Том 1

М.М. Буткевич

К игровому ТЕАТРУ

Том 1

К игровому ТЕАТРУ

М.М. Буткевич

Том 1

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ГИТИС»

М.М. Буткевич

К игровому ТЕАТРУ

в двух томах

Том 1

лирический трактат

«ГИТИС»
Москва
2010

Рекомендовано к печати кафедрой режиссуры
Российской академии театрального искусства — ГИТИС

Под общей редакцией **А. И. Живовой**

Буткевич М. М.

К игровому театру: В 2 т. — Т. 1. Лирический трактат. — М.: Российская академия теат-рального искусства — ГИТИС, 2010. — 703 с.

ISBN 978-5-91328-066-4

В книге «К игровому театру» читатель найдет продуманную до мелочей современную систему профессионального обучения режиссера в театральной школе. В то же время она причудливо и органично сочетает в себе мемуары, анализ «Макбета», «Трех сестер», описание спектаклей маститых режиссеров и учебных работ. Читать книгу будет интересно не только специалистам, но и тем, кого волнуют пути развития русского театра, русской культуры XXI века.

В оформлении издания использованы рисунки М. М. Буткевича

© Российская академия
театрального искусства —
ГИТИС, 2010

О книге М. М. Буткевича «К игровому театру»

Мне посчастливилось некоторое время работать вместе с автором книги. Я говорю — посчастливилось — не случайно, так как это был без сомнения один из крупнейших русских театральных деятелей. Может быть, «деятель» не совсем точное и уместное слово, но как иначе определить то редкостное сочетание в одном лице талантливого режиссера, эрудированнейшего исследователя истории театра, лингвиста, филолога, переводчика (на склоне лет он самостоятельно изучил английский язык и сделал интересные переводы «Макбета» У. Шекспира и стихотворений не самого простого ирландского поэта У.-Б. Йейтса), философа (он прекрасно знал труды М. Хайдеггера, одного из самых почитаемых им философов), знатока и поклонника тартуской школы структуральной лингвистики и т. д. Но прежде всего он был крупнейшим театральным педагогом. Это его призвание, его миссия, причем вполне осознанная. Если продлить удачное название книги его педагога М. О. Кнебель «Поэзия педагогики», то можно было бы назвать труд М. М. Буткевича — «Поэзия и проза, мука и счастье педагогики». Именно педагогика составляет главный предмет этой книги, ее богатство и уникальность.

Я думаю, что давно не появлялось такого полного системного труда по театральной педагогике, касающегося ее различных сторон и проблем, ее форм и приемов.

Но менее всего эта книга похожа на академически сухой, научный труд.

Сам автор очень точно определил жанр своей странной книги — «Роман обучения». Лучше не скажешь! В ней действительно, как в хорошем романе, причудливо и в то же время чрезвычайно органично сплетаются различные линии и «поджанры» — превосходная мемуаристика с объемно выписанными портретами А. Д. Попова, А. А. Попова, М. О. Кнебель, А. А. Васильева и др., яркие описания театральных и учебных работ, неожиданный и глубокий анализ «Макбета» и «Трех сестер»... А поверх всего этого продуманная до мелочей *современная система профессионального обучения режиссера в театральной школе.*

Из этого сочетания, из этой на самом деле продуманной «мозаики», хорошо организованной причудливости соединений возникает первая особенность, первая увлекательная неожиданность книги — *игровой характер* ее построения и компоновки. Принцип игры здесь разрабатывается на всех уровнях в рамках вроде бы учебно-методического труда. Может быть, что-то будет не принято, что-то — отвергнуто, что-то будет просто раздражать, а что-то и увлечет чрезвычайно (от многих страниц просто невозможно оторваться), но при всем возможном несогласии с какими-то мыслями автора надо непременно принять еще одну игру — с читателем. Это обязательное условие. Перед читателем как бы представление, действо, зрелище, спектакль на бумаге, где автор исполняет много разных ролей — от шута, юродивого — до серьезного исследователя академического толка, впрочем, тоже сыгранного с явным привкусом пародии. И потому ничто не кажется здесь лишним, это целостное, живое и свежее построение. А прихотливая свобода изложения не отменяет внутреннего железного сцепления всех частей. Более того — непрерывная игра ассоциациями, образами, игровыми моделями, которые без остановки нижутся друг на друга, создает *целенаправленное* внутреннее движение книги.

Вторая неожиданность книги: впервые, пожалуй, со времени уже забытого учебника В. Г. Сахновского мы получаем *дельную, новую и проверенную* методику обучения режиссера. Она строится чрезвычайно последовательно — от 12 аксиом режиссерского анализа до подробно разработанной по восходящей цепи режиссерских упражнений и заданий. К этому надо добавить диапазон методических требований — эстетических, философских, профессиональных — столь важных сегодня, когда размывается культурный, гуманитарный базис обучения студента.

Третья неожиданность — примеры интереснейшего анализа пьес на основе предложенной методики: Шекспир — «Макбет», «Король Лир», А. П. Чехов — «Три сестры», Ф. М. Достоевский — «Братья Карамазовы». Анализ производится скрупулезнейший. К примеру, пяти репликам 1-й сцены ведьм в «Макбете» Шекспира посвящено около 58 страниц текста. Но и этого мало: анализ проводится на разных уровнях — та же сцена из «Макбета» анализируется в нескольких аспектах: действенном, социально-политическом, игровом, экзистенциальном («MAN» М. Хайдеггера) и т. д.

Впервые обоснован и разработан принцип музыкальности структур классической пьесы. Представленный анализ «Трех сестер» Чехова — образец вскрытия сонатного построения пьесы. Воспитание у режиссера такой вариативности профессионального мышления — проблема невероятно трудная и желанная.

С предложенным анализом и следующим за ним образным решением можно не соглашаться, но нельзя отказать автору в железной последовательности и чрезвычайно подвижном, остром образном видении, что тоже служит наглядным уроком самого трудного для режиссера перехода от анализа к воплощению.

Еще одно богатство книги — столь же последовательно и логично изложенный цикл упражнений, тоже проверенный на практике, причем важно то, что цикл этот опирается на опыт всего мирового театра. Введены в *практический* оборот и commedia dell'arte, и японский сухой сад пяти камней, и древнерусский театр скоморохов в соединении с иконописью. Запад органично сливается с Востоком, и создается живая, вибрирующая модель сегодняшнего игрового театра, одновременно вбирающего в себя традиции и психологического, и площадного, и театра масок и всех других типов театра. Синтез, лежащий в основе такого театра, строится на одной-единственной неумирающей посылке: важен и нужен только живой, непрерывно меняющийся актер — лицедей — шут — артист!

С выходом книги М. Буткевича мы получаем уникальный труд, который поможет сделать учебу трудным, но головокружительно-увлекательным восхождением к вершинам будущего театра.

Объективности ради надо сказать, что ряд предложенных упражнений уже вошел в практику и они прекрасно себя зарекомендовали. Но этот необычный «роман обучения» позволит выстроить диалог педагога и студента на новом уровне, в новой системе, в строгой последовательности и закономерности. Впрочем, и слово «строгой» здесь тоже не годится — любимым понятием М. М. Буткевича было «нонфинитность» — незаконченность, незавершенность, открытость всему новому и живому. И автор этого громадного труда как бы предлагает всем желающим продлить, продолжить бесконечный поиск постоянно меняющегося живого лица театра.

О. Л. Кудряшов, профессор,
заслуженный деятель искусств России

Церковь — ничто, если она не святая; театр — ничто, если он не игрище.

Гилберт Кит Честертон
«Что такое театр?»

От автора

Жизнь постоянно преподносит нам сюрпризы. Так я, например, на шестидесятом году жизни вдруг с удивлением обнаружил, что являюсь сторонником игрового театра. Потрясенный этим неожиданным открытием, я попытался немедленно его опровергнуть. Но не тут-то было. Начав подробно восстанавливать и заново проверять весь долгий путь, пройденный мною в дебрях режиссуры и театральной педагогики, тот путь, который раньше, быть может и несколько наивно, я считал путем правоверного сценического реализма и почтительно-преданного следования по стопам великого К. С. (Константина Сергеевича Станиславского), я теперь с ужасом убеждался, все более и более, в том, что этот мой путь был все время пусть неосознаваемым, но неуклонным движением к нему — к игровому театру.

Считая себя режиссером сугубо мхатовской школы (да так оно и было на самом деле и внешне, и внутренне: во-первых, потому что моими официальными педагогами были А. Д. Попов и М. О. Кнебель, непосредственные ученики и соратники Станиславского, а во-вторых, еще и потому, что через них я ощутил то, что нельзя вычитать ни в каких книгах, — живую суть знаменитой системы; ощутил и усвоил на всю жизнь, сделав из системы для себя все: и путеводную звезду, и методику работы, и превосходную театральную мораль, и даже сильнодействующее средство безотказно и быстро нравиться актерам), поначалу я воспринял возникающие во мне концепции игрового театра как что-то чужеродное, наносное, как что-то оскорбительно-несерьезное, неприличное для меня и абсолютно мне не свойственное; как случайное веяние моды, но из нечеткой уже глубины лет всплывали, из таинственно-темных пучин подсознания поднимались на поверхность все новые и новые факты моей режиссерской биографии; у них у всех была одна странная особенность — они легко складывались в картину, причем в картину с определенной тенденцией...

(Я вспомнил, например, что моим актерским — еще детским, в тринадцать лет, — дебютом был знаменитый монолог-фейерверк: сцена хлестаковского упоенного, насквозь игрового вранья из «Ревизора». Вспомнил также, что первой моей самостоятельной режиссерской работой была постановка знаменитой в те годы михалковской адаптации commedia dell'arte для пионерского театра «Смех и слезы», — тут уж всяческих игр, импровизаций и шуток, свойственных театру, было более, чем достаточно. Вспомнил и то, что любимыми моими режиссерами того времени были профессор и автор многих весьма любопытных книг по теории театра Николай Васильевич Петров, в своей юности более известный как актер и танцор кабаре Коля Петер, а в старости получивший в студенческой среде добродушную кличку «жизнерадостный маразм», и легендарный «многостаночник» Николай Павлович Акимов, играючи совмещавший занятия режиссурой с

работой театрального художника, а в качестве хобби тоже писавший книжки о театре, и что характерно: акимовская режиссура была очень лихой, на грани глумления, акимовская сценография почти всегда была вольной игрой бога с красками, формами и вещами театра, да и книги Н. П. Акимова были уникальны, он был в ту пору единственным литератором из режиссеров, осмеливавшимся и умевшим писать о театре со смехом, — таковы, увы, были мои тогдашние кумиры. Все это явно не годилось в качестве убедительных доказательств моей чистопородности в плане «правдоподобия чувствований в предлагаемых обстоятельствах» и «отражения жизни в формах самой жизни». Правда, тут еще оставалась лазейка для самоутешения и самооправдания: мое, это было все-таки до института, до встречи с Поповым это было, так сказать, мое режиссерское детство, а дети, как известно, любят поиграть, они просто не могут жить без игры. Но не успел я облегченно вздохнуть, как сердце мое снова настороженно сжалось и замерло в напряженном ожидании — на меня плыло следующее, новое воспоминание. Мой первый спектакль на профессиональной сцене. Москва. Маленький театрик напротив Елоховского собора. Сезон 1959/60 года. И опять стихия игры: переряживание, умыкание невесты, свадебные игры, озорство скоморохов, шутовские трюки, скоромные остроты и импровизированные интермедии явно не без оглядки на комедию масок и на лубочные картинки. Просто какой-то рок. Но рок, к счастью, веселый. Судьба все время словно бы толкала меня в объятия игрового театра, а я упирался. По ассоциации немедленно всплыло и закачалось рядом другое воспоминание, уже со слезой: Алексей Дмитриевич Попов, когда я пришел к нему домой проконсультироваться по поводу замысла этого спектакля, прямо-таки рассвирепел от моего решения и с криками «Формалист. Игрунчик! Доиграешься до ручки!» чуть не кулаками вытолкал меня на лестничную площадку, выбросив мне вслед кепку и плащ: «Чтоб духу твоего здесь не было!» Попутно замечу, что Алексей Дмитриевич был первый выдающийся художник, встреченный мною на дороге жизни вплотную — мастер режиссуры, бог, совершенство, хотя, как обнаружило происшедшее, один значительный недостаток у него все-таки был: слишком серьезное отношение к себе и своей работе. Тогда я, конечно, был огорчен случившимся, но теперь... теперь меня осенила неожиданная и, может быть, нелепая догадка: ведь вполне возможно, что оскорбительным и даже губительным в те далекие времена словом «формализм» и я, и А. Д. Попов, сами того еще не понимая, обозначили нечаянно новое, только что возникшее на далеком горизонте, надвигавшееся на театр поветрие: игровой стиль, игровое переустройство театра. Дело тут во времени — оно проходит, меняя местами эстетические ценности: запретное со временем становится разрешенным и даже насущным. Вспомнилась и еще одна знаменательная для меня работа, уже педагогическая; в ней я как режиссер-педагог впервые почувствовал себя мастером излюбленного дела, полновластным хозяином любой сценической ситуации. Это был веселый учебный спектакль «12 стульев» в Московском институте культуры. «Как бы резвяся и играя», мы за две недели отрепетировали и показали публике трехактный спектакль и опять, как я теперь понимаю, в основе зрелища лежала, а вернее — кипела и бурлила игра. Вспоминались и другие спектакли, инсценировки, композиции, отрывки и роли, к ним я еще вернусь, и не раз, позже — ведь именно для этого и пишется моя книга — и везде, то вдали, то вблизи, то в глубине, то на поверхности, неотвратимо маячила игра, стремящаяся стать структурой спектакля. Теперь после этих беглых мини-мемуаров, мне уже нисколько не казался удивительным тот факт, что и последняя в жизни моя работа — шутовская интерпретация шекспировского «Короля Лира» в ГИТИСе — была игровой.

Но был здесь и совершенно новый нюанс — этот институтский спектакль был сознательно, принципиально игровым спектаклем.)

...И эта тенденция неотвратимо и безвозвратно превращала меня в поборника игрового театра. На седьмом десятке это смешно.

На седьмом десятке менять все творческие установки? отбрасывать все, чему поклонялся и служил всю жизнь? отказываться от проверенных долголетним опытом приемов работы? жертвовать прочной, установившейся репутацией? начинать снова и с нуля?.. Может быть, в нашем искусстве и есть люди, способные на это, наверняка есть, но я, к сожалению, к ним не отношусь.

Для строительства нового театра нужно столько мужества, может быть, даже героизма, нужно столько сил, физических и духовных, а главное, нужно время. Ничего этого у меня уже нет. Что же делать? Что делать мне? Именно мне...

Так я пришел к мысли об этой книге, и мысль о ней стала для меня жизненно необходимой и неизбежной.

Я решил подробно описать, как я лично пришел к идее игрового театра, как я лично понимаю существо и специфику игрового театра и что я лично могу посоветовать тем, кто уже занимается или собирается заняться этим пресловутым игровым театром. Вдруг кому-то пригодится?

Вторая предыстория возникновения этой книги более прозаична. В ней нет концептуальных закидонов и потрясения основ. Зато в ней много маленьких ежедневных открытий, этих прелестных семейных радостей, которые нужно организовывать режиссеру и педагогу для своих питомцев, если они, эти открытия, не возникают спонтанно.

Спору нет, лучше, когда спонтанно. Но тут нет прочных гарантий. Поэтому приходится готовиться к репетициям и к занятиям, готовиться много и тщательно. Я и готовился — очень тщательно и непозволительно много. В процессе подготовки я даже вывел для себя один смешной закон, звучащий анекдотически, почти абсурдно: соотношение времени, затрачиваемого на репетицию, и времени, необходимого для подготовки к этой репетиции, звучит как один к четырем. Что это значит? Ну, например, мне, чтобы провести очень хорошую трехчасовую репетицию (очень хороший урок), нужно готовиться, как минимум, 10–12 часов. А я не мог себе позволить — и не позволял никогда — провести плохой или даже средний урок. Естественно, что времени катастрофически не хватало. Не хватало жизни.

Можете себе представить, сколько у меня накопилось подготовительных материалов к репетициям и занятиям за три с лишним десятилетия! Папки, папочки, конверты, конвертики с черновыми записками, отдельные листы, общие тетради и амбарные книги, а в них: планы и планчики, зарисовки и режиссерские экспликации, записи своих мыслей и выписки из чужих сочинений, шпаргалки для выступлений на творческих заседаниях и даже черновики стихотворных опусов; если же сюда добавить мои собственные заметки на чужих лекциях (когда я был студентом) и конспекты моих лекций, сделанных моими студентами, плюс фрагменты когда-то затеянной и заброшенной диссертации, — получится гора исписанной бумаги. Этакий маленький Монблан канцтоваров, побывавших в употреблении.

И когда, как-то незаметно для себя, я из пионера превратился в пенсионера, встал вопрос, что теперь делать с этой кучей макулатуры, куда ее девать, к чему приспособить. Действительно: выбросить жалко, хранить вроде бы уже незачем. (Пауза.) А не

сделать ли из этого добра книгу? Разобрать, рассортировать по темам, нанизать на единый сюжетный стержень... В такой затее что-то явно импонировало. Что-то заманчиво-глупое, некая умилительная утилитарность («подвести итог», «достойно завершить», «внести посильный вклад» и, наконец, даже «остаться в веках»). Дело было за сюжетным стержнем. Он долго не находился.

Тут-то и подвернулась идея игрового театра. Она показалась мне перспективной, так как могла стать (и стала в результате) сюжетом книги. Две предыстории сошлись и объединились в одну. Как говорится в романтических балладах, удача ударила в колокол, и я начал писать свою книгу.

Я окрестил ее с помощью старомодной формулы «К игровому театру», потому что это название обладало для меня достаточной многозначностью: оно могло звучать и как бодрый призыв вперед: «К игровому театру», и как подтверждение связи с многовековой традицией: «(назад) К игровому театру», и как лирический подтекст авторского отношения: «(любовь) К игровому театру», и, главное, как скромная самооценка автора, предлагающего читателям лишь некоторые подготовительные, предварительные материалы: «(комментарии) К игровому театру».

Конечно, предложенные мною четыре варианта далеко не исчерпывают смыслового богатства этого краткого выражения. Конечно же, каждый из читателей вложит в эти три слова свой, дополнительный, в высшей степени индивидуальный смысл, но, во-первых, для этого ему придется прочесть всю мою книгу, а во-вторых, какой-то общий для всех читающих оттенок значения, вероятно, возникнет, отсеется. И мне кажется, что он будет звучать вот так: «(Подступы) к игровому театру».

На протяжении этой довольно толстой книги я буду общаться с Вами, надевая на себя самые разнообразные маски: круглого дурака, утонченного интеллектуала, строгого ученого, свободного художника, опытного лектора или репетитора, балаганного деда, восторженного декламатора, циничного аналитика, наивного юноши, умудренного жизнью старца, актера, зрителя, революционера, консерватора и т. д. и т. п. Только один раз, именно теперь, в этом предисловии, требующем, как и все остальные предисловия, прямого и откровенного обращения автора к своему читателю, у меня есть возможность поговорить с Вами, не скрывая своего обыкновенного лица, без грима, на пределе искренности, ничего не педалируя и ничего не выдумывая. Я это и делаю. Я трушу, предлагая свой труд Вашему вниманию. Более того, одновременно я очень хочу — самоуверенный кретин! — чтобы моя книга Вам понравилась и в глубине души даже надеюсь на это.

Обычно книжные посвящения почти все авторы помещают на отдельной странице, в верхнем правом углу, а в конце предисловия только перечисляют всех, кто помогал им, консультировал или поддерживал их. Я же, наверное, от некоторой поперечности характера и от нежелания (и неумения) поступать «как все», хочу, наоборот, закончить свое затянувшееся предисловие именно посвящением:

Всем моим учителям и всем моим ученикам — с одинаковой благодарностью, потому что даже теперь, завершая свой творческий путь в театре, я никак не могу понять, у кого из них я учился больше.

1987, Москва

Театр и ИГРА

8 июля 1987 года

Окрошка из Пушкина — в роли эпиграфа:

«Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования... Драматическое искусство родилось на площади — для народного увеселения... С площадей, ярманки (вольность мистерий)... Народ требует сильных ощущений — для него и казни зрелище... Драма стала заведовать страстями и душою человеческою. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством... Смешение родов комического и трагического — напряжение, изысканность необходимых иногда простых выражений... догадливость, живость воображения, никакого предрассудка, любимой мысли. Свобода... Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная. Для того, чтобы трагедия могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий».

Начинать книгу все равно, что начинать новую жизнь, — страшно и радостно. Чистая страница волнует. Она лежит передо мной, крахмально бела и свежа, по ней бегают легкие тени, и не поймешь, то ли это от игры солнечных зайчиков в листве деревьев, шумящих за окном, то ли от беззвучного скольжения образов, готовых проступить сквозь экранную белизну бумаги.

Я пока еще свободен. Я могу написать любую фразу.

Я словно бы стою в центре огромного неведомого мира, и от меня во все стороны расходятся тропинки разнообразных способов начать книгу. Но я не начинаю. Я не тороплюсь написать первую фразу книги, хотя, говоря откровенно, она давно уже сложилась во мне — мысль о веселости как главном качестве актеров. Однако я медлю, тяну, продлеваю и растягиваю наслаждение собственным самовластием, упиваюсь полнотой своих возможностей. Сказал ведь кто-то, что счастье — лишь предчувствие, предвкушение счастья. Да и не только в этом дело. Подспудно живет во мне какая-то смутная тревога. Мне кажется, что, написав первую фразу, я сразу же в чем-то себя ограничу и тут же потеряю часть своей свободы, во всяком случае — сильно ее урежу. Уже не я буду управлять следующей фразой, а, наоборот, она будет управлять мной: известно ведь, что сказав «а», мне придется говорить «б». Написав свою первую фразу, я как бы окончательно и бесповоротно выберу из всех вышеупомянутых тропинок только одну и с этой минуты буду вынужден идти только по ней, до конца, до самой, так сказать, столбовой дороги; все, что маячило мне на остальных тропинках, останется в стороне, и, быть может, теперь уже навеки: события, которые могли произойти, не произойдут, встречи, которые мерещились мне, не состоятся, образы, ожидавшие меня там, на этих

оставленных «тропинках», никогда мне не привидятся, приключения, подстерегавшие меня, случатся с кем-то другим, — будет только то, к чему поведет меня злополучная первая фраза. И тут ничего не поделаешь: делая выбор, мы всегда что-то отсекаем. Если молоды, отсекаем на время, отодвигаем якобы на потом; если же не молоды, как я, например, — отсекаем и отбрасываем навсегда.

Вы легко поймете описанные только что переживания, ибо пишущий и читающий играют в одну игру.

Сейчас это — игра начала, игра первого шага.

Вот вы раскрыли книгу. Вы собираетесь ее прочесть. Не спешите, задержитесь на несколько секунд. Не торопитесь прочесть первую фразу книги. Отстройтесь и подготовьте себя к ней.

Это ведь — как встреча с новым, незнакомым человеком, вещь очень тонкая: вы можете приобрести в нем друга для себя (не дай бог врага! — нет-нет, не пугайтесь, я шучу), а можете, не присмотревшись вовремя, пройти мимо, обеднить себя невольно, по небрежности. Поэтому — растянем событие. Отступим на шаг, прежде чем броситься в объятия.

Задержим удовольствие ожидания.

Как? Ну, хотя бы вспомнив соответствующую традицию большой русской литературы: ее корифеи, почти все, были мастерами начал, они лихо придумывали свои первые фразы.

Прекрасны первые фразы пушкинских шедевров: «Последние пожитки гробовщика Адриана Прохорова были взвалены на похоронные дроги и тощая пара в четвертый раз потащилась с Басманной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом» (начало «Гробовщика»); «Кто не проклинал станционных смотрителей, кто с ними не бранивался?» (начало «Станционного смотрителя»); «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова» (ошеломительная по простоте и чреватости первая фраза «Пиковой дамы»). Я уж не говорю о знаменитом «Мой дядя самых честных правил...». Эта фраза, несмотря на свою общенародную известность, и сегодня ставит нас в тупик, если взглянуть на нее, как на начало романа.

А гениальный, завораживающий зачин гоголевской комедии?! «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор».

А безжалостный, как приговор, афоризм, с которого начинается «Анна Каренина»: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Да, Толстой умел начинать свои книги. Перечтите первые фразы «Детства», «Казаков», «Отца Сергия» и особенно «Воскресения». Как человек театра, я не могу, конечно, не обратить вашего внимания на первые реплики толстовских пьес. «Живой труп»: «Можно у вас водицы?» В свете дальнейшей судьбы Феди Протасова эта фраза обретает дополнительную, глубоко символическую окраску — жажды, свежести, вопросительной и вопрошающей Русской Деликатности (можно? у вас? мне?). «Плоды просвещения»: «А жаль усов!» — в одном предложении запрессовано все настроение пьесы: снисходительный юмор, хитринка самоиронии, неунывающий лиризм и азарт безвыходности. А мощное, прямо-таки симфоническое начало «Власти тьмы»: «Опять кони ушли». Сколько широты, поэзии и вместе с тем сколько тоски и трагической безысходности в этих трех словах, в их короткости, в их порядке, в их песенной протяжности: «О-пять-ко-ни-уш-ли». Начинаешь подозревать, что, вероятно, в ней, именно в этой первой реплике пьесы, нашел Борис Иванович Равенских ключ к поэтике своего знаменитого спектакля.

Любил и умел сочинять свои первые фразы Ф. М. Достоевский. У него они напоминают чем-то драгоценные камни; внутри фразы все время что-то мерцает; там, в прозрачной и при-

зрачной глубине, постоянно играют фантастические, невероятные сочетания: сияния и мрака, добра и жестокости, динамики и неподвижности, прошлого и будущего, вечных истин и самой вульгарной злобы дня. Эта игра противоречий придает вступительным словосочетаниям Достоевского какую-то странность, необычность, служащую сигналом, предупредительным знаком — «Внимание! Вы вступаете в другой, эмоционально непривычный мир!»: «Прошлого года, двадцать второго марта, вечером, со мной случилось престранное происшествие» («Униженные и оскорбленные»); «Не утерпев, я сел записывать эту историю моих первых шагов на жизненном поприще, тогда как мог бы обойтись и без этого» («Подросток»); «Начиная жизнеописание героя моего Алексея Федоровича Карамазова, нахожусь в некотором недоумении» («Братья Карамазовы»). Втягивающая и настораживающая сила этих фраз просто поразительна. И еще один пример из Достоевского — первая фраза «Скверного анекдота». Посмотрите, какая сила диалектики, какое взаимопроникновение насмешки и боли, издевки и патриотизма, заблуждения и захватывающего дух пророчества: «Этот скверный анекдот случился именно в то самое время, когда началось с такою неудержимою силою и с таким трогательно-наивным порывом возрождение нашего любезного отечества и стремление всех доблестных сынов к новым судьбам и надеждам».

Несравненным мастером первой фразы был Антон Павлович Чехов. Я возьму примеры из тех его сочинений, которые люблю больше всего, люблю настолько, что начало каждого рассказа, повести или пьесы помню наизусть.

«Моя жизнь (рассказ провинциала)». Тут, правда, не одно предложение, но дыхание этого абзаца настолько цельное и единое, что разорвать его никак невозможно: «Управляющий сказал мне: «Держу вас только из уважения к вашему почтенному батюшке, а то бы вы у меня давно полетели». Я ему ответил: «Вы слишком льстите мне, ваше превосходительство, полагая, что я умею летать». И потом я слышал, как он сказал: «Уберите этого господина, он портит мне нервы».

Начало рассказа «По делам службы»: «Исправляющий должность судебного следователя и уездный врач ехали на вскрытие в село Сырню».

Начало знакомого шедевра: «Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой».

Я не буду сейчас приводить удивительное начало «Трех сестер», пьесы, о которой я думал всю свою сознательную режиссерскую жизнь, но которую так и не осмелился поставить, не буду потому, что мне придется говорить о ней слишком много и подробно в дальнейшем на протяжении всей книги; вместо этого напомню вам начало «Чайки». Как странно значительны, почти таинственны — при всей своей тривиальности — две первые ее реплики.

— Отчего вы всегда ходите в черном?

— Это траур по моей жизни.

Гениальны начала А. П. Платонова:

«В день тридцатилетия личной жизни Вощеву дали расчет с небольшого механического завода, где он добывал средства для своего существования» («Котлован»).

«Трава опять отросла по набитым грунтовым дорогам гражданской войны, потому что война кончилась» («Река Потудань»).

«Он уехал далеко и надолго, почти безвозвратно» («Фро»).

Первая фраза Платонова органична, — вот-вот она распустится и из нее возникнет целый мир, мир неповторимо платоновский, такой же знакомый и такой же неизвестный, как цветок яблони или вишни.

Но иногда он начинает прямо с шока:

«Фома Пухов не одарен чувствительностью: он на гробе жены вареную колбасу резал, проголодавшись вследствие отсутствия хозяйки» («Сокровенный человек»).

«Моя фамилия Дерьменко» («О том, как потухла лампочка Ильича»).

Другой гений русской литературы в советское время, тихий и незаметный Виктор Курочкин, однажды дико обрадовался, придумав начало, которое смерть не дала ему продолжить, начало безотказное, одновременно издевательское и торжественное, смешное, как хороший анекдот, и эпическое, как легенда:

«Братья Бузыкины шли по Невскому».

Ну вот, после движения назад (которое, по мейерхольдовской биомеханике, должно обязательно предшествовать движению вперед — В. Э. Мейерхольд называл это отказом) мне пора броситься в атаку на первую фразу моей книги. Не могу сказать, что после приведенных примеров мне будет легче это сделать.

Русские актеры — люди веселые.

Они все время шутят, острят, ерничают, состязаются в травле анекдотов и рассказывании забавных бытовых историй, высмеивают и разыгрывают друг друга и смеются, смеются: над собратьями по профессии, над зрителями, над собой; утром перед репетицией, днем после нее, вечером перед спектаклем и ночью после спектакля; за кулисами и на сцене, в буфетах и в клозетах, в поездах по пути на гастроли, в гостиничных номерах, на торжественных собраниях — везде, где собирается больше двух человек. Можно было бы подумать, что они — люди весьма легковесные и легкомысленные, если бы не одна, довольно странная, особенность их повального и подчеркнутого веселья: оно тем больше, чем труднее и хуже им живется.

Самых веселых за всю мою жизнь артистов я встретил, попав однажды из столицы нашей родины в нищий и убогий так называемый городской театр, окончательно, как мне казалось, забытый не только богом, но и управлением театров. Было это в начале 60-х годов, в глухой среднерусской периферии, куда привели меня судьба и командировочное предписание Всероссийского театрального общества. Тогда я впервые увидел эту театральную глубинку. Настоящую, неприкрашенную. Жутковатую.

Два, даже не два, а полтора этажа. Выкрашено это снаружи довольно мрачной буро-вишневой краской. Карликовый фронтон с четырьмя облупившимися пилястрами. Между ними — низкая входная дверь прямо в фойе, в котором размещены сразу все зрительские службы: за спиной у входящего, по обе стороны входа две загородки — раздевалки, справа — буфет, слева — туалет.

Деревянные полы были чисто вымыты, от непросохших досок поднималась и стояла в помещении пронизывающая сырость. В каком-то нежилом, холодном воздухе запахи справа и слева причудливо смешивались, причем преобладал нашатырный дух мочи и карболки. Две унылые билетерши привычно зябли в своих синих мундирчиках с пачками недефицитных программок под мышками.

Прозвенел звонок, и я пошел в зрительный зал. Начинался спектакль. В зале человек четырнадцать, на сцене немного больше. Уровень исполнения профессионально-пещерный: зычные, поставленные голоса, картинные позы, иллюстративная жестикуляция, раскрашиваемые слова, — на фоне такого фойе, таких билетерш и таких вот малочисленных и странных зрителей вся эта сценическая мишура выглядела особенно неправдоподобной, невыносимо фальшивой. Как будто нет «Современника», как будто не было никогда Художественного театра. Стало жалко себя, зрителей, но больше всего этих несчастных артистов, бесстыдно и бездарно кривляющихся перед нами.

Невольно вспомнилось, как сегодня после репетиции я знакомился с ними, с этими артистами. В трезвом дневном свете, без ярких огней рампы, без грима, в своих,

довольно поношенных собственных костюмах, они были совсем другими. Серые, изможденные и голодные лица, бегающие, настороженные глаза, тонкие нервные пальцы и тощие жилистые шеи женщин, плохо выбритые, с заклеенными порезами, синие щеки мужчин и это знаменитое, невыносимое для нормального человека выражение актерских физиономий — всероссийская, вроде бы независимая и одновременно заискивающая мина извечного Аркашки Счастливцева — у всех, у всех до одного. Сразу представилась их фантастическая повседневность: 45–50, в лучшем случае 70–75 рублей жалованья; угол, в лучшем случае комната у частника — печь, которую зимой надо топить, вода и прочие удобства во дворе; брошенные на весь день дети; эфемерные, легко создаваемые и так же легко распадающиеся семьи; сплетни и мизерно-пародийные интриги; адский труд (средняя норма 28 спектаклей в месяц, не считая репетиций), выездные спектакли, жалкие гастроли по району, поездка раз в год на актерскую биржу в Москву, поездка обычно безрезультатная, так сказать, напрасные хлопоты, ибо большинство из них уже прошло сверху донизу все круги той ужасной человеческой ярмарки.

Привычный юношеский ригоризм (а я, увы, и к тридцати пяти годам не сумел от него избавиться, сохранил — во всей жестокой первозданности), этот ригоризм здесь не срабатывал.

Разве они виноваты? Разве я имею право их осуждать? В чем их вина? Они ведь стараются изо всех сил, ничего не получая взамен. Вернее, ничего, кроме неприятностей. Подумать только: неустроенный, дикий быт кочевника, ежечасная полуживотная борьба за существование, опустошительные для артистической души набеги бездарных режиссеров-временщиков, приезжающих в эту дыру на сезон, а то и на полсезона — зализать раны после очередной склоки или пересидеть какую-нибудь скандальную историю. Тут, как говорится, не вина, тут — беда, беда.

Понимают ли они, что так играть нельзя? Скорее всего — понимают, но ведь от этого их жизнь становится еще мучительнее, невыносимее, безнадежнее... Неизбывная, метафизическая тоска наполнила театр, она плавала по залу и повисала плотными сизыми слоями, как дым в курительной комнате.

Наступил антракт.

Нужно ведь, нужно бы зайти за кулисы к господам артистам, а я не могу.

Стоит только представить, как встречу их немые вопросы, их расстроенные, огорченно-виноватые лица...

Но когда я все-таки поплелся на их половину, то увидел там нечто абсолютно непредвиденное: в мужской гримуборной царило безудержное, даже несколько истерическое веселье. Визгливое мужское хихиканье мешалось с басовитым прокуренным хохотом зашедших к своим коллегам актрис. Прилипшие к губам сигаретки, вальяжные позы нога на ногу — ожидание очередных острот. Подмигивания, подтрунивания, передразниванья, игривые подтексты, не очень понятные чужому человеку, восторженное смакование сегодняшних накладок и оговорок. И новые взрывы смеха.

Мой минор явно был не к месту.

— Что с вами, Михаил Михайлович? Вы так потрясены нашим районным искусством?

Пароксизм веселья усилился. Было видно, что артисты завелись не на шутку и остановиться им уже невозможно. Они хором принялись журить какого-то Васю за то,

что тот перепугал «нашего дорогого московского гостя»: нельзя, нельзя было выдавать на-гора сразу все чудеса своей актерской техники. Возник и сам Вася, рыжий и сухой. Он настойчиво советовал мне не оставаться на второй акт. «Все уже выдано, лучше не смогем-с. Идите лучше в гостиницу — там ресторан еще не закрылся. Выпьете за наши таланты, погибающие даром в этой глухомани». Васю оттащили от меня. Его тут же сменил импозантный «социальный герой»:

— Вот вы говорите, что у нас на сцене народу больше, чем в зале. А ведь так бывает у нас не всю дорогу. Бывает у нас и наоборот: в зале больше людей, чем на сцене, — он сделал эффектную паузу. — Когда играем «Двое на качелях»!

И все дружно заржали.

Я посмотрел у них еще три спектакля. Они были не лучше и не хуже первого.

Задача моей командировки была выполнена, и я со спокойной совестью мог уезжать домой. Но странное дело — совесть моя отнюдь не была спокойной. Я тянул с отъездом, сам не понимая почему. Что-то неясное грызло и сосало меня изнутри, как тупая зубная боль. Незаметно поселилось во мне и росло-разрасталось нелепое чувство вины перед этими людьми. Я ведь уезжаю в огромный и прекрасный город, где много хороших театров, хороших магазинов, хороших квартир с паровым отоплением и теплой уборной, а они остаются здесь. Меня ожидает любимая работа, ежедневно приносящая мне счастье, а они... Это было чем-то похоже на те сложные и мучительные ощущения, которые испытывает здоровый человек в присутствии калеки...

Совсем недавно, уже теперь, спустя четверть века после описываемых событий, мне пришлось посещать Институт хирургии — там лежал мой близкий знакомый, инвалид Отечественной войны. У Сени, — так зовут его, несмотря на то, что он давно уже разменял седьмой десяток, — до сих пор не заживает военная рана в ноге. После обострения ему сделали очередную операцию, и он совсем не вставал с больничной постели, не выходил из палаты. В Сениной палате стояло четыре койки, и, когда я пришел к нему в третий или четвертый раз, рядом с ним, слева у окна, лежал на спине новенький больной. Он читал книгу. Я поздоровался. Он ответил, опустив книгу, и по-больничному доброжелательно улыбнулся. С этой улыбки все и началось: если бы он не улыбнулся, я, может быть, и не стал его рассматривать, а тут пришлось ответить вниманием на его улыбку. Молодой, лет под тридцать, загорелый, здоровый и красивый, он лежал без рубашки, укрытый снизу до пояса простыней и байковым одеялом. Я не понимал, что именно, но было что-то тревожное и странное в этом одеяле.

Прежде, в прошлые мои посещения, на этой кровати лежал ливанец, раненый в Бейруте в то время, когда там убили премьер-министра Караме. Разрывной пулей ливанцу раздробило ногу, началась гангрена, и ногу пришлось ампутировать. Ливанец тоже был молодой, даже еще моложе, тоже любил лежать без рубашки, но у него под одеялом не было заметно, что одна нога ампутирована.

А у новенького одеяло в ногах лежало как-то слишком ровно и плоско. Под одеялом не было ничего. Я понял — обе ноги отрезаны, отрезаны очень высоко, до самого паха.

Потом, когда мы вышли из палаты, Сенина жена Лена рассказала мне, что зовут этого человека Витя, что он машинист из Грозного, что ему отдавило ноги во время ЧП на железнодорожной станции, что у него двое детей, что жена его тоже приехала в Москву и что она моет и убирает здесь весь огромный больничный этаж и ухаживает за

всеми тяжелыми больными вместо отсутствующих нянечек, — лишь бы ее допускали к Вите круглосуточно.

А тогда, в палате, поняв, что у Вити нет ног, я поспешно повернулся к своему Сене, машинально слушал его, отвечал что-то, механически совал Семену какие-то никому не нужные яблоки-антоновки и больше всего боялся нечаянно увидеть пустое одеяло на соседней койке. Мне было мучительно неловко от того, что у меня целые ноги, что я могу ходить сам, что не лежу я беспомощным человеческим обрубком. Я почему-то сразу подумал об Афганистане... Внутренний стыд мой был настолько болезнен, несуществующая моя вина перед Виктором настолько велика, что, казалось, в тот момент я легко согласился бы на ампутацию, даже без наркоза.

Я понимаю, что это нельзя сравнивать, что такие сравнения кощунственны, но в то далекое время, в том далеком городском театрике грызли меня такие же вина и стыд, как потом в институте Вишневского.

...Театральный администратор настойчиво спрашивал, когда я уезжаю, чтобы заказать билет на поезд, а я не знал, что ответить. Я просто никак не мог уехать. Понимал, что ничем не могу облегчить бедственное положение артистов, что не дано мне разделить их горемычную судьбу, что невообразимо глупа сама мысль менять Москву на этот Крыжополь, что здешние актеры будут надрывать животики, узнав о моих «переживаниях», понимал и все-таки томился. И когда подошла одна из актрис, чтобы предложить мне поехать с ними на выездной спектакль («Увидите "Без вины виноватых"»; мы на стационаре их уже не играем»), я с какой-то садистской радостью согласился. Сказал администратору, чтобы билет заказывал на завтра, на утро, позвонил в гостиницу, что ночевать буду у них и в эту ночь, перекусил что-то наспех в соседней тошниловке и пошел садиться в театральный автобус: выезжали в половине четвертого.

Автобус стоял на заднем дворе. Он был маленький, почти игрушечный, с коротким тупорылым радиатором — обшарпанный и помятый «пазик», может быть «лазик», я плохо в этом разбираюсь. В нем только одна дверца — впереди, возле шофера, открывается с помощью рычага. Розовенькие, застиранные и выгоревшие занавески на окнах раздвинуты. Наверху, на крыше, сложена и закреплена рухлядь декораций. Внутри автобуса, в коротком проходе и на последнем сидении навалены чемодан и узлы с костюмами, гримировальными принадлежностями, реквизитом и прочей театральной неизбежностью.

Артисты уже собрались. Шофер копошился в радиаторе. Две немолодые женщины одиноко сидели внутри, а остальные, помоложе, топтались у распахнутой дверцы автобуса — курили. Кучкой, как куры, они то наклонялись к центру и на миг замолкали, слушая внимательно и напряженно, то откидывались наружу круга и сально, смачно хохотали, суча ногами и руками, — шел интенсивный обмен последними анекдотами.

Я прислушался. Анекдоты были французские.

Рассказывал мужчина: «Муж врывается к любовнику: "Мсье Бенуа, вы подлец, вы соблазнили мою жену и я вас сейчас убью!" — "Нет". — "Я застрелю вас!" — "Не-ет! У вас ведь нет пистолета". — "Я вас зарежу!!" — "Нет, нет! У вас нету ножа". — "Я вас повешу!!!" — "Не-е-ет! Вы можете меня только забодать"». Взрыв смеха. Рассказчик ковал железо, пока горячо. Он наклонялся, приставлял ко лбу оба кулака с вытянутыми вперед указательными пальцами и, мотая головой, шел на одного из своих коллег. Компания икала от смеха.

Рассказывала женщина: «Беседуют два приятеля: "Жан, моя жена изменяет мне с садовником". — "Почему ты так думаешь?" — "Ну, как же, вхожу я в спальню жены, подхожу к кровати, откидываю одеяло, и там, на простыне, представляешь — лепестки розы". — "Тогда моя жена, Пьер, изменяет мне с полицейским". — "Как ты догадался?" — "Ну, как же, вхожу в спальню жены, подхожу к кровати, откидываю одеяло, а там... полицейский!"» Пауза, и они опять закатываются.

Снова мужчина: «Мэр приходит домой и спрашивает у сына: "Поль, ты не знаешь, где наша мама?.."»

Шофер захлопнул радиатор: «Чего ждем?»

Оказалось, ждали Васю.

— Давай дальше: приходит мэр домой...

Но тут пришел Вася — запыхавшийся, красный и, кажется, снова «поддамши». Дружно полезли в автобус, стали рассаживаться, а параллельно шла игра: все беззлобно журили бедного Васю, бедный Вася радостно огрызался — то ли оправдывался, то ли хамил.

Меня усадили на самое лучшее место — на первую скамейку справа, рядом с одной из женщин, скучавших все это время в автобусе. Это была Вера Игнатьевна, ведущая актриса театра, имевшая — в отличие от всех остальных — отчество и даже почетное звание заслуженной артистки Мордовской АССР. Она царственно мне улыбнулась и голосом Аллы Константиновны Тарасовой пропела:

— Хотите к окну?

— Нет, спасибо.

Возник Вася. «Кстати об окнах. Прелестная гимназистка, натанцевавшись до упаду на уездной вечеринке, томным голосом говорит своему кавалеру: "Ах, я устала, мне так жарко, я пойду к окну". Галантный кавалер понимающе шепчет: "Ну, идите, какните, какните"».

Стекла и мелкие металлические детали автобуса жалобно задребезжали от громоподобного гогота — это развеселился театральный пролетариат: осветитель и рабочий сцены. Смеялся герой-любовник, смеялся благородный отец, но громче всех смеялся сам Вася. Я почувствовал, что неудержимо краснею, но ничего не мог с собой поделать. Заслуженная артистка величественно качала головой, а на заднем сиденье в голос рыдали от смеха две молоденькие актрисы. Они вытирали слезы и кулаками месили толстую Васину спину.

Шофер повернулся в салон и привстал, упираясь коленом в сиденье, а руками в спинку своего кресла. Медленным взглядом обвел он своих странных пассажиров, неприлично корчившихся в конвульсиях беспричинного веселья, — так, примерно, озирает и пересчитывает свою группу воспитательница детского сада перед прогулкой. Он сказал «поехали», поерзал, усаживаясь поудобнее, захлопнул рычагом дверцу и взялся за руль.

Скрежеща, надсадно чихая и переваливаясь с боку на бок, театральная колымага медленно развернулась и выехала за ворота.

Артисты как-то сразу успокоились, задремали. За стеклами автобуса медленно проплывала главная улица. Невысокие заборы, штакетники, покосившиеся ворота, а за ними — мезонины и крыши бревенчатых домов, охваченных последними огнями поздней осени: полыхала палая листва, пламенели хрестоматийные настурции, вспыхивали рубиновые гроздья рябин.

На центральной площади остановились перед местной достопримечательностью — единственный в городе светофор ненужно мигал, регулируя отсутствующие потоки уличного движения. Справа — горком, разместившийся в купеческом клубе, слева — горсовет (бывш. дворянское собрание). Их окружали непременные торговые ряды XVIII века, каланча пожарной команды, колокольня краеведческого музея и ампирная колоннада горбольницы — на взгорке, в красных хоругвях кленовой листвы, за чугунной узорной решеткой. Зажегся зеленый свет, и мы поехали дальше, а вслед нам из витрины районного универмага прощально улыбался одинокий манекен, зажившийся здесь, вероятно, со времен нэпа, если не с русско-японской войны. Мелкобуржуазное его происхождение подтверждали тонкие усики, на концах завивавшиеся порочными полуколечками, мейерхольдовский монокль из знаменитого фильма «Портрет Дориана Грея» и неестественно изящная поза, взятая с египетского барельефа. Правда, был он переодет согласно духу нашего времени: в неуклюжую кожаную кепку местного изготовления и в шикарный твидовый пиджак производства Германской Демократической Республики. Петлицу его украшал огромный ценник — «19 р. 75 коп.».

Автобус постепенно набирал скорость, город постепенно редел и вдруг кончился, растаял, словно его и не было. Простучав по деревянному мосту через тихую речку, мы въехали в вековечный российский простор.

Бодро бежала машина по разбитой шоссейке, крутились с обеих ее сторон перелески, овраги и поля; бурое, черное, ярко-зеленое.

Когда минут через сорок мы свернули с шоссе на проселок, пошел дождь. Во время поворота я успел разглядеть на развилке нелепый придорожный плакат: на огромном вертикальном щите нарисован был мальчик восточного типа с влажными, до жути жалостными глазами, на костылях, в белой рубашке с отложным воротничком; подпись внизу крупным шрифтом: «Посмотри на меня и пожалей себя».

Автобус стало подбрасывать на ухабах, мотор то натужно взвывал, то заходился кашлем старого курильщика, чихал и давал перебои. Пассажиры очнулись от спячки. Теперь они дружно тряслись на сиденьях, клацая зубами, вцепившись судорожно кто во что горазд. За моей спиною, стиснув зубы, кто-то из мужчин тихо и нудно проклинал все на свете: погоду, дорогу, чертов драндулет, проходимца-директора, затеявшего эту поездку, но, главное, себя и свою дурацкую профессию... Горестные эти причитания были прерваны внезапным и резким толчком. Нас всех подбросило и уронило с такой силой, что у меня заныл крестец, а заслуженная моя соседка прикусила язык. Мотор угрожающе заревел, закашлялся и заглох. В тишине стало слышно, как барабанит дождь по брезенту. Шофер подергал рукоятки, раскрыл дверцу и выскочил на дорогу. Он заглянул под колеса, обошел автобус кругом, поглядел вперед на расквашенную дорогу и, постучав в стекло, скомандовал: «Мужики! Выходи из машины — попробую налегке выползти». «Мужики», нехотя, по одному, начали высыпать под дождь, поднимая воротники, надвигая на уши кепочки и шляпы. Сбились в кучу на краю колеи, выбрали местечко повыше и посуше, стали закуривать. Вася потопал в ближний кустарник. К курящим выпрыгнула одна из женщин, молодая актриса, с двумя зонтами, раскрыла их и передала, как букеты цветов. Костюмерша, опустив стекло, протянула ей из окошка еще один, третий зонтик, яркий, в горошек, с кокетливой оборочкой, видно из реквизита. Все радостно спрятались в укрытие. Только я гордо и одиноко мок в стороне — я не выношу, не пе-

реваривaю зонтиков. Шофер притащил откуда-то охапку прелой соломы, бросил ее под задние колеса, отряхнулся по-собачьи и забрался на свое место.

— Не пришлось бы нам подталкивать, — высказал опасение один из артистов.

— «Армяне шумною толпою толкали попой паровоз», — процитировал другой.

Тут просто необходимо сказать несколько слов о специфике актерского юмора. Далеко не все артисты обладают даром слова, поэтому они очень часто и с удовольствием пользуются чужими текстами. Ведь сама их работа приучает артистов говорить всю дорогу чужие слова. Отсюда их любовь к игре цитатами. Такая «цитатность» присуща именно театральному остроумию. Разнообразнейшие подтексты, необычные окраски, двусмысленные трактовки, бесчисленные интонационные вариации и перефразирования применительно к конкретным обстоятельствам, — вот чем освежают они заимствуемые реплики.

Автобус задрожал, подергался взад и вперед, бойко затарахтел и выскочил из колдобины. По инерции он проскочил далеко по дороге. Мы радостно побежали вдогонку. На бегу я попал в глубокую лужу и набрал полный туфель холодной воды, но это нисколько не уменьшило всеобщего ликования.

Сели-поехали.

Как мало нужно человеку для счастья: шумно отряхивались, бурно жестикулировали, жужжали, гудели, громко выкрикивали пышные здравицы в честь лучшего в районе шофера — словом, автобус напоминал густонаселенный передвижной улей. Очевидно, для того, чтобы я как следует понял природу и причину столь экспансивного восторга, судьба не заставила себя долго ждать, — при переезде через первый же неглубокий овражек мы засели прочно и, очевидно, надолго.

Мужчины вылезли из автобуса без команды. Начинало темнеть, и надвигающийся вечер в данной ситуации не сулил ничего приятного. Катафалк Мельпомены застрял в разбитых колеях на самом дне оврага, перед подъемом. По всем признакам он сидел на днище, потому что колеса его бешено крутились, не находя опоры и не двигая машину с места ни назад, ни вперед. Шофер попросил немногочисленных дам освободить салон. Просьба была выполнена без разговоров и мгновенно, а костюмерша даже прихватила с собой большой неподъемный чемодан. Не сговариваясь, мы начали собирать и ломать ветки кустарника, чтобы кинуть их под колеса. Кто-то обнаружил неподалеку россыпь камней, выступавших из земли на склоне оврага. Выворачивали камни и таскали их, пытаясь замостить бездонные колеи. Шофер поправлял и перекладывал все, что мы притаскивали в соответствии со своими, особыми, не очень понятными простому человеку соображениями. В конце концов он вытащил из-под своего сиденья большие грязные тряпки и накрыл ими кучи хвороста перед ведущими колесами. Как видно, наступал ответственный момент. Чувствуя это, люди обступили автобус с обеих сторон. Они так основательно промокли, что на дождь не обращали теперь никакого внимания; под зонтиками стоял только огромный чемодан, на который кто-то водрузил театральный прожектор. Ожидание стало непереносимым, но все терпеливо ждали. Загудел мотор, машина рванулась вперед, выбрасывая из-под себя хворост и грязь, но, увы, не продвинулась ни на шаг. Шофер напряженно подался вперед — ни дать, ни взять механик-водитель, ведущий свой любимый танк в атаку. Шум мотора возвысился до визга. Содрогаясь всем корпусом, автобус медленно пополз в гору. Вот он поднялся на два метра, на три. Единодушный вопль понесся по оврагу: «Вперед! Ура-а-а!» Но тут

умолк двигатель, на краткий миг машина зависла на склоне, а затем начала неостановимо пятиться вниз. Все кинулись к ней, стали подпирать ее руками, толкать плечами наверх, истерично крича шоферу: «Давай газу! Газу, газу давай, Сереженька!» Поставленным голосом в интонациях Шаляпина герой-любовник задавал ритм: эх-раз-еще-раз-взяли-дружно-еще-раз! Крутились колеса, поливая нас грязью, как из брандспойта, но никто не обращал на это внимания, все старались помочь машине. Рядом со мной шумно задыхалась костюмерша, с другой стороны пыхтел благородный отец. Кто-то смеялся, повалившись на меня сзади: не сачкуйте, Михаил Михайлович, это вам не улица Горького! «Раз-два, взяли! Раз-два, взяли!» — это был уже дуэт: к герою подключилась бегущая сбоку Вера Игнатьевна. В гуще людей визгливо острил Вася: «Мы артисты, наше место в кювете!»

Автобус был уже на середине склона, и вдруг опять заглох мотор. Раздался бешеный крик шофера Сережи: «Разойдись! Задавит!» Все бросились по сторонам, и машина в полной тишине покатила назад, вниз, стремительно набирая скорость. Внизу она дернулась и, охнув, уселась на прежнее место.

Вася побежал вниз, размахивая руками и напевая «Наше место в кювете», но поскользнулся и с размаху упал в лужу. Публика раскололась смехом. К нему подбежали две актрисы, стали поднимать его, но он, хохоча, сопротивлялся, как ненормальный, и склонял на все лады: «Вася сел в лужу. В лужу сел Вася. Сел Вася в лужу...»

Осенние сумерки сгущались слишком быстро. Тяжелые капли дождя становились все мокрее и холоднее. В довершение всего подул пронзительный ветер. Он по-разбойничьи свистел в приовражных кустах, в голых лакированных прутьях. А бедные служители Мельпомены веселились все отчаяннее.

Водитель включил фары, и все как один завороженно уставились на внезапно вспыхнувший конус. В резком боковом свете фар стало видно: идет не просто дождь, а дождь пополам со снегом...

Прервала молчание Вера Игнатьевна. Она сказала, что уже седьмой час, а в восемь начало спектакля. Еще она сказала, что мы не имеем никакого права задерживать начало спектакля, что до клуба всего километра три-четыре, что придется взять с собой самый минимум (только костюмы, грим и музыкальные записи) и пойти пешком, что без декораций можно обойтись (придумаем «концертный» вариант), что она договорится с председателем сельсовета о присылке сюда трактора, что... в общем, надо двигаться. И все с нею немедленно согласились.

Легко и быстро, без особых разногласий разобрали и расхватали узлы-чемоданы. Лаялись беззлобно, для проформы, а может быть, и для игры. Просто — куражились.

Я в порыве энтузиазма схватил чемоданище, стоявший под зонтиком, но не знал, куда деть фонарь: на землю, в грязь поставить его боялся, все-таки аппаратура; взвалил на плечо и фонарь. Самое трудное было вылезти из оврага, но с этим я справился, а когда оглянулся вниз, был поражен, — настолько экзотичной была картина, представшая моему взору.

Вверх по склону с гиканьем и хихиканьем, падая и поднимаясь, ко мне карабкалась дикая орава веселых и мокрых людей. Растрепанные, заляпанные грязью, увешанные узлами и узелками, чемоданами и саквояжами, в фантастическом ореоле контрового света автомобильных фар, они были удивительно живописны. В композиционном центре группировки мотался сухой и рыжий Вася в ярко-зеленом шелковом цилиндре под

красным зонтиком в белый горошек. На правой его руке, элегантно согнутой в локтевом суставе, висел пузатенький клетчатый узел с большими ушами. Из щелей этого узла во все стороны выпирала нищенская бутафория: помятые чайные розы, облупленные южные фрукты из папье-маше, обмотанные дырявой фольгой головки пустых шампанских бутылок и даже жареная курица. Вася все время засовывал ее внутрь, но она упрямо возникала снова и снова. Оправдывая столь необычную куриную настырность, Вася выдвинул гипотезу: ошалев от сельского вольного воздуха, хитрая птица решила порвать с театром и сбежать к деревенским товаркам. Наш комик был в ударе. Подогреваемый удовлетворенным ржанием коллег, он вдохновенно импровизировал спич о благородстве и гордости русского артиста. Потом, на спектакле, я понял, что это был мастерский коллаж из реплик Шмаги.

Увидев меня с фонарем и чемоданом, артисты громко прыснули и стали с трогательной заинтересованностью выяснять, для чего попу понадобилась гармонь.

Поднявшись ко мне наверх, все перевели дух, грустно оглянулись назад на оставшийся в овраге родной автобус, сделали ручкой Сергею и бодро зашагали вперед, в снежную темную муть. На ходу они громко галдели и легкомысленно трепались о чем попало, но постепенно тема дорожной болтовни определилась окончательно — началась классическая актерская дискуссия о положении в периферийном театре: где лучше — в Керчи или в Вологде?

Шлепая по снежному месиву, они радостно выстраивали нелепые воздушные замки на будущий сезон и тут же с хохотом их разрушали:

Кинешма...

Тобольск...

А я думал о другом. О корнях этой необъяснимой выносливости, этого неистребимого актерского оптимизма, о том, как легко и достойно переносят они любые удары судьбы, переезжая из театра в театр, из города в город. Вот и сейчас: идут, радостно базарят — и хоть бы хны.

Тут, вероятно, какая-то таинственная генетика, история в крови, давнишний обычай, идущий от первых наших актеров — отчаянных скоморохов Древней Руси, скитавшихся по лесным дорогам от села к селу, со двора ко двору. Скоморохов гнали, гнули, гнобили, а они кривлялись, паясничали в веках и, надраив свеклой щеки, орали: меня дерут, а я толстею!

Я думал о том, что, может быть, корни уходят и еще глубже — в психологию народа.

В школе учитель истории рассказывал нам такую вот притчу: некий князь в стародавние времена послал свою дружину собрать дань с одного древлянского племени. Возвратилась дружина с большой добычей, а князь был сильно недоволен: мало, не все, мол, обобрано. Главный дружинник клялся-оправдывался:

— Все взято, княже, не гневайся. Все, что можно отнять, было отнято. Горько плачут древляне, сокрушаются.

— Плачут? — переспросил князь. — Если плачут, значит кое-что у них еще припрятано.

Поехали снова и возвратились с добавочной данью, причем с немалой.

— Что древляне?

— Стон идет по древлянской земле, княже. Рыдают по весям жены, рвут на себе волосы, а мужи плачут в голос и ругают нас ругательски.

— Ништо, — жестко усмехнулся князь и приказал: поезжайте еще.

И снова ушла дружина к злосчастным древлянам, но на этот раз вернулись почти ни с чем. Бросили жалкий скарб перед княжеским крыльцом и стоят молча.

— Негусто, — сказал вышедший на крыльцо хозяин. — А как древляне?

— Чудное дело, князь. Рыщем мы по дворам, ищем по углам, последнее отымаем, а древлянские люди веселятся: шутки шутят, хохочут-смеются, чуть в пляс не пускаются от радости.

— Больше не езди. Коль смеяться начали — конец: значит, ничего у них не осталось...

Этот парадоксальный принцип — чем хуже живем, тем веселее поем — достоин самого пристального внимания, изучения и уважения, потому что в нем выразилась очень важная, я бы сказал, знаменательная особенность характера русских актеров. Этот принцип знаменует их органическую, естественную народность, неразрывную духовную связь со своими национальными корнями.

Спектакль прошел хорошо. Небольшой клуб был забит до отказа, прием был прекрасный. Наивные зрители плакали, хохотали, хлопали и подавали ядреные реплики по ходу действия. Произошло тривиальное театральное чудо. Случайно все дивно сошлось — одно к другому: непривычный аншлаг, доброжелательный зритель, гений А. Н. Островского, дорожное приключение, поднявшее со дна актерских душ мучительные раздумья о смысле и бессмыслице жизни, о превратностях театральной судьбы. А главное — возникла важнейшая на театре правда — правда мастерства. Совпали уровни: уровень тех, кто играл, и уровень тех, кого играли. Совпали, так сказать, и профессионально, и человечески. Ложь переплавилась в достоверность. Все, что так раздражало в их спектаклях на стационаре (старомодность, дремучие штампы, ложный пафос, декламация, мелкое, ничтожное каботинство), здесь воспринималось как подлинность, как реальность театрального быта второй половины XIX века. А сквозь эту внешнюю правду мерцала живая актерская душа, невольно прорывалась неподдельная беда продрогших, промокших и перенервничавших людей.

Лет через восемь, уже в самом конце 60-х годов, я еще раз споткнулся об эту диковинную актерскую веселость, правда, на этот раз в столичном варианте. Все было приличней, тоньше, может быть, даже изысканнее, но суть была та же самая: веселье у последней черты.

Я ставил тогда спектакль в Центральном театре Советской Армии. Пьеса была хорошая, работа шла легко, и репетиции удавались одна другой лучше. Избалованный удачей, я немного распоясался и на очередной репетиции сделал замечание одному артисту. Артист этот был довольно милый человек — тихий, скромный, мягкий и вроде бы с дарованием. Но репетировал он в самом деле неважно, не то, чтобы плохо, нет, просто — никак. И я прицепился к нему:

— Валентин Васильевич, дорогой, так нельзя! Нужно же готовиться к репетиции, причем к каждой репетиции — это элементарно. Нужно работать дома над своей ролью, иначе — халтура. Вам должно быть стыдно! Хоть бы текст выучили...

Он гневно перебил меня:

— А мне, представьте, нисколько не стыдно! — На меня в упор, не мигая, глядели возмущенные и ненавидящие глаза. — Да, я не работаю дома и работать не буду! Не собираюсь!!

— ?

— Вы не имеете право меня упрекать! Что вы знаете обо мне? Знаете, что ли, как я живу? — Он еле сдерживался, чтобы не закричать. — Я работаю в этом театре восемнадцать лет, мне тридцать девять, а я получаю восемьдесят рэ в месяц. Всего восемьдесят! Это курам на смех. А у меня на шее двое детей, жена не работает... и больная теща! — Он перешел на визг, тряслись руки, дрожали губы, приближалась истерика. — Как я живу?! Как мы живем?! Не знаю, как мы еще живем...

Его партнер, толстый, большой добряк, что-то шептал ему на ухо, обняв сзади и поглаживая друга огромными лапами. Я слышал только: «Валя, перестань, Валя, не надо». Но бедный артист не мог успокоиться.

— Вот вы говорите, надо готовиться к репетиции. Думаете, я не знаю этого сам? Знаю. Представьте себе, знаю. Но когда готовиться? Когда? Вот сейчас кончится ваша репетиция и я побегу на другую, на телевизионную халтуру. А что мне делать? Все-таки лишняя тридцатка. В Останкино еду на общественном транспорте, с пересадками. На такси денег в нашем семействе нет! Вечером обратно на спектакль. И тоже нельзя опоздать и, значит, тоже бегом. Если свободен от вечернего спектакля, бегу на драмкружок — лишних полсотни. Драмкружок у меня в городе Дмитрове. В Москве все расхватано заслуженными артистами, и нам, простым смертным, остается только Дмитров. Или Можайск. Три часа туда и три часа обратно. Возвращаешься часа в три ночи — на последней электричке. Транспорт уже не ходит — значит пешком домой с Савеловского вокзала, через всю Москву пешком! А утром снова сюда, на репетицию, к вам, — и он как-то странно хмыкнул — это было что-то двусмысленное, глубоко двусмысленное: то ли привычно спрятанное рыдание, то ли неумело задержанный смешок.

Я был потрясен. Я не мог вымолвить ни слова. Может быть, даже побледнел немного. Помреж впоследствии говорила мне: «Стоите белый, как стена».

Толстяк стал меня успокаивать:

— Да не обращайте вы на него внимания. С катушек слетел. Со всяким ведь может случиться. Он будет готовиться, ручаюсь — будет. Текст в электричке гад будет учить. Будешь ведь, Валя?

Меня хватило на то, чтобы прекратить репетицию и отпустить их на сегодня по домам.

Потом стояли на лестничной площадке.

Я закурил.

Друзья-артисты, оба некурящие, тоже взяли у меня по беломорине и как-то неумело, по-актерски неестественно и картинно, пускали дым со мной за компанию.

Молчание опасно затягивалось, и, смущенный тем, что я так сильно расстроен из-за него, виновник происшествия сочувственно пожалел меня:

— Мне бы ваши заботы, господин учитель!

И вдруг затрясся со страшной силой.

Я в недоумении повернул к нему голову и увидел — он внутренне смеется, беззвучно хохочет, сдерживаясь из последних сил. Они понимающе переглянулись и начали ржать вслух — неостановимо, неудержимо, до слез. Они корчились в судорогах неуместного, по их мнению, веселья, но ничего с собой поделать не могли и только жестами пытались извиниться за свое игривое настроение.

Прошло какое-то время, и я тоже засмеялся вместе с ними — понял причину их бурной радости. Их развеселила неожиданная, непредусмотренная, но от этого еще

более, по их мнению, удачная острота. Дело в том, что артисты, которым пришлось работать со мною, распространили по театру преувеличенные слухи о моем педагогическом даровании, о том, что я будто бы умею научить артиста хорошо играть любую роль. Даже А. А. Попов, стоявший в то время во главе театра, отметил на одном из заседаний худсовета мои педагогические эксперименты как положительное явление. Поэтому словосочетание «господин учитель» в применении ко мне представлялось им достаточно смешным и двусмысленным: вроде бы и почтение, но тут же и презрение, одновременно и извиниться этими словами можно и надерзить, рассчитаться за причиненную боль; комплимент и ядовитая кличка звучали в этих словах весьма удачным аккордом. Все это усиливалось еще и ассоциациями с анекдотом, так что оснований для удовольствия и веселья у них было достаточно.

Потом я увидел, как они удовлетворенно перешептывались и смеялись за обедом в столовой театра.

Вечером они пересмеивались, глядя на меня, в гримуборной во время спектакля, а впоследствии, стоило мне только на репетиции сбиться в поучение, в учительскую тональность, они начинали, как теперь говорят, ловить кайф и бесстыдно хихикать.

Но я на них нисколько не сердился, я понимал, что эти их веселые игры помогают им забыть и избыть на какое-то время свои нешуточные заботы. И, что любопытнее всего, с того самого дня я ни разу за всю свою жизнь не позволил себе бросить артисту поспешный упрек в недобросовестности или впрямую вещать им высокие слова о благородном долге артиста перед своим искусством, о безжалостных требованиях театральной этики. Готовясь к работе в новом коллективе, я выписывал теперь не только имена-отчества артистов, но и сведения об их семейном положении и должностном окладе, потому что их веселость не всегда шествует об руку с их благосостоянием. Чаще — наоборот.

Теперь, слава богу, положение изменилось в лучшую сторону. Актерские ставки повсеместно повышены, так что той, чисто символической зарплаты в 35–50 рублей не встретишь нигде, даже в самом захудалом театре. Правда, с точки зрения хорошего токаря или знаменитой доярки рядовой артист все еще живет ниже официальной черты бедности, но тут, как говорится, ничего не попишешь — непроизводительная, увы, сфера: не сеют, не пашут. Впрочем, разве пашут в НИИ теории и истории искусств или в Академии общественных наук? Или, может быть, начали сеять в Институте марксизма-ленинизма? Скорее всего нет, хотя ставки там по сравнению с актерскими — ого-го! Но то, что в одном месте называется «непроизводительная сфера», в другом месте формулируется как «идеологический фронт»; за «фронт», естественно, платят дороже.

Ладно, не будем мелочны. Дело ведь не только в деньгах. Да и на 130–150 рублей жить как-никак можно. Тем более, что существуют еще разные персональные ставки, лауреатство, премии и всякие почетные звания. Государство у нас заботится о театре. Кроме того, партийные руководители всех уровней, постепенно войдя во вкус меценатской деятельности, не забывают любимых артистов и щедро раздают им звания: заслуженных, народных республики, народных Союза, а в столицах даже и Героя Соцтруда. Украшенных званиями артистов развелось как нерезаных собак. Столь обильная раздача, конечно, несколько обесценила сами эти звания и незаметно превратила их в своего рода чины, получаемые просто за гибкость талии (с маленькой буквы) и за выслугу лет. В общем, в театре у нас теперь почти полный порядок: все солидно, серьезно, важно. И уныло. Прежнего веселья, прежнего живого юмора, непринужденной шутки,

игры, столь свойственной всегда безалаберному и бессребреному актерству, как не бывало. Они теперь не ко двору в театре. Все ходят неприступные, деловые, не желающие рисковать, молчаливо поддерживают свой престиж и с глухой серьезностью оберегают свой авторитет. Пиком этого поветрия серьезности стала эпидемия академизма: кажется, добрая половина театров страны обрела в наши дни статус академии. Недавно услыхал по радио, что даже в Симферополе есть свой академический театр. Это уже «обледенеть можно», как говорилось не так уж давно в одной популярной советской пьесе. (Тут автор принимает «позу учителя»: он встает из-за стола, за которым сидел и писал, чуть-чуть отодвигает назад свой стул привычным движением ноги, слегка подается вперед, кулаком правой руки опираясь на крышку стола, а указательным пальцем левой тычет в пространство перед собой.) Вероятно, те большие начальники, которые так небрежно раздают актерам театральные титулы и регалии, не учитывают, что все актеры — люди в высшей степени наивные и легковерные. Вы делаете артисту ма-а-аленькое замечание (следует иллюстрирующий жест левой руки: два пальца автора, указательный и большой, вытягиваются из кулака вперед на расстояние в полсантиметра, чтобы показать миниатюрность замечания) и его, актера, сразу охватывает паника, он тут же, немедленно, с потрясающей быстротой, раскручивает перед собой драматическую ситуацию провала, полной собственной бездарности, трагической ошибки в выборе профессии; в лучшем случае разговор пойдет о глубоком творческом кризисе. Но столь же быстро крутится актерская психика и в обратную сторону (последние слова автор тоже сопровождает жестикуляцией: руки согнуты в локтях, обе кисти синхронно и легко вращаются перед грудью по направлению к себе). Сделайте актеру — или актрисе — небольшой комплимент, так просто, пустячок, только из вежливости, и он будет счастлив; он, как заведенный, начнет радостно болтать о творческой удаче. Похвалите его роль в рецензии — минимум три недели будет он ходить в состоянии эйфорического обалдения и со снисходительным добродушием просвещать своих менее удачливых, неотрецензированных собратьев из массовки. Бросьте ему лакомую косточку почетного звания — а уж если это будет не косточка, а большая мозговая кость, то есть, простите, высокое звание, то тем более, — он с ходу уверует в свое значение для советского театрального искусства и сразу же, без пересадки поведет себя Мастером: перестанет уделять внимание товарищам из массовки и, как бывало, балагурить с ними, перестанет опаздывать на репетиции и пропускать профсоюзные собрания — «несолидно, знаете, для высокого искусства», навсегда забросит работу по совершенствованию своего мастерства — «моего, знаете, умения на мой век хватит», и в довершение всего бесповоротно исключит из своего обихода риск и пробу — «я человек уважаемый, мне ошибаться не к лицу, я на это просто не имею права». И в результате быстренько кончится как артист, задремав на своих сомнительных лаврах; редкие исключения тут, как известно, только подтверждают правило. То, что я сказал об отдельном артисте, к сожалению, закономерно и для целого театрального организма. Стоит только хорошему театру получить звание академического — театр тускнеет, засыпает и, рано или поздно, кончается. У меня иногда даже возникает нелепейшая, невероятная мысль: а может быть, это хорошо отработанный прием нейтрализации хорошего артиста или хорошего театра, — очень уж с хорошими много хлопот! — безошибочный и бескровный прием, отшлифованный изобретательными мозгами наших чиновников от искусства: хочешь уничтожить артиста — засыпь его благодеяниями; хочешь без шума, не закрывая, ликвидировать целый театр —

присвой ему звание академического. Начнет относиться к себе уважительно, начнет всерьез, без юмора принимать себя как некую классику, тут-то ему и крышка. (Далее идет авторская апарта, может быть, даже с выходом из-за стола, с интимным приближением к Вам, дорогие слушатели, простите! — дорогие и уважаемые читатели.) Мне бы очень не хотелось, чтобы у Вас создалось ошибочное впечатление, будто я здесь поношу артистов, будто тут имеют место какие-то злопыхательские выпады по отношению к ним, нет-нет-нет, ничего подобного, — это только факты, результат моих долголетних наблюдений над множеством артистов и театральных трупп, результат тщательного штудирования мемуарного и эпистолярного наследия корифеев сцены. Чтобы убедить вас в моей доброжелательности к актерам, я вынужден Вас познакомить со своим объяснением вышеупомянутых странностей актерского поведения. Я воспринимаю эти не очень достойные в нравственном отношении метания актерской души отнюдь не как признаки моральной неполноценности самих актеров, а только как своеобразную игру, искони присущую театру и неотделимую от внутритеатрального быта. Преувеличивая самооценку своих просчетов и неудач, раздувая, превращая ее в трагическое, причем поюродски трагическое представление, актер тем самым как бы изживает, избывает в игре ту боль, которую неизбежно причиняют ему чужие критические замечания; с другой стороны, преувеличивая оценку своих просчетов до степени краха, актер как бы подстилает себе пресловутую соломку, — падать-то все равно придется! — нарочно удесятеряет свою ошибку, чтобы, когда вы все-таки произнесете свою критику, удар был смягчен, насколько возможно, чтобы он показался в десять раз слабее. Это так понятно и так по-человечески! Кто из нас не произносил в ожидании несчастья сакраментальной фразы, больше похожей на заклинание: «Что будет? Что будет?! Я этого не вынесу!»? Сходная ситуация и в восприятии актерами похвал и наград. Устав от бесконечных ежедневных поучений и понуканий, попреков и поношений, от долгого бесправия и рабской бессловесности, когда твое мнение никого не интересует, стосковавшись по настоящей работе, по вниманию и похвале, ночи напролет во сне и наяву мечтая об успехе, известности, о солидном, независимом положении, рядовой актер, дорвавшись до мгновения, когда на него наконец обращены чьи-то взгляды, сразу же начинает свою долгожданную главную игру — игру в большого артиста, игру в мэтра, в звезду. Он понимает, как печально эта игра может кончиться, но удержаться от нее, такой заманчиво-сладостной, такой льстящей и щекочущей нервы, — свыше его слабых сил. Нам ли его судить?

Я люблю артистов.

Я люблю их больше всего, что есть в театре, а может быть, и больше всего, что есть в мире.

Я люблю их сильно, но не слепо: вижу все их недостатки до одного и все равно люблю. Это чувство, вероятно, похоже на широко распространенную любовь женщины к своему непутевому мужу, пропойце и хаму; все подруги твердят ей: «Как только ты можешь с ним жить? Что ты в нем нашла? Брось свое сокровище, идиотка!», а она упрямо отвечает: «Вы его просто не знаете, его никто, кроме меня, по-настоящему не знает».

Моя любовь к артистам тоже дает мне возможность увидеть в них не только их пороки, но и их добродетели: их ничтожность не заслоняет от меня их величия, за их вероломством вижу я преданность и верность, за их уродствами сияет мне иногда их высокая красота. (Последняя в этой главке ремарка: на лице автора блуждает смущенная улыбка.) Какой конфуз — я, кажется, ударился в патетику! Так ведь и запеть недолго...

В электричке поет женщина.

Это я еду в воскресной крюковской электричке — в Москву со своего любимого Левого берега. Конец мая. Конец жаркого дня. В вагоне густая и пахучая духота — он до отказа набит усталыми от отдыха людьми и гигантскими охапками черемухи. Вокруг меня разместилась веселая и слегка поддатая компания — скорее всего возвращаются домой с первого в этом году дачного уикэнда. У окна друг напротив друга сидят захмелевшие супруги под тридцать. Жена — полная блондинка, голубые, с пьяною поволокой глаза, розовая ядовитая помада, — поет на пределе лиризма, зазывно и многообещающе адресуясь к дремлющему мужику:

Мы с тобой два берега
У одной реки.

Не просыпаясь, он хрипло ревет, без злобы и сравнительно негромко:
— З-закрой х-х-хлебало!!

...На чем мы остановились? Да, вспомнил, надо снять патетику. Так вот — из театрального фольклора. Типичный режиссер А. А. Гончаров, человек мощного юмора, делится со своими учениками опытом работы с актером:

«Уважаемая мною Мария Осиповна Кнебель, изобретательница "девственного анализа", не имея собственных детей, возлюбила артистов сама и усиленно советует любить их всем режиссерам. Она утверждает: актеры совсем как дети — такие же прекрасные и веселые, как дети, но и такие же эгоистичные и жестокие. Я полностью согласен с М. О. Да, актеры — дети, но... сукины дети».

Игра как таковая, игра как нацеленность и игра как стихия, в которой актер чувствует себя, как рыба в воде, всегда и везде наполняли и пронизывали театр с начала и до конца. Более того, игра и театр реально, на практике всегда существовали нераздельно, они просто не могут жить друг без друга. Пожалуй, всегда, за исключением двух сравнительно коротких периодов увлечения театра натурализмом (конец XIX века — начало XX — в русском дореволюционном театре и 30-е—50-е годы в советском театре). В последний из двух указанных отрезков театральной истории произошло размежевание двух наших всегдашних неразлучек, размежевание решительное и в определенной степени насильственное. В это же время родилась унылая теоретическая доктрина, противопоставившая игровой театр театру подлинных чувств. Первый был признан несоответствующим русской традиции глубоко эмоционального и духовно богатого искусства и закреплен за «школой представления», а второй был срочно канонизирован и повсеместно внедрялся в виде «школы переживания».

А между тем игра никогда не мешала проявлению чувства, не заменяла его подделкой и даже не заслоняла его своей яркостью. Теперь же, в конце XX века, став мудрее и зорче, мы, слава богу, начинаем понимать, что именно игровые театральные структуры — то ли по контрасту, то ли вследствие заразительности игры — позволяют поймать неуловимую подлинную эмоцию, выявить ее на пределе достоверности и воскрешать на каждом спектакле заново.

Это еще не декларация, это просто так, попутно, для затравки.

Вечное тяготение театра к игре основано не только на том, что игра предоставляет театру редкостную возможность прикоснуться к самой сердцевине подлинной жизни, причем подлинность тут, замечу в скобках, на несколько порядков выше, чем в имитаторском натуралистическом театре.

Тяготение театра к игре основывается еще и на том, что игровая настроенность, и только она одна, помогает актеру (и всем его теперешним сотрудникам: драматургу, ре-

жиссеру, помрежу, художнику, хореографу, гримеру, костюмеру и т. д. и т. п.), облегчает его поистине невыносимое существование в театре. Эта облегчающая функция игры тесно связана с юмором.

Разве можно без юмора выдержать современный театр с его непрерывным душевным напряжением, с его круглосуточной изнурительной работой и столь же изнурительным круглосуточным бездельем, с ежедневными нервными срывами и постоянными стрессовыми ситуациями, когда все время что-то не получается, что-то срывается, то и дело кто-то куда-то опаздывает, когда все рушится, валится, падает — в прямом и переносном смысле? — да и как же может быть иначе, если в одном доме, как сельдей в бочке, натискано такое множество творческих индивидуальностей или индивидуальностей, считающих себя творческими с большим или меньшим на то основанием. Принять этот кошмар всерьез — прямая дорога в психушку.

Я не буду даже пытаться живописать все прелести театрального ада, я просто отошлю Вас, дорогой читатель, к общепризнанным шедеврам такой живописи: перечтите сейчас же Чапека — «Как делается спектакль». Перечли? Теперь перечтите Пиранделло (хотя бы «Шестеро персонажей»). И еще: «Театральный роман» Булгакова. Какой дивный абсурд! И какой прелестный юмор! С юмором картина творческого процесса в театре выглядит сносно и даже забавно. Но только с юмором.

Поэтому я всегда считал, что прививать юмор будущим труженикам сцены надо со школьной скамьи, то есть с театрального учебного заведения. И всегда пытался реализовать данное педагогическое положение в своей практике преподавателя. Наступал очередной момент невыносимого нервного напряжения, и я говорил студентам: «А теперь давайте вырабатывать юмор!»

Без юмористического отношения к себе и к своему призванию молодой актер (режиссер и т. д.) придет в театр незащищенным и неполноценным.

Однажды я в очередной раз очутился именно в такой вот педагогической ситуации, словно бы нарочно созданной для культивирования юмора в студентах.

Это был, пожалуй, самый любимый мой студенческий курс, самый близкий мне изо всех предыдущих: я сам их набирал, сам старался учить их и воспитывать как можно лучше — по самому высокому классу, и, естественно, рассчитывал сам выпускать их из ГИТИСа.

Это были прекрасные ученики и в подавляющем своем большинстве прекрасные люди. Кроме того, они были талантливы. Артисты и режиссеры самых различных театров, они были одинаково открыты для пробы, для поиска, для совместной дружеской работы.

А может быть, объяснение моей любви к ним было гораздо проще — это был мой последний курс, последний заход. Подступал пенсионный возраст, и я больше не собирался набирать курс: выпущу, мол, этих и хватит. Баста!

Но не тут-то было. По обстоятельствам, не имеющим к моим ученикам никакого отношения, мне пришлось уходить на пенсию несколько раньше, чем я предполагал, уходить, не доведя своих любимцев до диплома.

А учились мы с ними хорошо! Зимою — шатались по русским монастырям в Москве и Подмосковье, изучали душу и композиционную красоту древнего искусства по Феофану Греку и Андрею Рублеву, зачитывались современным писателем Андреем Платоновым и делали первые свои этюды на лаковом паркете белого зала с колоннами в доме Станиславского; весною проникали во ВГИК и смотрели там простые и таинственные

фильмы Куросавы, занимались искусством Японии, шили себе кимоно, лепили и раскрашивали маски японского классического театра, слагали танки и хокку и разыгрывали японские пьесы; летом листали Калло и вовсю осваивали на практике традиции итальянской комедии дель арте, придумывали и разыгрывали лацци, превращались в персонажей Гольдони и Гоцци, стряпали стишки, подбирали к ним музыку и в свое удовольствие горланили «итальянские» песенки, а когда наступала золотая московская осень, собирали на бульварах кленовые листья и засыпали ими сцену, выискивали на тех же бульварах странноватых «человечков», и произносили от их имени монологи, стоя у раскрытого черного рояля, погруженного по колени в палую листву. И круглый год импровизировали, импровизировали, импровизировали. На разные темы, в различных жанрах и стилях, печально и весело, тонко и грубо, трепетно и с циничным расчетом... И вот теперь всему этому приходил конец. Я знал о предстоящей разлуке, они — нет.

Тут-то я и спохватился, что не успел в полной мере привить своим ученикам столь необходимое им чувство юмора. Времени оставалось в обрез. Начинать надо было немедленно.

А мы тогда занимались, совсем наоборот, трагедией. Погружались в Шекспира. Режиссеры увлеченно разбирали со мной «Макбета», а актеры, готовясь играть большие отрывки из этой ошеломляющей трагедии, учили наизусть знаменитые монологи шотландского тана и его жены на английском языке: «Томорроу, энд томорроу», «Кам ю спирит» или «Ай хэв ливд лонг энаф: май вэй оф лайф // Из фоллн интоу зэ сиэ, зэ йеллоу лиф». Мы все упивались красотой звучания величавых стихов. Те, кто кончил английские спецшколы, составляли транскрипции русскими буквами для не знавших английского языка совсем и правили им произношение; слабенькие бегали на дрессировку к институтским «англичанкам». Мы купались в волнах поэзии, воздух вокруг нас был пронизан Шекспиром, и это было прекрасно. Но нам этого было мало — параллельно с «Макбетом» мы намеревались сыграть знаменитую трагическую пародию Стоппарда «Гильденстерн и Розенкранц мертвы»... А тут, казалось бы, совсем некстати железная необходимость вырабатывать юмор! Что делать?

Я взялся за колесо штурвала и круто изменил курс.

Придя на первое занятие новой сессии, я объявил:

— Задача этой сессии — выработать у вас юмор. Срочно и во что бы то ни стало. Материал для выработки юмора — трагедия Шекспира «Король Лир».

Студенты молчали. Им было жалко и «Макбета», и Стоппарда, и себя. Но что-то в моем предложении их, кажется, манило — они были люди творческие.

— А как же с монологами? Я целыми днями, как идиотка, учила этот английский текст и выучила не один, а оба монолога Леди Макбет.

— И я тоже.

Внутри у меня все съежилось, сжалось. Такого вопроса я не ожидал и ответа на него у меня не было. Но я прекрасно понимал, что малейшее промедление сейчас подобно смерти, что надо ковать железо, пока горячо. Мгновенно творчески подсуетившись, я нагло заявил:

— Мы будем использовать их в «Лире».

— Монологи леди Макбет — в Лире?

— А что такого? — Я понял, что еще немного и я выиграю, и продолжал жать. — Неужели вы думаете, что среди наших будущих зрителей найдется хотя бы один, знаю-

щий английский настолько, чтобы отличить монолог из «Макбета» от монолога из «Лира»? Вы меня удивляете! Слишком уж вы высокого мнения о нашей высшей школе.

Все дружно хохотнули.

— Вы будете произносить выученные монологи от имени героев «Короля Лира» и в ситуациях «Короля Лира». Все равно, кроме нас, никто не понимает этого текста. Будем как бы «тататировать» этими словами — вспомним первый курс. Будем пользоваться монологами целиком и вразбивку, массивами и небольшими кусочками, частями, отдельными фразами и даже отдельными словами: по мере надобности и по ходу дела, — я завелся окончательно и, хотя понимал, что говорю чушь, шел напролом. — Используем великий текст, как бессмысленную абракадабру. Это же замечательно! Никому не понятный, но потрясающе красивый текст дает нам полную свободу: в него можно вложить любую интонацию, любой смысл.

В аудитории воцарилось нездоровое веселье. Они были все-таки мои ученики, они меня поняли очень быстро и с ходу оценили заманчивую дерзость и остроту предложенного приема, хотя, если говорить откровенно, сам я далеко не сразу увидел все грандиозные возможности этой случайной и внезапной находки. И еще не понимая, что придумалось, я вдохновенно токовал, а они слушали меня с удовольствием и уже без всякого сопротивления.

— Представьте, это будет, как будто вы смотрите зарубежный недублированный фильм. Актеры что-то говорят на непонятном языке, а бойкий переводчик синхронно переводит по-русски. И таким «синхронным переводом» у нас будет великолепный перевод Пастернака! А? Послушайте для пробы: «Таков наш век — слепых ведут безумцы». Или: «Мы плакали, пришедши в этот мир, на это представление с шутами»... Вам всем хорошо известно: работать в театре можно только имея неисчерпаемые запасы юмора, — вот мы и будем, играя шутовское представление, вырабатывать в себе юмористическое отношение к великой шекспировской трагедии, к современному театру и, если хотите, к современной жизни. Да-да. Нашу нелепую и великолепную жизнь тоже ведь трудно воспринимать без юмора. А сколько в ней шутовского, почти шарлатанского. Не будем сейчас говорить о сущности окружающей жизни, возьмем только внешнюю ее сторону — одежду. Ну разве современный модный костюм не похож на костюм шута? на худой конец — клоуна? Та же раздражающая яркость красок, та же экстравагантность покроя и деталей, тот же вызов. А невообразимые прически? А откровенно неестественный макияж? Помните, как Образцова показывала нам только что привезенные из Лондона цветные открытки — фотографии уличных типов? Вспомните...

Но дальше я мог уже не агитировать. Они поверили. Они полностью были со мной.

Так вот неожиданно, под давлением случайных обстоятельств, начал рождаться один из самых любимых моих спектаклей — последний в жизни и первый для меня полностью игровой спектакль. По жанру его можно было бы определить как *шутовское представление*, а назвать таким вот кощунственным образом: «*Уморительная история о глупом Короле Лире*».

Попытаюсь описать этот спектакль.

А чтобы рассказ о спектакле был более объемным, я поведу его параллельно с двух точек зрения — снаружи и изнутри. Слово «снаружи» означает здесь объективное описание того, что было на сцене, как это выглядело, как звучало, какое впечатление производило на зал; коротко говоря, это — взгляд зрителя. Рассказ «изнутри» будет

описанием процесса рождения спектакля: чего хотели его создатели, чего добивались на репетициях, как подбирались к тому или иному решению, что переживали во время представления; это — субъективный взгляд «из-за кулис», точка зрения театра.

Конечно, будет и третий аспект — мое личное отношение к описываемому спектаклю. Как режиссеру, как педагогу и как летописцу нашего «Лира» мне вряд ли удастся избежать своих личных пристрастий, предвзятостей и предрассудков. Да иначе и не стоит ведь ни рассказывать, ни описывать, ни вообще писать.

> Странные иногда вещи приходили в голову старому чудаку Шекспиру, но едва ли приходило что-нибудь страннее «Короля Лира».
>
> *Аполлон Григорьев*

Особенно я любил самое начало этого странноватого спектакля. Я часами мог наблюдать, как подбираются артисты к началу представления. На репетициях я иногда даже специально затягивал эти актерские прелюдии, а когда начались прогоны и пробные просмотры, затаскивал в зал своих друзей или коллег по кафедре и приставал к ним: посмотрите, как эти прохвосты правдивы, полюбуйтесь, как они свободны и естественны, как тянут, не прерывая ни на секунду линию внутренней жизни — вот он, живой театр, вот она система Станиславского! Так же точно суетился я от переполнявшей меня радости и на спектакле, дергал знакомых зрителей за рукав, хватал за локти и вертел их в разные стороны: присмотритесь вон к той паре, ну там вон, у окна, курят одну сигаретку по очереди; а вон тот идиот* в наушниках с нарисованным под глазом треугольничком — это же очень высокий класс наблюдения и обобщения...

Дело в том, что актеры начинали играть «Лира» задолго до официального начала спектакля, минут за сорок, сорок пять. Самые первые зрители, входя в зрительный зал, уже заставали там что-то, отдаленно напоминавшее театральное зрелище. Какие-то люди слонялись по залу и по сцене. Одеты они были примерно так же, как и зрители, то есть по современной моде, может быть, только чуть-чуть более подчеркнуто, чуть-чуть более ярко, так что поначалу от зрителей вовсе и не отличались. Только постепенно, немного позже, когда их, этих «актеров» становилось на сцене все больше и больше, зритель мог заметить вызывающую экстравагантность их костюмов, их причесок, их макияжа и манер. Прислушавшись к их непривычной чем-то речи (говорили они мало и словно бы нехотя), внимательный зритель понимал, что говорят по-английски.

Помещение, в котором играли спектакль, напоминало кишку или трубу, такое оно было длинное, узкое и низкое. Еще оно напоминало сарай, разделенный на две части в отношении один к двум. Меньшую, дальнюю часть этого сарая только условно можно было назвать сценой, потому что она почти полностью была раздета: снят занавес, сняты или сдвинуты задники, падуги и кулисы, сняты даже заспинники, закрывавшие в обычные дни проемы в узких боковых стенках портала — все просматривалось насквозь.

Казалось, по овину гуляет ветер, метет по полу бумажный мусор и шевелит солому.

Столь странное и непривычное для театра впечатление усиливалось тем обстоятельством, что два окна в задней стене «сцены» и одно в боковой были открыты настежь. Эта половина овина была загромождена случайными вещами. Стояли какие-то ящики, огромные и маленькие, валялось по углам тряпье, лезли в глаза козлы, заляпанные известкой. Переносная деревянная лестница, вертикально поставленная где-то

*Любя произносил я это, любя!

совсем некстати, вела куда-то вверх, не то на чердак сарая, не то на театральные колосники. Кто-то сидел на самом верху лестницы, а сверху, словно из чердачного люка, свешивались еще ноги; низ лестницы оккупировала подозрительная юная парочка; стоя по обе ее стороны, молодые люди любезничали как бы через окно...

И все же это была сцена. Об этом недвусмысленно напоминали прожектора на штативах и софиты, расставленные и развешанные там и сям по всему сараю, причем те из прожекторов, которые были вынесены в «зрительный зал», глядели своими потухшими глазами в одну сторону, в сторону портала. Впрочем, один или два из них, кажется, горели вполнакала, осторожно подсвечивая кучки томящихся в безделье людей. Вечерний свет театральных прожекторов непривычно смешивался с будничным, обыденным светом дня, падавшим из раскрытых окон, и это странно волновало и беспокоило.

О том, что это — сцена, говорила и некоторая приподнятость пола в той дальней части английского овина, которая была отделена от нас остатками разгромленного портала. Перепад уровней был небольшой, всего лишь в высоту сиденья стула, но и этого было достаточно, чтобы подумалось о потенциальных подмостках*.

Праздничную ассоциацию со сценой усиливал и огромный Бехштейн, стоявший внизу, в партере, перед возвышением — как в оркестровой яме. Черный лак рояля, изысканное сочетание его скругленных изгибов, прямых углов и строгих прямых линий, сам отлетающий рояльный хвост напоминали о парадном дирижерском фраке, раскрытая клавиатура вызывала в памяти снежную белизну дирижерской манишки, перечеркнутую черной черточкой изящной дирижерской бабочки, а загадочное молчание инструмента, как всегда, сулило праздник гармонии и увеличивало томление ожиданья.

Сарай постепенно наполнялся людьми.

Одни, помедлив мгновение в дверях, быстро ориентировались и шли налево, в «зрительный зал», туда, где были расставлены сиденья для публики. Другие, занятые какими-то своими делами, уверенно шли направо, на «сцену», пошныряв некоторое время между рядами кресел, подобрав какую-то мелочь, что-то поправив, уходили из сарая совсем. Двое ребят из артистов и их девушка, не спеша, затемняли окна на зрительской половине. Иногда от них на сцену, через головы зрителей, летела английская фраза, посланная издали, она звучала громко и четко: приказ или требование.

По мере того, как в зале сгущались сумерки, сцена начинала казаться все более яркой и светлой и все больше и больше притягивала внимание.

И несомненно там что-то происходило, хотя и не очень было понятно — что.

Это было какое-то беспорядочное, хаотическое кишение — как бактерии под микроскопом, как частицы вещества в броуновом движении: собирались в группы, распадались и снова группировались в другом месте.

Человеческие молекулы сталкивались и разлетались в разные стороны, иногда двум или трем из них удавалось на лету сцепиться на время, ненадолго, не накрепко, но сцепления эти тут же неизбежно разваливались, поносившись вместе в пространстве сцены целый миг, похожий на вечность, или, лучше сказать, целую вечность, так подозрительно смахивающую на мгновение.

Вот мужчина и женщина, укрывшись в левом портальном проеме, в густой его тени, ласкают друг друга. Медленно. Закрыв глаза. Со знанием дела. Касания их легки

---

* Не могу удержаться и не сказать здесь же, немедленно, о поразившем меня однажды и на всю жизнь факте: по-французски сценические подмостки и помост для казни обозначаются одним и тем же словом — «эшафот» (echafaud). Какая неожиданная и точная синонимия! Каждый вечер артист должен подниматься на эшафот — такая у него работа, в этом его игра.

и целесообразны. Возбудить партнера. Возбудить себя. Пальцами. Губами. Щекой. Волосы. Шея. Ухо. Сейчас они сцепятся и понесутся в пространство...

В правом проеме портала, у противоположной стены стоят двое мужчин. Один — лысый, другой — усатый. Размеренно двигают челюстями, обрабатывая жвачку, и пристально следят за парой в противоположном углу. Видно, что они мысленно проделывают все движения доходящих любовников. Перестали жевать. Вдох — выдох. Вдох. Выдох. Задержка дыхания. Переглянулись. Усатый ушел в глубину сцены и быстро вернулся с электриком. Усатый шепчет что-то электрику на ухо, тот смотрит на него, не понимая, чего от него хотят. Лысый показывает глазами на фонари перед порталом, на парочку в левой нише портала, и электрик, кивая, уходит...

Яркий сноп света внезапно упал на нишу любовной игры: вспыхнули рыжие волосы женщины, блеснуло ее голое плечо, сверкнул и погас мутный взгляд кавалера. Они отскочили друг от друга и разлетелись в разные концы сцены. А в противоположной нише засмеялись двое мужчин — лысый и усатый, и смех усатого был похож на отрыжку, а лысый смеялся беззвучно, как в немом кино, нет, нет, лучше — как в телевизоре с выключенным звуком.

Непривычная форма человеческих отношений — любовных, дружеских или враждебных — была шоковой и настораживающей. Она была чревата смехом и бедой.

Виделось: играют пылинки в косых столбах солнечного света, пробивающегося сквозь окна, сквозь щели сарая, сквозь ветхую его кровлю. Чуялось: смешиваются запахи сигарет, косметики, человеческого тела и пыльной листвы летнего жаркого дня.

Выполз откуда-то электрик со стремянкой, поднялся на нее и стал переправлять выносные прожектора. Вставил в один из фонарей синий фильтр и направил его на рояль.

Там, у рояля, стоял молодой Джентльмен.

Джентльмен поднял крышку инструмента, выставил подпорку, уселся за рояль и заиграл. Музыка его была тривиально лирической — что-то среднее между Франсисом Леем и Раймондом Паулсом.

Два молодых человека и девушка задрапировали последнее окно в зрительном зале. Подошли к музыканту, полежали у него на рояле, поболтали и отправились на сцену продолжать свое темное дело — затемнять окна там. Вот они погасили одно окно, затем другое, начали трудиться над третьим. Наступила почти полная темнота. В полумраке сцены проступили огненные точки сигарет — редкие, мерцающие созвездия.

Из глубины сцены на зал, медленно калыхаясь, синими слоями, поплыл дым. Назревало что-то тревожное, беспокоящее.

Перебирая клавиши, импровизировал пианист. Включая и выключая их, играл прожекторами электрик: тут и там по сцене вспыхивали в ярких световых пятнах то блестящая черная кожа штанов и курток, то алый (бордовый, винно-красный, пурпурный) шелк женских нарядов; то вдруг на черном бархате вечернего туалета загоралась малиновая, вызывающе асимметричная прическа с золотым гребнем. Лакированные черные лодочки на высоченных каблуках стояли в соломе рядом с карминными «луноходами». Черный трэн перепутался с лохмотьями — это элегантная дама полулежала с бритоголовым партнером в куче тряпья. Красивая нелепость этого резкого сочетания изысканных костюмов с нищетой помещения и грубостью нравов волновала и раздражала. Одни из живописных пятен, только загоревшись, тут же и гасли, другие оставались тлеть вполнакала, в две трети накала, в три четверти.

Сценическая часть постепенно заполнялась народом. Начинали маячить жутковатые фигуры каких-то деловых молодых людей, нагло спокойных, старающихся казаться расслабленными и равнодушными. Но все чаще и чаще в случайном луче прожектора вдруг взблескивал и тут же гас ненавидящий жесткий взгляд, сверкала и тут же пряталась белозубая улыбка, напоминая волчий оскал. Стали попадаться и ярко, почти по-шутовски раскрашенные хари женщин и мужчин — причуды современного бытового грима.

Зрители тоже прибывали.

А сцена в это время была подобна калейдоскопу: складывались неожиданно какие-то красивые мизансцены и тут же, как стекляшки в калейдоскопе, разрушались, осыпаясь с неслышным звоном. Магия назревающих театральных структур манила, втягивала, захватывала зрителей, и вот уже люди начинали цыкать и шипеть на тех, кто входил и подыскивал себе место — они заслоняли «сцену» и мешали следить за ней.

А там, на сцене, другие люди неприкаянно маялись в безделье, в бесцельном ожидании неизвестно чего, стараясь не замечать, как почему-то впустую проходила мимо них их собственная жизнь, и смотреть на это становилось все интереснее, — ведь вы уже научились читать эту повесть, почувствовали, что за бездельем, которое томило молодых англичан, просвечивала отчаянная, почти безысходная неприкаянность наших собственных молодых и не очень даже молодых артистов. Они ведь тоже чего-то ждали от этого спектакля, на что-то надеялись.

Да, там, на сцене, чего-то ждали. Скрывали, что ждут, но это все равно было заметно: по нараставшей резкости реплик, по хрипоте, охватывавшей постепенно все голоса, по участившимся взглядам в сторону двери.

Худая, по-английски породистая женщина в роскошном и сильно открытом черном вечернем платье, все время одиноко сидевшая на полу посреди площадки, вдруг упала навзничь на спину (головой к нам) и начала биться в истерике, ее резкий голос звенел отчаянно и хрипло: «Импасыбл! импасыбл! импасыбл!» Никто из окружавших ее на сцене не обращал на этот инцидент особого внимания, а если кто и бросил взгляд лениво в ее сторону, снисходительно, равнодушно, всего лишь на миг перестав жевать, то тотчас же, без усилия и поспешности, отключился от ненормальной.

Потом к женщине в черном подсела подруга, они о чем-то тихо поругались, подруга утерла слезы с ее глаз, поправила ей макияж, они улеглись на полу вниз животами и стали шептаться, болтая в воздухе ногами. Луч прожектора не спеша сполз с них и ушел в дальний угол, превратив обеих женщин в едва различимые темные силуэты.

Запомнились огромные глаза женщины, полные слез и ожиданья, тонкие нервные пальцы, запущенные в волосы, трясущееся и сверкающее ожерелье из стеклянных брильянтов на худой голой шее. Запомнился и посмотревший на женщину тип — нестарый еще, но уже лысоватый блондин в меховой жилетке, одетой прямо на голое тело. На мощной шее тоненькая цепочка, в полуприкрытых глазах веселая хитринка. Коренастый, крепкий, самоуверенный, знающий все: что было, что есть и что будет. Запомнился и другой лысый, чуть помоложе: сначала оранжево-красным своим комбинезоном, затем неотразимой симпатией, светившейся в его чуть-чуть раскосых глазах, а потом и своим особым самочувствием, каким-то чересчур веселеньким ощущением себя — он был немного навеселе. То, что англичане называют «типси». В общем, из массы начинали выступать индивидуальности. И уже начинало мучить любопытство, хотелось узнать, кто есть кто. Ху-ис-ху?

В это время и появился он, их собственный Годо, которого они наконец-то дождались. Он вошел вместе со зрителями, через дверь в зале. Высокий, элегантный, в темном, превосходно сшитом костюме в узенькую полоску, в белой рубашке с галстуком. И тоже лысый. Четыре лысых человека! для такого небольшого помещения! и для такой тесной компании! — это было уже много, это был, без сомнения, некий смешной перебор. И вышедший босс улыбнулся. Улыбка его была ослепительна настолько, что прожектора немедленно смутились и замигали. Все, что было на сцене, повернулось к нему. Он был явный герой. Хозяин положения. Как теперь любят говорить — лидер. Он притягивал к себе внимание, казалось даже, что он постоянно излучает мощное поле психологического тяготения, и поле это словно бы обладало крепчайшей, прямо-таки мертвой хваткой: теперь уже зрители все как один смотрели на сцену, и те, кто входил в зал последними, чувствовали себя опоздавшими и виноватыми, несмотря на то, что собственно спектакль еще даже и не начинался.

И вам захотелось узнать, кто он. Как его имя и фамилия? Кого он играет? Наступил тот всем нам хорошо знакомый момент, когда зрители, шурша бумагой и шепчась, заглядывают в программки. Поэтому вам предлагается документ:

«ПРОГРАММА
экзамена по режиссуре и актерскому мастерству
студентов-заочников 2-го курса

Подступы к трагикомедии,
режиссерские и актерские эскизы к шекспировскому «Королю Лиру»

1. **Прелюдия. «От сплина — к спектаклю»**:
   Юрий Альшиц (р) — инициатор,
   Валерий Бильченко (р) — человек у рояля,
   Гасиман Ширгазин (р) — манипулирующий со светом,
   Остальные студенты — молодые и не очень молодые англичане.
2. **Пролог. Фабула пьесы**:
   Юрий Альшиц (р) — «Лир»,
   Светлана Ливада (р) — «Корделия»,
   Остальные — поют и пляшут.
3. **Тронный зал. Раздел королевства**:
   Николай Чиндяйкин (р) — король Лир,
   Олег Липцын (р) — Шут,
   Светлана Чернова (а) — Гонерилья,
   Олег Белкин (а) — герцог Альбанский,
   Алла Юрченко (а) — Регана,
   Владимир Капустин (р) — герцог Корнуэльский,
   Елена Родионова (а) — Корделия,
   Михаил Апарцев (р) — граф Кент,
   Юрий Иванов (а) — граф Глостер,
   Витаутас Дапшис (р) — Эдмунд, побочный сын Глостера,
   Борис Манджиев (р) — король французский,
   Юрий Томилин (а) — переводчик,

Гасиман Ширгазин (р) — герцог Бургундский,
Рустем Фатыхов (р) — переводчик,
Остальные — свита.

4. **Замок Гонерильи и замок Реганы. Изгнание Лира**:
Леонид Гушанский (р) — Лир,
Светлана Чернова (а) — Гонерилья,
Владимир Баландин (р) — Олбэни,
Алла Юрченко (а) — Регана,
Владимир Капустин (р) — Корнуол;
В интермедиях:
Олег Белкин (а) — конь Лира,
Александр Солопов (а) — указатель на перекрестке дорог,
Ирина Томилина (а) — девушка с перекрестка,
Витаутас Дапшис и Борис Саламчев (р) — ворота,
Остальные студенты — постепенно редеющая свита Лира.
Сцена идет на английском языке, переводит Юрий Альшиц (р).

5. **Буря. Степь. Кризис Лира**:
Первая проба
Елена Родионова (а) — Лир,
Алла Юрченко (а) — Шут;
Вторая проба
Валерий Симоненко (р) — Лир,
Людмила Новикова (р) — Шут;
Продолжение
Витаутас Дапшис (р) — Лир,
Светлана Ливада (р) — Шут;
Завершение
Юрий Альшиц — Лир,
Владимир Гордеев (а) — Шут.

6. **Край степи с шалашом. Прозрение Лира**:
Владимир Капустин (р) — Лир,
Михаил Апарцев (р) — Шут,
Витаутас Дапшис (р) — Кент,
Николай Чиндяйкин (р) — «сумасшедший» Эдгар,
Юрий Иванов (а) — Глостер.

7. **Ферма, прилегающая к замку Глостера. Суд**:
Петр Маслов (р) — Лир,
Олег Белкин (а) — Шут,
Витаутас Дапшис (р) — Кент,
Юрий Томилин (а) — Эдгар,
Юрий Иванов (а) — Глостер,
Остальные студенты — скот на ферме: коровы и быки.

8. **Шутовское ослепление Глостера. Импровизация**:
Юрий Иванов (а) — «Глостер»,
Олег Липцын (р) — «Корнуол»,

Владимир Баландин (р) — «Регана»,
Рустем Фатыхов (р) — «бунтующий слуга»,
Остальные — любители острых ощущений.

9. **Пустынная местность близ Дувра. «Самоубийство» Глостера**:
Юрий Иванов (а) — слепой Глостер,
Борис Саламчев (р) — Эдгар, изображающий крестьянина,
Ирина Томилина (а) — «Лир блаженный».

10. **Финал. «От спектакля — к социальному протесту»**:
Ирина Томилина (а) — «Ванесса Редгрейв»,
Остальные — молодые и не очень молодые англичане, прозревшие вместе с Глостером и «сбрендившие» вместе с Лиром,
Юрий Альшиц (р) — возвращение к Шекспиру.

Педагоги: по режиссуре и актерскому мастерству — **В. И. Скорик**,
по сценической речи — **И. В. Корзинкина** и **Ю. С. Филимонов**,
Руководитель курса — **М. М. Буткевич**.

Примечание: буквой «р» в скобках после фамилии обозначены студенты-режиссеры, буквой «а» — студенты-актеры.

Москва, ГИТИС, 5-е марта 1985 года».

Пока мы заглядывали в программку, на сцене поднялся невообразимый английский гвалт. Из человеческого гула беспорядочно выскакивали всякие «бойзы» и «гелзы», «Джерри» и «Дженни», «гудбаи» и «гуд бои». Шел какой-то спор. Что-то выбирали. То, что предлагал Инициатор, компания отвергла; то, что предлагалось кем-нибудь из членов компании, отвергал Инициатор. Но постепенно и тут что-то начинало формироваться. Опять из хаоса начала вырисовываться некая структура, но на этот раз — из хаоса звуков. Все чаще в мешанине незнакомой речи возникали знакомые и только чуть искаженные на английский лад имена:

— Шейкспиа!
— Ромио!
— Джюльет!
— Афилие!..

В это время упал — неизвестно откуда — Деревянный Джокер, великолепно сделанная кукла размером с двухлетнего ребенка. Черный с красным, в шутовском колпаке, с белым, словно бы обсыпанным мукою лицом, на котором чернели пуговки глаз, на котором вызывающе краснели вишни губ и яблочки румянца, — он был прекрасен. Он немедленно стал центром, вокруг которого с молниеносной быстротой начала организовываться структура спектакля. Зазвучали вечные слова: «фуул», «шут» и «дурак». Пошел скандеж «Кинг Лиа-кинг-Лиа-кинг-Лиа». Инициатор неизвестно откуда вытащил книжечку с текстом пьесы, что-то прочел оттуда, и все хором, одобрительно и злорадно, захохотали. Начинался разгул театральной игры.

Эта прелюдия готовилась долго. Если быть точным, она готовилась год и девять месяцев. Подготовка к ней началась с бесчисленных (буквально бесчисленных!) импровизаций на всякие весьма разнообразные темы: на тему простых физических, даже, может быть, примитивно-фи-

зиологических ощущений, на тему всевозможных — более сложных — психологических состояний и самочувствий, связанных с поисками нужной атмосферы, на темы любых ритмов, любых жанров, любых стилей — от воинственного стаккато до таинственного легато, от комедии положений до трагедии без движений, от стиля первобытной пещеры до ультрасовременной манеры. А может быть, подготовка эта началась и несколько раньше — с самых первых упражнений первого курса (такого вот: сядьте поудобнее, откиньтесь на спинку стула, расслабьтесь, закройте глаза... что вы видите в своем воображении при слове «Шекспир»? или такого: переверните стул задом наперед, сядьте на него верхом, прямее, прямее, возьмитесь руками за спинку стула перед собой, насторожите правое ухо и рассмотрите вот эту старинную гравюру — тут изображен знаменитый театр «Глобус»... что вам послышалось, какие звуки? шумы? разговоры? или вот этого: встаньте, потрясите кистями рук, соберитесь и постарайтесь движениями обеих рук передать свое ощущение универсума шекспировской трагедии).

Да нет же, подготовка к этой прелюдии началась еще раньше — на первом туре приемных экзаменов, тогда, когда...

— первый вариант придаточного предложения:... когда я попросил Лену Родионову, после того, как она на приличном среднем уровне прочла знаменитую басню И. А. Крылова о синице-поджигательнице: а не могли бы вы, дорогая, показать нам несколько птиц из тех, что прилетели поглазеть, как самонадеянная синица будет жечь море? Лена отошла в самый дальний угол эстрады и полетела оттуда на комиссию мощной и гордой орлицей, затем, отбежав в другой угол, впорхнула на авансцену шустрой и трусливой воробьихой, потом превратилась в жирную голубку и пошло заворковала; комиссия оживилась, а счастливая абитуриентка устроила целый птичий базар: куковали кукушки, рыдали чайки, щебетали ласточки, ухали совы — поджог моря становился событием века;

— второй вариант придаточного предложения:... когда Валера Бильченко робко, словно бы извиняясь за свою неуместную наглость, спросил у приемной комиссии разрешения прочесть монолог Гамлета «Что он Гекубе, что ему Гекуба?» и начал читать его: ровно и осторожно, в той ложной бесстрастной и бескрасочной манере а-ля Смоктуновский, которая у нас из чистого недоразумения моды считается признаком высокой интеллектуальности, а я, не вытерпев, остановил его и поинтересовался, знает ли он, хотя бы в общих чертах, что такое провинциальный трагик в дореволюционном театре? Тогда молодой интеллектуал, пораженный догадкой о приближении некорректного задания, сообщил с долей брезгливости, что тогдашние трагики наигрывали и, насколько ему известно, наигрывали безбожно, я тут же попросил его начать свой монолог заново именно в знаменитой манере Рычалова; он попробовал, но недостаточно смело, тогда я крикнул: голос! дайте голос! он дал, а я потребовал еще и тигриную походку, а затем коронный прыжок Рычалова; абитуриент прыгнул на стол и зарычал, а я, радуясь удаче, стал умолять его: в клочья! рвите страсть в клочья! наш Гамлет проснулся, объявился темперамент, прорезался мощный тремолирующий бас — Валера вошел во вкус; дрожали стекла в оконных рамах, звенели металлические детали в лампах дневного света, комиссия рыдала от смеха и тихо сползала под стол; я знаками благодарил разбушевавшегося артиста и просил закончить, но он не мог остановиться: разрешите поддать еще немного — тут совсем небольшой кусочек, — и он продолжал; слетела фальшивая личина наигрыша, осыпалась шелуха пародии, Валерий был теперь предельно искренен, и сразу стало понятно, что он сможет когда-нибудь сыграть знаменитую роль;

— третий вариант придаточного предложения:... когда Ира Томилина, прочитав одно из прекрасных цветаевских стихотворений весьма эффектно (скупая, вычисленная и выверенная жестикуляция, несколько механическая, как говорят, сделанная эмоциональность, слегка периферийный блеск формального мастерства), ждала в короткой паузе, чего еще захочет от нее уважаемая комиссия, а я, довольно сильно раздосадованный этой демонстрацией техники, потому что уже на

первой консультации почувствовал в молодой актрисе, обладающей прекрасными внешними данными, гораздо более глубокое дарование, начал с садистской безжалостностью информировать членов комиссии о том, что вот, мол, товарищ Томилина и ее муж вместе поступают к нам и, естественно, желают вместе быть зачисленными в институт, но, что положение в этом смысле очень неблагоприятное (мест чересчур мало, а желающих чересчур много) и что мы не сможем принять обоих супругов; «товарищ Томилина» побледнела и затаила дыхание — она, вероятно, очень любила своего мужа, но и в институт попасть хотела ничуть не меньше; противоречивые чувства и так раздирали молодую женщину, а мне было мало, я дожал ее до упора, сообщив, что ей, конечно, будет поставлена пятерка, но что это ничего не значит, и она сможет, если сочтет нужным уступить свое место мужу; наступил шок — краска залила лицо, слезы брызнули из глаз, сверкнул умоляющий и укоряющий взгляд; приближалась истерика, но я не дал последней разразиться, я лепетал что-то, умоляя Иру простить мне мою жестокость, извинить мне то, что я превратил экзамен в испытание, в пытку, я клялся ей своею честью, что они будут приняты обязательно оба, как бы ее Юра ни сдавал экзамены, что я уже теперь, заранее допускаю его до коллоквиума без всяких чтений и этюдов, а, главное, я просил ее снова читать Цветаеву — сейчас же, немедленно, не успокаиваясь, без передышки, без пересадки; и она начала читать, потому что она была актриса, и читала она, конечно, прекрасно, и это была грандиозная поэзия, поэзия страсти и ненависти, метафора жизни и смерти. Мы поблагодарили и остановили артистку, я оправдывался, счастливый от того, что эксперимент получился, а Ира плакала, плакала и плакала, не в силах остановиться, но теперь уже от радости, и, улыбаясь, махала на меня рукой, не нужно, мол, извиняться, все в порядке, все «О.К.».

(Так, готовясь к «Королю Лиру», еще не зная о нем и его не предвидя, мы учились работать по-живому, не боясь причинить себе боль, резать себя без наркоза. Я учил их отвергать анестезию мастерства.)

— четвертый вариант, заумный:... когда я, солидный педагог, набирающий курс, и Володя Гордеев, незначительный претендент, один из нескольких сотен абитуриентов, пытались надуть и обыграть друг друга; первый ход сделал он — явился на экзамен в совершенно непотребном «костюме»: на нем были надеты только старые и драные бумажные джинсы, короткие, с обтрепанной бахромой, маечка-безрукавочка, отслужившая свой век, крестик на тоненьком шнурочке и пляжные резиновые туфли на босу ногу, — наверное, он рассчитывал этим выделиться из толпы, но тут и я сделал свой первый ход — разорался о неуважении абитуриента к комиссии, к экзамену и попросил его удалиться; тогда он стал оправдываться, вяло и сбивчиво, а кто-то из абитуриентов подошел ко мне сзади и шепнул на ухо, что Гордеев ночует на вокзале и что его как раз сегодня ночью обокрали, унесли всю одежду; столь необычный и вызывающий сочувствие факт нейтрализовал мое раздражение, тем более, что я вспомнил, как сам, приехав поступать в ГИТИС почти тридцать лет назад, ночевал на кафельном полу Казанского вокзала чуть ли не целую неделю; Гордееву разрешили читать; он разволновался и делал жалкие попытки сохранить свое достоинство после изгнания, вместо нормального чтения стихов и басни пускался в независимые философские рассуждения, но пессимистический экзистенциализм с винницким акцентом успеха у комиссии не имел, и вся она единодушно уговаривала меня закончить возню с этим молодым нахалом, я же, раскаиваясь в своей неоправданной и поспешной резкости, хотел выудить из поступающего хоть что-нибудь, говорящее об его актерской одаренности, настырно пытался проникнуть в его человеческую суть, достучаться до его сердца и, конечно, безуспешно — он был наглухо закрыт, глупо и упрямо прикрывался наносным, как мне почему-то казалось, цинизмом: есть ли для вас хоть что-нибудь святое? — сорвался я на педагогическую патетику; нет, — спокойно ответил он, защищая из последних сил свой внутренний мир, но меня уже осенило, я уже понял, что с ним надо делать; я попросил его спеть что-нибудь; что вам спеть? — Ну, хотя бы, «С чего начинается родина...»; ак-

компаниаторша заиграла вступление, отступать ему было некуда и он запел, тихо-тихо, просто-просто, с такой пронзительной задушевностью, что в зале мгновенно воцарилась мертвая тишина и все, кроме этой его песни, перестало существовать, настолько сильной и покоряющей была власть актерского откровения, исходящая от этого оборванного и босого охламона, «а мооооо-жет-о-на-на-чи-наааааа-ет-ся» — голос его дрожал, а мы все сидели и слушали, задерживая вздохи и слезы, потому что сентимент и расхожая лирика были здесь неуместны и мелки, потому что перед нами и для нас, «сегодня, здесь, сейчас» пела открытая настежь душа артиста; ему дали допеть до конца, никто не решился перебить, остановить чудо творческого акта; как я ни настаивал на пятерке для данного абитуриента, комиссия не согласилась: все-таки нельзя ведь так одеваться на экзамен, это безобразие, это неуважение... неуважение... неуважение; ну, бог с ними, он прошел и с четверкой, но каково же было мое удивление, когда поздно вечером, после объявления оценок, Володя Гордеев подошел ко мне извиняться и благодарить, — он был прекрасно одет, в заграничном, почти новом джинсовом костюме, в красивых туфлях, аккуратно причесанный, кажется, даже подстриженный, вымытый и, конечно, счастливый. Между прочим, я тоже люблю хэппи энды;

— вариант пятый, печальный: подготовка к описанной выше прелюдии началась для ее участников еще во время приемных испытаний, когда все они, будучи тогда только еще конкурсантами, претендующими на место под гитисовским солнцем, слушали и смотрели, как актриса Алма-атинского тюза Ирина Бачинская блестяще сдавала свой экзамен; она умело прочла до неприличия затрепанную абитуриентами классическую басню «Ворона и Лисица», но особого эффекта не получилось — ведь каждое слово этого крыловского шедевра было от бесчисленных повторений наизусть выучено всеми: и самою Ириной, и остальными девятью поступающими из десятки, вызванной на экзамен, и всеми до одного членами строгого жюри, поэтому все в басне было мертво, не вызывало уже ни интереса, ни смеха, нужно было срочно что-то сделать, как-то «обновить», «освежить» то, что читала эта молодая и привлекательная женщина; я и предложил прочесть басню с грузинским акцентом, предложение было вроде бы несерьезным и, несомненно, кощунственным, унизительным для дедушки Крылова, но делать было нечего; Ирина схватилась за брошенную соломинку и схватилась умело — начался фейерверк имитаторского мастерства, немного, правда, отдававший кавказским анекдотом, но зато... зато каждое слово басенки оживало, начинало играть непривычными красками, а главное, становилось невыносимо смешным, пусть по-глупому, но смешным, исчезло неловкое ощущение тривиальности, всем стало легко и весело; я остановил актрису и попросил ее продолжить чтение с французским акцентом; она вспыхнула от удовольствия и начала басню с начала, и тут она оказалась права — после кавказского базара и на его фоне французская интерпретация выглядела особенно изящной и изысканной: грассирование, легкие жесты, в основном с помощью пальцев, извинительное подыскивание русских слов, нечаянное, но кокетливое проскакивание французской болтовни, этакой прелестной «козери», — все это звучало двусмысленно и игриво, легко и даже чуть-чуть печально, как привет из глубины веков, от первоисточника, от Лафонтена; Ирина, вероятно, изучала французский в школе и умело использовала знание языка: она превратилась в очаровательную девушку-гида из хорошего музея и как бы описывала для русских посетителей старинную картину — вот, мол, вы видите перед собой старого глуповатого ворона (ле Корбо), там, наверху, на дереве, во рту у него целое богатство — кусок прекрасного сыра (ле фромаже), а внизу, на земле (иси-ба) сидит хитрая Лиса (ля Ренар) и т. д. и т. п.; в такой транскрипции басня обрела и еще один, дополнительный оттенок, очень французский — в подтексте просвечивал любовный сюжет: женщина (Лисица) обманывала мужчину (Ворон); когда Ира торжествующе закончила чтение, все бурно зааплодировали, забывая, что на экзаменах аплодисменты запретны и неуместны; затем последовала английская вариация с чисто британским юмором и со специфически британской невозмутимостью, тут уж в хохочущем зале у кого-то случился родимчик, а Ирина в конце концов

получила свой высший балл, не отходя от кассы, но, как известно, сильное счастье и большая удача — вещи непрочные и эфемерные: любимице публики крупно не повезло на экзамене по истории, там встреча с педагогом закончилась роковой двойкой, причем абсолютно случайной и незаслуженной, так как Ирина была человеком образованным, прекрасно знала литературу, русский язык и, конечно, историю, но этого оказалось мало в той ситуации, которая создалась на этом финальном испытании: экзаменаторша-историчка была женщиной немолодой и некрасивой, вследствие чего люто ненавидела хорошеньких и молодых женщин, особенно актрис; данная страсть учительницы была сильнее ее самой, и она нередко злоупотребляла на приемных экзаменах своей служебной властью: все более или менее смазливые и молодые мужики-абитуриенты легко и ни за что получали у нее пятерки, но хорошеньких девочек она гробила подряд и наповал; Ирина Бачинская была интересной женщиной, мало этого, она была еще и женщиной умной, поэтому она была обречена — неизбежный в данном положении «неуд» закрывал для нее путь в институт: пересдавать вступительные экзамены другому педагогу строго запрещалось.

Судьба словно бы преследовала эту талантливую женщину: по домашним обстоятельствам она не смогла приехать в Москву для поступления в ГИТИС ни в следующем, 1984 году, ни в 1985-м, а недавно я узнал, что Ира Бачинская трагически погибла во время недавних событий в Алма-Ате.

Любой из приведенных мною вариантов сильно распространенного придаточного предложения (кроме пятого) читатель может выбрать по своему усмотрению и приставить выбранное придаточное к оборванному главному предложению в соответствии с правилами синтаксиса по такой вот модели: «Актерская подготовка к прелюдии для "Короля Лира" началась еще на приемных экзаменах — тогда, когда...» (далее следует один из выбранных вариантов, к примеру, вариант третий: «...когда Ира Томилина, прочитав...» и т.д. до конца данного варианта. Все эти «варианты» равноправны в грамматическом отношении. Но они отнюдь не одинаковы по смыслу, ибо каждый из них представляет собою другой — не похожий на остальные — вид одной из разнообразных игр, которыми театр окружает себя сейчас и всегда окружал себя на протяжении своего многовекового существования. Перечислю эти виды игры в том же порядке, в котором расположены они в тексте: вариант первый — игра как детская забава; вариант второй — игра актера своей техникой, своеобразное и широко распространенное среди актеров развлечение передразниванием, обратите, пожалуйста, внимание: тут очень важное значение имеют ирония и самоирония актера, — с их помощью ложь наигрыша легко и непременно переплавляется в правду отношения; вариант третий — игра как психологический опыт; вариант четвертый — игра как состязание. Пятый вариант, как нетрудно заметить, несколько выламывается, выступает вон из ряда перечисленных игр. Эта пятая игра опасно-серьезна, она в данном случае выходит за пределы театра, и актеру в этой игре не всегда удается быть хозяином положения. Обычно тут хозяйничает судьба, а актеру довольно часто приходится выступать совсем в другом качестве — в роли жертвы, причем слово «жертва» здесь не имеет переносного смысла. По всему поэтому я осмеливаюсь назвать этот вариант так: игра жизни.

Но вернемся к нашей прелюдии, не то «дэталь погубит», как любила говаривать моя незабвенная сокурсница и подруга Ляля Маевская. Чтобы приготовить себя к исполнению сорокаминутной прелюдии, нам пришлось перепробовать все разновидности театральной игры, все и во всем их объеме.

Кроме игр, были еще и встречи: встречи заочные, по книжкам, с незнакомыми писателями, встречи — по репродукциям — с незнакомыми художниками, по пластинкам — с незнакомыми и со знакомыми, но неисчерпаемыми композиторами и музыкантами (разве можно кому-нибудь из нас забыть вечер, когда мы вместе, в полутьме слушали, как поет Шаляпин «Не велят Маше» или «Персидскую песню» Рубинштейна?!). Но самое важное — это личные встречи с Лично-

стями. В подготовке к этой прелюдии особое значение имели две встречи: с известным литературоведом Владимиром Павловичем Смирновым, преподающим в Литинституте, и с не менее известным режиссером Анатолием Александровичем Васильевым. Они были совсем противоположными людьми, но в одном смыкались полностью — оба были образцом независимого, самостоятельно мыслящего человека.

С одной стороны, В. П. Смирнов — интересный, элегантный, следящий, может быть, даже чересчур пунктуально за своей внешностью, излучающий доброжелательность и добродушие, любящий и умеющий нравиться, обаятельный мужчина. Его осведомленность в гуманитарной сфере поражает, этих знаний и сведений у него столько, они у него так обширны и глубоки, что про них можно с полным правом говорить: «бездна знаний»; его собеседник, заглядывая в эту пропасть, начинает невольно испытывать легкое и тревожное головокружение. Он часами, лучше любого актера, может читать на память прекрасные русские стихи; кажется, что он помнит их все — от Гаврилы Державина до Георгия Иванова. Его суждения и оценки независимы и неожиданны, свежи и самобытны; говорить он умеет так красиво, что слушать его — почти физическое наслаждение. Студентки мои были просто потрясены. Добиваясь, чтобы я устроил им еще одно свидание с В. П. — по поводу Платонова, они говорили, что встреча с Владимиром Павловичем — событие их жизни. Одна студентка выразила это еще патетичнее: «Это было поразительно — представляете, я впервые увидела живьем абсолютно свободного человека!»

С другой стороны, Васильев. Мрачный, худой, изможденный и замученный, небрежно, почти убого одетый, с полупричесанными длинными волосами и бородой, он до жути похож на Христа перед распятием. Говорил он трудно: нескладно, коряво, с невыносимо огромными, изнуряющими паузами — не сразу даже поймешь, что он хочет сказать. Корчатся фразы в родовых муках, хрустят кости ломаемых слов, и слушатели тоже начинают кривиться и корячиться, следуя за эзотерической логикой его раздумий вслух. Но магия мысли, рождающейся вот тут вот, прямо у вас на глазах, в крови и в невыносимой боли, — эта магия всесильна и неотразима. Иногда он вдруг заговорит легко и гладко, чуть-чуть улыбнувшись уголком глаза, и тогда комнату начинает заполнять прозрачная ясность, безошибочная красота возникающего образа или формирующейся тут же мысли; расширяясь, этот зыбкий свет постепенно наполняет души всех слушающих, а может быть, и всю остальную вселенную. Потом, следуя за прихотливыми переменами его настроения, снова сгущается сумрак, режиссер мечет громы ругательных оценок и молнии похоронных приговоров своим коллегам и всему окружающему нынешний наш театр болоту. Пророк опять становится косноязычным, стесняется, мямлит нелепые извинения за непонятность своих откровений, и мука, как серо-фиолетовое дождевое облако, набегает на его лицо.

Я очень хотел, чтобы Васильев поговорил с нами в тот вечер о «Короле Лире», над которым мы только что начали работать и над которым сам он не так давно прекратил работу во МХАТе из-за неожиданной и непоправимой смерти Андрея Попова, но Васильев упрямо уходил от этого предмета, переводил разговор на другое или просто отмалчивался. Диалог не клеился. Воспользовавшись очередной паузой, он спросил: «Понравился вам спектакль?» (мы накануне посмотрели «Серсо»). Вопрос был задан как-то быстренько и каким-то неожиданно легкомысленным тоном, вроде бы походя, без надежды на серьезное обсуждение, а ожидал Васильев ответа напряженно. Ребята были все, как один, очарованы спектаклем, они до сих пор еще никак не могли стряхнуть с себя его колдовскую власть, но тут стали тоже стесняться, им казалось кощунством хвалить прямо в глаза выдающегося режиссера, даже просто что-нибудь говорить ему об его сочинении; как и сам Васильев перед этим, они стали вдруг поголовно косноязычными (сказать хотелось так много, а подходящих, нефальшивых слов было так мало!); они вставали, что-то бормотали, разводили руками, но выразить своих переживаний не могли. Он посмеялся криво, поострил не очень весело и, быстро свернув разговор, как-то боком, словно из-под полы, попрощался с ними и ушел. Когда,

проводив его, я возвратился в аудиторию, они все еще молчали. «Он вам понравился?» — «Да». И опять длинная пауза. Как осенний костер под мелким моросящим дождем, беседа тихо дотлевала под слоем мокрого пепла. Время от времени вспыхивал ничтожно малый язычок пламени — одинокая, случайная реплика: «Как трагична — у нас — судьба по-настоящему талантливого человека...» И снова молчание. «Я не могу понять, что это — вроде бы он делает именно то, к чему мы стремимся на курсе, о чем мы мечтаем, и то, что он сейчас говорил, мы поняли и приняли, это ведь наше, совсем наше, близкое, родное, а контакта не получилось. Неужели он не догадывается, что поняли?» — «А у меня жуткое впечатление, что встреча будто бы сегодня и не состоялась, ее как не было, как будто бы это была не встреча, был только ее черновик, а сама встреча только предстоит...». Я ничего не смог сказать им, потому что тут начиналась чертовщина, какая-то чистая мистика. Только я один знал, что я оставляю курс. Ни ребята, ни сам постановщик «Серсо» ни сном ни духом не ведали, что им придется очень скоро встретиться в общей работе, что Васильев через полгода станет худруком этого курса, что они вместе с ним поднимутся на новую, не представимую сейчас высоту в спектакле «Шесть персонажей в поисках автора». Но в самой сокровенной глубине подсознания что-то они уже предчувствовали, какие-то перемены, какие-то назревающие события, какие-то открывающиеся горизонты. Открывалась обширнейшая, почти величественная даль, грозно начинал пульсировать вокруг грандиозный и грозный простор.

Встреча с А. А. Васильевым вроде бы и не состоялась, но она заронила зерно смутных и таинственных ожиданий, которые в соединении с высокой свободой, полученной студентами в качестве личного, заразительного примера на встречах с В. П. Смирновым, как раз и составили тот стержень, на котором держалась прелюдия к «Королю Лиру».

Всего того, что я сейчас описал, зрители прелюдии, конечно же, не знали и знать не могли, так как ни догадаться, ни прочитать в сцене-прелюдии об этом было никоим образом невозможно. Важно другое: все эти тонкие переплетения переживаний, предчувствий, впечатлений, наблюдений и воспоминаний жили в актерах-исполнителях, именно они делали театральное — живым, формальное — органичным, рациональное — волнующим, именно они создавали силовое поле эмоций и образов — поле, воздействующее на зрителей мощно и так полно, именно они создавали столь необходимую в театре загадку для зрителя этой прелюдии: почему все это так волнует? — ведь ничего, ничего особенного.

А еще волновала импровизационность исполнения — тоже не видная, но точно ощущаемая зрителями: почти все, что я тут описал, было только на экзаменационной премьере; на генералке, на предыдущих прогонах и даже на репетициях все было другое, все каждый раз делалось по-разному, с неповторимыми нюансами. Постоянной была только самая общая структура прелюдии: нарастание напряжения и беспокойства — от ничегонеделанья и беспечности к пику нетерпеливого и тревожного ожидания. Это повторялось и сохранялось в неприкосновенности каждый раз — всегда.

Вот они наконец доторговались до чего-то, всех устраивающего. Это было видно по той готовности, с которой любой из них кидался выполнять указание элегантного инициатора, по тому, как они кивали и мычали в ответ на его иронические советы и усмешки, по тому, что, взявшись неизвестно откуда, начала теперь порхать над их головами золотая корона из консервной банки. Посидев секунду на одной голове, корона эта перелетала на другую, и очередной монарх то гордо, то блаженно, то цинично, а то и злобно бормотал «Ай эм кинг» или что-нибудь в этом роде. Инициатор перехватил корону в полете, спрятал ее за спину и еще азартнее продолжал разворачивать свою идею. Один из молодых людей, ржанув, начал быстренько что-то писать на клочке бумаги. Написав, показал «хозяину», тот одобрил и показал всем. Прочли хором и засмеялись. Двое, схватив листок, понеслись к пианисту, показали ему текст.

Возникли еще два листочка и пошли по рукам. Шевеля губами, прикидывали, пробовали, оборачивались к роялю и прислушивались. За роялем теперь сидели двое: к знакомому нам пианисту-джентльмену подсел пианист-плебей, здоровенный верзила. Они пошушукались, попели друг другу, порылись вместе в куче звуков, вытаскиваемых ими из клавиатуры, и показали мелодию — так, небрежно, чуть-чуть, намеком. Мелодия, очевидно, была знакома почти всем присутствующим и прислушивающимся, и ее с удовольствием одобрили. Красный комбинезон, вклинившись в музыкальные изыскания, застучал по крышке рояля: один брек, другой, третий, — и словили кайф музыканты.

Инициатор, продолжая давать ЦУ, усаживал Деревянного Джокера в самом центре, лицом к публике, на краю подмостков. Завершив свою возню, он поднял кукле деревянную ее руку как бы в знак приветствия.

А какие-то люди уже торопливо выдвигали по второму плану сцены большую линялую тряпку цвета оранжевой охры, грубую, рваную и в нескольких местах наскоро заплатанную. Проволока, по которой весело свистели кольца, была натянута на виду, на уровне, совсем немного превышающем человеческий рост, и поэтому рыжее полотнище, подвешенное на кольцах, выглядело именно легкомысленной занавеской, а отнюдь не серьезным занавесом. К краям этой занавески с обеих сторон быстренько прикрепили еще две другие, поменьше, и натянули их под углом по направлению к зрителям — получился традиционный театральный павильон. Оттого ли, что во все щели этого тряпочного павильона ежесекундно влезали на сцену и исчезали с нее ярко одетые люди, оттого ли, что от их стремительной суеты, как от ветра, надувалось, колыхалось и ходило ходуном все сооружение, вы радостно узнавали в нем БАЛАГАН: ярмарку, палатку шапито, бродячий цирк — дешевую любовь и пестрый праздник вашего детства.

Молчаливый электрик поглядел на ходу на возникающий балаган и тут же кинул в полотняный павильончик два луча света — красный и зеленый; невозможная, невообразимая живописность балагана начала набирать магическую силу.

Деревянный Джокер приветствовал вас идиотским веселым жестом, а рядом с ним, присев на край помоста, маленькая, коротко, по-арестантски остриженная женщина наводила не менее идиотский марафет: густо набеливала лицо, румянила щеки, сурьмила брови и, не переставая, тыкала указательным пальцем в свою грудь, взвизгивая хриплым — прокуренным или пропитым — голосом, что она есть Корделия (ай эм Ко,дл!). Бойкая подружка, похабно хихикая, принесла «Корделии» большую красную подушку, и они стали сладострастно сооружать принцессе большой живот — неумеренную, наглую гиперболу беременности, десятый или одиннадцатый ее месяц. Завершая превращение вульгарной портовой шлюхи в королевскую дочку, подружка задрапировала ее в алую роскошную тряпку, сверкающую люрексом и слепящую безумным блеском стекляруса; потом она выкрала у инициатора консервную корону и торжествующе водрузила ее на «Корделию». Принцесса тут же пустилась в пляс, вертя неприлично животом и задом.

Спохватившийся инициатор подбежал, отнял корону, они беззлобно, на ходу полаялись по-английски, инициатор надел корону на себя, у пробегающего мимо парня выхватил кроваво-красный длинный плащ, перекинул его через плечо за спину, поднял обе руки над головой и захлопал, привлекая всеобщее внимание и требуя тишины. На секунду все смолкло. Хозяин отдал последние английские приказы, повернулся к нам и на чистейшем русском языке объявил:

— Пролог к трагедии «Король Лир»!

Услышав, наконец, родную речь, зал с удовольствием и единодушно вздохнул. Не то, чтобы мы устали от английской болтовни, от напряжения, связанного со стремлением понять, о чем говорят эти «англичане», нет, просто как-то стосковались по русскому языку, по знакомой с самого начала жизни мелодике разговора, по привычной и милой его интонации.

— Полный свет! — скомандовал ведущий, и золотое пламя затопило сцену...

— Музыка!!! — разнеслась вторая команда, и застучал ударник, и с многообещающей энергичностью ударили в четыре руки по клавишам пианисты, и зазвучали мобилизующе первые аккорды (ум-па, ум-па-па-па, ум-па, ум-па-па-па) вступительного проигрыша...

— Начали!!! — И вот уже целый хор-кордебалет на манер «А мы просо сеяли-сеяли» выстроился шеренгою вдоль задней полотняной стенки рыжего балагана. От нетерпеливой толкотни волшебная парусина затрепетала, как стяги перед генеральным сражением, обещая чудеса и свободы полчаса...

Начали высокие голоса:

— Наш король и стар и сед,
Он наделал много бед, —

а продолжали басы:

— Он бы больше натворил,

и дальше, с издевательским хохотом:

— Если б царство не делил!

Они пели прелестно, приплясывая и изысканно кривляясь. Инициатор дирижировал. С музыкально-вокальной стороны это было почти профессионально и даже красиво:

— Роздал дочкам по куску,
Ввел Корделию в тоску, —
Он хорошим быть хотел...

Вверху, над занавеской появилась пакостная хулиганская рожа и проверещала только что, как видно, придуманную, неожиданную для всех «артистов» строчку:

— И от этого вспотел!!!

Во время этого куплета инициатор бросил дирижировать, на глазах у потрясенной публики превратился якобы в короля Лира, отыскал нетерпеливо ожидавшую своего выхода «Корделию», и они вдвоем начали, похабничая и изгиляясь, в фарсовой пантомиме изображать перипетии широко известных взаимоотношений отца и дочери, причем бойкая и юркая «Корделия» не уставала подчеркивать свое интересное положение. Увидев все это разудалое паскудство, хор-кордебалет воодушевился еще пуще и пошел вразнос:

— Убежал он из дворца,
Чтоб проветритьца-ца!-ца!
И под сильною грозой
По степи скакал козой.

С периферийного левого фланга только что окончательно сложившийся джаз-гол вылез в центр и заныл со свингом на четыре голоса. Нежная прелесть вокальной импровизации, изящная красота фиоритур и фальцетов явно шли в раскосец с грубой беспардонностью слов:

— Опрокинувшись на грунт,
Матом крыл на целый фунт.
Вот какая маята —
Не осталось ни фунта!

Особенно богатым подтекстом они наделили последнюю строчку куплета; самый невинный смысловой вариант этих слов можно было приблизительно истолковать как «ни черта». Пока джаз-гол пел, хористы-кордебалетчики яростно плясали, и было это что-то среднее между разухабистой камаринской и взбесившимся канканом. Но следующий куплетик подхватили вовремя и дружно:

— Нарезвился, а потом
Спал на ферме со скотом.

Над занавеской теперь мотались уже пять или шесть дурацких голов и мельтешили в ярмарочной жестикуляции двусмысленно выразительные руки; там нарастала бесстыжим крещендо визгливая издевка:

— Суд! устроил! доченьке!
Из последней моченьки!!!

Джаз-гол во что бы то ни стало стремился взять реванш у распоясавшейся верхотуры — пели по свежему листочку:

— А в итоге чуть живой
Ползал в травке полевой,
Сплел на лысину венок
И скулил, что одинок.

Стройный, прямо-таки изысканный руководитель остановил пантомиму, сбросил красный плащ, кинул корону шутихе-корделии, надел черный свой пиджак, промокнул белым платочком залысины и мгновенно снова превратился в дирижера, широко взмахнул палочкой. Начался торжественный апофеоз — медленно, разгульно, с заводом:

— Ста — ри — чок — Виль — ям — Шекс — пир
А — нек — дот — про — э — тот — мир
Со — чи — нил — для — нас — сто — бой...

(и пошла мощная, вверху до фальцета, внизу до рычания, с финальной ферматой, ликующая кода):

С длинной — длинной бородоо-о-о-о-о-о-о-ой!

Дотянув последнюю ноту, артисты удовлетворенно рассмеялись и загалдели, мешая английскую речь с русской, с выкриками одобрения, с жестами восхищения. И начали хлопать в ладоши: джаз-гол аплодировал шутихе-корделии и шефу, верхотура аплодировала джаз-голу, от рояля аплодировали сцене, сцена выталкивала вперед стихоплета и аплодировала ему. Они были в восторге от дешевых стишат, потому что стишата были свои, они были в восторге от весьма банальной и примитивной мелодии, потому что банальная и примитивная мелодия была тоже своя, они были упоены и своим исполнением, потому что... Но тут произошло непредвиденное — к аплодисментам внутрисемейных радостей неожиданно присоединились и зрители, студенты, пришедшие на экзаменационный показ. Шум начал расти, он удвоился...

Пусть, пусть пошумят: еще минутку, две, три, неожиданность все-таки приятная, а я воспользуюсь этой шумною паузой и под шумок поделюсь своими собственными соображениями, которые у меня возникли тогда в зале. Я обнаружил за этим беззабот-

ным весельем, за этой «капустной» несерьезностью вещь весьма серьезную: в дурацком прологе мои любимые артисты поднялись еще на одну, на более высокую ступеньку откровенности и правды. Правда эта была горькой правдой отношения молодежи к классическому Шекспиру, а может быть и к драматической классике вообще.

Сердитые молодые люди радостно глумились над классикой, с неописуемым сладострастием втаптывали они великого Шекспира в жирную грязь фарса и капустника. Они явно ловили кайф. Это было видно по тому, с каким удовольствием расходились они на четыре голоса, с какой беззаботностью выпевали они принижающие стишки, с какой откровенностью измывались над сюжетом великой трагедии. Они, не стесняясь, «грызли ноготь по адресу» Шекспира.

И опять-таки, хотя артисты явно ничего подобного не изображали, зритель легко читал за разрушительным упоением «англичан» кайф обыкновенных советских артистов, не приученных и не привыкших к таким «кощунствам»: дорвались, мол, голубчики — расквитываются с неприкосновенным, взлелеянным и затрепанным в слепом хрестоматийном почитании классиком.

Более того, и горячий прием зрителями-студентами глумливой пародийности пролога объясняется теми же причинами: зрителям-студентам явно импонировала смелость почти панибратского отношения заочников к шекспировской трагедии, она, эта странная и непривычная смелость, вызывала одновременно и зависть (не в шекспировской комедии они изгаляются, что вроде бы уже стало в порядке вещей, а там, где табу — в шекспировской трагедии, где этого никто себе пока еще не позволял на институтской сцене!), и благодарность (молодцы! молодцы! уж теперь и мы попробуем!). Возникал контакт зрительского доверия, столь необходимый для шекспировского театра, для актеров, играющих великого английского трагика сегодня, четыре века спустя.

О сочинении стихов и песен надо говорить особо — по нескольким причинам. Во-первых, потому что эти два занятия почти так же широко распространены в нашем народе, как и склонность к актерству, и, следовательно, очень близки ему в плане бытовой популярности. Присмотритесь и прислушайтесь: эпидемия авторской песни охватила сейчас всю Россию; не сочиняют песен и не поют их самолично только самые ленивые и злые, — даже отсутствие музыкального слуха не может нынче стать препятствием на пути повального увлечения. Таким образом, ни один театр, если он, конечно, не пренебрегает заботою о собственной популярности, не может обойти этого обстоятельства. Во-вторых, сочинение песен и текстов к ним дает возможность прямо и непосредственно прикоснуться к творчеству, к народному коллективному сочинительству, ретроспективно включиться в незатухающий процесс безымянного созидания фольклора. Наиболее ярким примером такого стимулятора к творчеству в фольклоре могут служить бойкие частушечные состязания, и сегодня не утратившие своей могущественной притягательности для русского человека. Афористическая и одновременно лубочная краткость нашей частушки, азартная и озорная ее откровенность, тематическая смелость и вседозволенность (от дерзкой политической насмешки до самого интимного разоблачения) — все это лежит в основе ее неистребимой жизненности, ее неискоренимой живучести. Заводная, вызывающая и принимающая вызов, играемая и играющая — как эти качества частушки близки нашему театру! И, наконец, в-третьих. Нравственный аспект совместного сочинения и исполнения сочиненных песен: вряд ли есть на свете более радостное и более надежное средство соединения, сплочения, сроднения людей. С артистами в театре — иногда, а со студентами в театральном институте — всегда, начинал я с общей песни. Я просил их петь тихо-тихо, только для себя и для тех, кто рядом: «для своей души и для души соседа». Дирижируя неожиданным, внезапным

этим хором, я стремился объединить их в песне: дирижерство мое заключалось собственно только в динамике «тише-громче» да, пожалуй, еще и в том, что я очень осторожно, незаметно менял им ритмические ходы. Часто, почти всегда, за очень редкими исключениями, совместное пение приносило нам минуты общего счастья. Если же с первого раза мы не могли спеться и общий кайф не ловился, это было тревожным симптомом: найти общий язык будет очень трудно.

Спевшись в буквальном и переносном смысле, мы систематически возвращались к пению на всем протяжении нашей общей работы. Репертуар был самый разнообразный — русские народные песни, советские и зарубежные шлягеры — с одним лишь обязательным условием: песня должна нравиться всем, всем до одного. Потом я постепенно начинал приучать их к сочинению песен. Сперва подтекстовывали чужую музыку, затем сочиняли музыку на собственный текст. И так на протяжении многих лет: если репетировали водевиль, сочиняли для него свои, новые куплеты; если в репетируемой пьесе совсем не было песен, сочиняли их сами и вставляли в спектакль. Проблем с песнями не было. Мне всю жизнь везло на интересных людей, на одаренных учеников и на в высокой степени творческих сотрудников — почти все они обладали слухом, прекрасно пели, играли на разнообразных музыкальных инструментах, а многие из них были даже склонны к сочинительству. А вообще-то творческие возможности артиста неисчерпаемы, если он, конечно, в самом деле артист, — на длинном жизненном пути мне неоднократно представлялась возможность убедиться в этом и я не раз еще вернусь к этому вопросу на страницах длинной своей книги.

С участниками «Лира» мы певали не раз и не два, но сочинять песенки им еще не приходилось. Теперь пришло время и для них. Произошло это таким вот образом: на одной из репетиций я вошел в аудиторию, сделал вид, что запираю входную дверь на ключ и сказал:

— Ни один из вас отсюда не выйдет, пока мы не сочиним песенку для пролога! Песенка нужна вот так! — я провел ребром ладони по своему горлу.

Они посмотрели на меня, как на расшалившегося ребенка: нехорошо, милый, ты ставишь нас, взрослых и серьезных людей, в неловкое положение — одни из нас стихов писать не умеют, а другие, если и баловались в ранней юности этим делом, так это все была полная самодеятельность, чешуя. Зачем же так-то? Мы делаем ради твоих прекрасных глаз бог знает что! Моем в аудиториях полы и окна, протираем кресла и подоконники, выбиваем на снегу тяжеленные ковры, лепим маски и шьем костюмы. Мы даже сочиняем целые научные трактаты, которые ты требуешь от нас под видом курсовых работ, но сочинять песенки... Они, конечно, не сказали этого вслух, и не сказали бы никогда. Об этом говорили только их глаза, полные снисходительного упрека. Но я тоже не первый раз был замужем — я выпустил до них одиннадцать таких вот курсов. Я знал: нельзя поддаваться, надо жать до упора. Поэтому сказал: неужели хором, все вместе, мы не стоим какого-нибудь Доризо или Вознесенского? неужели мы их хуже? неужели два десятка таких вот творческих людей, как вы, не смогут заменить одного теперешнего композитора-песенника или завмуза из вашего театра, нисколько не стесняющегося сочинять песни для спектаклей? Да и не в этом дело — неужели не хотите попробовать?

Заколебались. Присяжные наши «графоманы» подали голоса, и, хотя их было не так уж много, моего полку все же заметно прибавилось. Ну, подумайте сами, продолжал я, достаточно каждому сочинить всего лишь по одной стихотворной строчке и у нас будет целых пять куплетов. На одну-то строчку вас хватит? А Боря Манджиев мигом состряпает к этим куплетам трогательную мелодию.

— Правда ведь, Боря?

— Конечно, Михаил Михалыч. Бу-сделано.

Борины способности были им известны. Они дрогнули. Создалась ситуация «и-хочется-и-колется». Я ныл как заведенный: что вы так переживаете? боитесь продешевить, что ли? да опомнитесь! — не корову же мы покупаем! Начинайте, начинайте стихотворчество! Вытащили авторучки! тетрадки! поехали! Учтите, что нам нужны не просто стихи и не просто песенки, а из-

девательские, шутовские стихи на тему широко известного сюжета. Юмор, дорогие, юмор, — мы же вырабатываем юмор: выворачивайте «Лира» наизнанку, выдрючивайтесь без опаски.

Зная их тщательно скрываемую слабость к красивым ученым словам, я сделал последний, решающий ход — бросил козырного туза: у нас же будет амбивалентный спектакль! (воспевая, поносим, понося, восхваляем). Они словили кайф, а я продолжал, радуясь, что наконец их достал: это — как сочинять частушки! Частушки умеете?

Две девочки и один парень запели тут же, наперебой. По одному, по одному — тщетно пытался я навести порядок, но не тут-то было, они разошлись не на шутку. Наша эстонка Реэт Паавель в восторге захлопала в ладошки — такого она никогда еще не видала...

Ровно через шесть минут у нас было около двадцати куплетов. Никто не ограничился одной строчкой, почти все сочинили по целому куплету, исключение составили наши самые заядлые скептики — они выдали по паре рифмованных строк. Среди куплетиков попадались и приличные — в смысле версификации. Такого никто из них не ожидал. Быстренько отобрали один куплет, если и не лучший, то такой, который всех почему-то устроил. Это был приведенный выше «Выдал дочкам по куску...». За Борей дело не стало, да теперь он и не был в одиночестве — ему помогали, на ходу уточняя и правя ходы мелодии. Еще две минуты на разучивание, и состоялась премьера песни, состоящей из одного куплета. «Михаил Михайлович, мы хотим еще, нужно сделать тексты получше». Но я отпустил их покурить: заработали — отдохните.

После перерыва снова садиться за сочинение не было необходимости. Все, что нужно, они сочинили в курилке, и не просто сочинили, а обсудили, размножили и выучили новые текстики наизусть. Потом, в процессе репетиций и прогонов сочинение стихов не прекращалось. По ходу дела одни тексты заменялись другими или вставлялись в прогон в виде сюрприза. К премьере постепенно сам собою сложился «корпус основного текста» пролога — тот, который приведен выше, в описании сцены. Сочинили этих стишат гораздо больше, чем требовалось. Все их я, естественно, не запомнил, но кое-что в памяти осталось. Как я мог забыть, например, то, что упоенно и бойко пропела-проорала на традиционный частушечный мотив одна из студенток:

Не дели, миленок, царство,
Не раздаривай дворцов —
Так любое государство
Разоришь в конце концов.

Но, сами понимаете, такое не могло войти в спектакль — слишком видна здесь русская частушка да и заданная композиция катрена не соблюдена (надо не «а-б-а-б», а «а-а-б-б»!) — значит не ляжет он в Борину музыку. Так вот, случайно возникнув, русская частушечная модель пришлась нам ко двору: она была полностью амбивалентна и работала безотказно — провоцировала на сочинительство всех и каждого, поощряя и возбуждая версификационную импровизацию. Даже те, кто поначалу капризничали и отнекивались, в конце «сеанса графомании» рвались в бой и вставляли в коллективные опусы по строчке, по слову, по междометию:

— Ой сыночек-егоза!
Береги, отец, глаза!
Закажи стеклянные —
Ох, дети окаянные!

— Я на краешке стою —
Вспоминаю жизнь свою, —
Вот сейчас я полечу...
И навеки замолчу.

— С папой слепеньким вдвоем
Мы для вас гастроль даем:

Вниз с утеса прыгаем—
Только ножкой дрыгаем.

— Сбрендил, видимо, совсем
Наш чудак на букву «эм»:
Чтоб познать могущество
Роздал все имущество.

— Гонерилья и Регана
Папу встретили погано
И с порога «улю-лю»
Вслед кричали королю.

— Любят детки папочку,
Коль дает на лапочку,
Ну, а если не дает,
То совсем наоборот!

— Наш король пошел в народ—
Поглядеть, как он живет.
Пожалел своих сынов:
Процветают без штанов.

Тут дело уже не в самих этих стихах — гораздо важнее, что в процессе их сочинения рождается, осваивается артистами и уточняется Замысел спектакля, становится осязаемой для актера сложнейшая и трудноуловимая сценическая материя — жанр.

Увидав эту неожиданно огромную кучу стихов (а их, повторяю, было в несколько раз больше), актеры замерли перед ней в удивлении, впали в своеобразный столбняк, в котором к удивлению примешивалось и ликование. «Как же так? — час назад ничего еще не было, совсем ничего, и вот уже — наши стихи, наша песенка...»

Она всегда нас поражает, как что-то сверхъестественное — эта простая, почти примитивная тайна творчества: из ничего возникает нечто. По правде говоря, все это было не совсем так, а может быть, и совсем не так, потому что студенты взялись за сочинение песенки пролога охотно и с необыкновенным энтузиазмом (они к этому моменту уже имели веселящий опыт стихоплетства — до этого мы с ними сочинили уже наш знаменитый «Вальс слепцов», — об этом вальсе я расскажу немного позже). Я не делал вида, что запираю их в аудитории, не грозил им, что никого из нее не выпущу, был, пожалуй, только мой жест — ребром ладони по горлу, — так как песенка действительно была нужна позарез, «вот так!». Все остальное было раньше, а именно — при сочинении вальса, когда они впервые пробовали сочинить песню.

Я описываю спектакль по порядку, сцену за сценой, в той же последовательности, в какой они шли друг за другом, и первый случай сочинения исполнителями песенки, который мне пришлось описывать, в самом деле был вовсе не первым, а, наоборот, последним. Но по причине увлеченности и инерции я случайно описал его как первый — как волнующую потерю моими студентами графоманской невинности. Я обнаружил свою ошибку, когда описание было уже закончено. Нужно было — проще простого — немедленно сесть и переписать отрывок заново. Но я не захотел этого делать и не сделал. Потому что опасался: вдруг при переработке описания утратится его спонтанность, а спонтанность описания, не говоря уже о спонтанности творческого процесса в спектакле, была для меня важна принципиально. Но ведь в таком незначительном деле, как этот случайный сдвиг воспоминаний, вроде бы и нет ничего страшного. Более того, у одного знаменитого писателя, забыл у какого, вычитал я прелюбопытную мысль: авторское предисловие является первым, что прочитывает читатель, открывая книгу, и последним из того, что

написал писатель для этой книги. Данное наблюдение поначалу привлекло меня своей чисто внешней парадоксальностью. Гораздо позже я понял, что здесь выражена более глубокая, существенная парадоксальность творческого процесса, свойственная и театру.

Лет тридцать пять назад я сделал для себя важное открытие: работу над пьесой с актерами лучше всего начинать с последней сцены. Сделав ее со свежими силами, можно затем вернуться к началу пьесы и репетировать первую сцену, затем вторую, третью и так далее — по порядку. Решенный режиссерски и сделанный актерски финал будет, таким образом, всю дорогу маячить впереди, создавая у актеров реальную и манящую перспективу и не позволяя им потерять ее до конца работы. Постепенно это вошло у меня в привычку, из открытия превратилось в проверенный прием, в метод, стало просто опытом режиссерского мастерства.

К слову: в 1982 году у нас на кафедре режиссуры разгорелась бурная и страстная дискуссия: можно или нельзя? Причиной дискуссии стала «дерзкая вылазка» Анатолия Васильевича Эфроса. После пятнадцатилетнего перерыва он снова наконец-то набрал в ГИТИСе свой курс и начал ко всеобщему удовольствию обучение студентов, но не с обычного начала, то есть с этюдов и упражнений, а с работы сразу над целым спектаклем, что по существовавшей тогда программе было завершением, концом учебного процесса. На зачет первого семестра он вынес двухчасовой монтаж шекспировского «Сна в летнюю ночь», чем и вызвал восторги одних педагогов и яростное непонимание других.

Аналогичные методологические рокировки и репетиционные игры-перевертыши, естественно, не обошли стороной и нашего «Лира». Самое первое, что увидел зритель, то есть «прелюдия» и «пролог», были нами сделаны в самом конце работы: пролог — на последних репетициях, а прелюдия и вовсе уже во время черновых прогонов. Это обстоятельство их возникновения как раз и обусловило ту добавочную информативность, которая так волновала потом наших зрителей: к примитиву пролога исполнители пришли после глубокого погружения в сложнейшие проблемы шекспировской трагедии, а в мир легкого цинизма «современных англичан» они возвратились после штормового дрейфа в открытом море неистребимого шекспировского романтизма.

Сейчас, когда я, спустя два года, пишу об этом, мне абсолютно ясно, что в таких вот парадоксальных перестановках сцен внутри репетиционного процесса, в таких вот пока еще, к сожалению, редких и поэтому кажущихся экстравагантными приемах достижения повышенной плотности информации нет ничего неестественного. Более того, эти приемы существовали давно, может быть, даже всегда, и если присмотреться повнимательнее к повседневной работе любого артиста, играющего большую роль, мы увидим почти то же самое. Так актер и актриса, сыгравшие вчера вечером в пятнадцатый раз Ромео и Джульетту, открывшие для себя вместе со своими героями радость обретения высокой любви и печаль ее безвременной утраты, оплакавшие и потерявшие друг друга, познавшие все сомнения и весь ужас самоубийства, сегодня, в шестнадцатый (двадцатый, тридцатый, сотый) раз, снова должны начинать все с нуля, опять — с милых пустяков, с юношеских, почти детских забав, с неведения и невинности. Но вчерашние постижения не уходят из души актера бесследно, от них не отмахнешься, как от глупой страшной выдумки, они остаются в крови, накапливаются от раза к разу и начинают подкрашивать изнутри все, даже исходную беспечность, в трагический колер судьбы. Так сквозь легкий, белый шелк Джульеттиного платья просвечивает вещий, зловещий, кроваво-красный цвет подкладки.

Я заканчиваю разговор о двух наших довесках к Шекспиру — о прелюдии и прологе. Наступило время закруглиться и подвести некоторые итоги.

Смысл и функции двух придуманных сценок наиболее ярко обнаруживаются при сопоставлении, сравнении их между собой.

Что в них общего? — Они были для нас двумя ключами к шекспировской трагедии. Или двойным трамплином, с которого, перевернувшись в головокружительном сальто-мортале, ны-

ряли мы в пучину человеческих бед и страданий, так мощно воссозданных великим англичанином. На этом сходство кончалось. Дальше шли различия и противоположности.

Если продолжить аналогию с ключами к «Лиру», то прелюдия была ключом от парадного входа — со стороны психологии и трагедии, а ключик пролога отпирал нам задний, черный ход — со стороны комизма и театральных условностей. Впоследствии, играя прелюдию и пролог на публике, мы как бы передавали оба этих ключа зрителям.

В плане театрального времени в прелюдии разворачивалась картина человеческого кишения в настоящем времени, за которой смутно мерцало, пульсировало другое время — будущее: новые рождения, грядущие испытания, предстоящие постижения. Пролог же давал совсем другую перспективу происходящего на театре: сквозь шутовское настоящее пролога грозно проступало нешуточное прошлое человечества, — первобытная грубость, первозданная жестокость, доисторический, животный смех.

Прелюдия была как бы плазмой, магмой, закипающей водой; мы чувствовали ее как некую среду возникновения: перенасыщенный раствор, пронизанный потенциальностью сотворения. Пролог же ощущался как катастрофически разрастающаяся структура: первая молекула, ген-родоначальник, первотолчок снежной лавины.

Естественно, что и красота этих двух сцен была различной. Прелюдия была красива красотою плодородной почвы, гумуса, земли; она волновала, как волнует горка размятой глины на рабочем столе скульптора, заключающая в себе всевозможные скульптурные образы, все богатство фантазий будущего Родена и Коненкова. Пролог был красив по-другому: красотой пламени, бушующего огня, красотою громадного костра; он пылает, плящет, рвется ввысь, к небу, треща и разбрасывая снопы искр, с жадностью пожирая все, что бы ему ни попалось под горячую руку.

Кода в духе нынешней увлеченности парадоксами:

прелюдия — это мука созидания;

пролог — это радость разрушения.

Инициатор призывающе захлопал в ладоши над головой: поехали дальше. Он раскрыл свою книгу и громко прочел первую ремарку пьесы:

— «Тронный зал во дворце короля Лира». Делаем быстро!

Зал сделали действительно быстро — пластическое решение пространства было скорым и гениально простым: освободили от толпы каре балагана и в центре поставили одинокий стул.

Колесом выкатился тощий черно-красный Шут, словно бы дублирующий сидящего на авансцене Деревянного Джокера. Скорчившись, уселся на троне.

Убрали радужность освещения: совершенно исчез зеленый цвет, убавили красного, прибавили желтого, и бывалые охристо-бурые тряпки кулис словно бы проснулись, замерцали старым золотом — оказывается в них жило еще воспоминание о прежней роскоши, о медных стенах, о заморских палевых шелках и дорогих гобеленах.

Важно и вальяжно в это блеклое золото вплыли две красивые женщины: высокая брюнетка и соблазнительная блондинка. Они были варварски накрашены и дико причесаны, но эта ультрасовременная первобытность не портила их броской красоты, а только подчеркивала ее. На роскошные плечи блондинки был наброшен вульгарный люрекс шутихи из пролога, другая была закутана в черный мех и задрапирована в змеиную чешую — черный стеклярус на черном атласе. Женщин сопровождали два здоровенных лба в черной коже и в грубой шерстяной вязке. Это были старшие дочери короля, Гонерилья и Регана, со своими мужьями-герцогами. Короткие английские реп-

лики, сдержанные английские улыбки. Живописные, почти картинные, но абсолютно естественные позы. Леди есть леди.

Появилась и еще одна группа: два лысых джентльмена и с ними «бравый малый». Граф Кент и граф Глостер. Военачальник и канцлер. Плюс побочный сын канцлера — юный Эдмунд.

Последней возникла Корделия, младшая дочь короля. Худая, нервная, русоволосая — черный шелк в обтяжку, малиновая лента поперек лба и золотые побрякушки на выступающих ключицах.

Тут все свои. Бюрократическая элита, высший эшелон власти, узкий круг.

Все знают друг про друга все: и сильные стороны друг друга, и тайные слабости друг друга, и обычные доводы, и привычные остроты, и кто как относится к тому, что сейчас происходит; им всем понятно: то, что затеял король — сама эта идея раздела, — конечно же, абсурдна, но ведь и неограниченная королевская власть абсурдна, именно потому, что абсолютна.

Но знают здесь и другое: важно не то, что тут происходит, а то, как происходит, — важен церемониал, протокол, процедура. Это — главное. Это — важнее всего.

Государственная игра. Правительственная забава.

Выскажется король, объявит свое решение об отставке, потом выступят по очереди новые хозяева, они поблагодарят короля за оказанное доверие и подтвердят свою преданность... Все известно заранее и в деталях. Сегодня ситуация еще проще: будет разыгран укороченный (вследствие интимности состава) и чуть-чуть вольный, так сказать, нестрогий (по той же причине) вариант ритуала. Поэтому все довольны собою и друг другом, веселы и двусмысленно величавы. Первобытный, доисторический истеблишмент.

Три поля тяготения: справа — семья, слева — друзья, а посредине — любимчики: королевский шут и младшая дочь.

Пауза. Музыкант, минуя клавиши, тихо играет прямо на струнах раскрытого рояля. Он бросил на струны газетный лист («Морнинг ньюс») и извлекает на свет хрипловатые, нежные, почти клавесинные звуки. Все негромко и удовлетворенно переговариваются между собой внутри группировок. Минута уюта — все свои.

Потом поля начинают взаимодействовать.

Глостер заговорил чуть-чуть громче, что-то сострил, кивнув на Эдмунда. Все обратили внимание на молодого усача. Эдмунд то ли смутился, то ли мастерски разыграл смущение — даже покраснел. Глостер обрадовался и живо заспикал «ин инглиш».

Вмешался инициатор. Он теперь сидел сбоку на авансцене, свесив ноги в партер. Голосом радиокомментатора он пояснял происходящее на сцене:

— Не надо волноваться, граждане. Они не всю дорогу будут бэсэдовать по-английски. Как только на сцене начнется что-нибудь принципиально важное, мы немедленно перейдем на русский. Но сейчас уважаемый граф Глостер, извините, несет такую непристойную похабель, что мы вынуждены были во избежание неприятностей воспользоваться нашим знанием иностранных языков. Самый невинный перевод графского трепа звучит примерно так: один граф объясняет другому графу, как делаются в Англии дети вообще и каким способом он сам в частности делал вот это дитя любви, этого молодого кобеля, своего побочного сынишку. Описываются также мужские достоинства малыша.

Жесты и интонации благородных собеседников были и в самом деле на грани приличия: лысый с темечка Глостер в красненьком комбинезоне урчал, хрюкал, ворковал,

кряхтел и задыхался, к счастью, на чистейшем английском языке, похлопывая и поглаживая своего здоровенного незаконного «мальчика» (boy) по всем допустимым и недопустимым местам, потом принялся обнимать лысого со лба Кента. Два герцога сладострастно слушали повествование, обняв своих жен, и игриво поблескивали масляными глазами. Обе леди тоже внимательно слушали и благосклонно ухмылялись, несмотря на густой румянец смущения. Леди всегда есть леди. Корделия смотрела задумчиво на Эдмунда и что-то шептала на ухо Шуту.

Ощутив заинтересованную реакцию царственных дам, куртуазный Глостер забулькал и защелкал потрепанным соловьем, если только соловья можно представить старым ловеласом.

Вклинился комментатор:

— В данный момент описываются сексуальные параметры и технические навыки партнерши, мазэр ов Эдмонд...

— Сюда идет король! — моментально перестроился Глостер, привычно и легко переменив тему, ритм и даже язык.

Все мгновенно заняли свои места, и по той быстрой легкости, по той безошибочности, с которой они провели перестроение, стало ясно: здесь у каждого есть собственная, строго определенная точка в пространстве дворцового ритуала — предписанная, зафиксированная и никаким изменениям не подлежащая.

Появились два телохранителя. Прошли мимо присутствующих, как если бы те были неодушевленными предметами мебели или мертвыми куклами. Прошли и замерли по углам. Вверху, над занавеской балагана поднялся во весь рост третий; он устроился снаружи на лестнице, как на сторожевой вышке, направил внутрь балаганной загородки яркий, слепящий луч прожектора и, скрестив на груди руки, стал неотрывно наблюдать за происходящим. Сразу куда-то исчезли, истаяли незаметненько посторонние, непосвященные: грустный Шут и стеснительный Эдмунд. И, знаете, как-то сразу стало заметно, что тряпочные стены балагана натянуты не на простой проволоке, а на колючей, хотя в самом деле никаких колючек не было да и не могло быть, — колючки мешали бы ходу колец, на которых подвешены полотнища, образующие этот рыжий павильон. И тут быстрым шагом вошел король.

Вид у короля был неожиданный и непривычный. Жизнерадостный здоровяк. Не старый, далеко еще не старый крестный отец, по-русски — пахан. Меховая безрукавочка надета прямо на голое тело. Линялые, обтянутые джинсы заправлены в сапоги с короткими голенищами. На лысеющей голове короля сверкала сдвинутая несколько набекрень знакомая жестяная корона, а сзади, по следу короля, тянулся по полу длинный тяжелый плащ, один конец которого король держал в правой руке. Красный этот хвост вычерчивал плавную и округлую траекторию королевских движений.

Король был в прекрасном настроении. Король был весел: придумал прелестную государственную шутку, приятную (как приятно дарить подарки, осчастливливать!) и выгодную не только ему, но и дочкам. Предстоит всего лишь формальная процедура; все равно будет сделано так, как он хочет, никаких неожиданностей не предвидится, все заранее обговорено и согласовано (как перед недавней исторической встречей в верхах).

Короля приветствовали малым поклоном, почти современным кивком — в соответствии с его настроением и интимностью встречи. И снова бросилось в глаза: никого посторонних, только свои, самый узкий круг. Всего восемь человек, не считая

телохранителей: дочери, зятья и два лучших друга. Англичане. С юмором. Веселые джентльмены.

Лир бросил плащ на стул, снял с головы и положил на плащ корону, потер руки, хитровато засмеялся, обводя взглядом присутствующих, и приступил к тронной речи.

Говоря, он не сидел на троне, не стоял на месте, — он радостно шнырял между людьми, заглядывал им в глаза, подталкивал их локтями, брал даже кое-кого за подбородок и поворачивал их лица к себе, бесцеремонно разглядывая в упор. Это было красиво: среди своих приближенных, замерших в величавой статике церемониала, порхал, носился, метался в азарте бешеного веселья полуголый король.

Это резвился меж колонн древнего романского храма громадный, сытый волкодав, весело лаял хриплым молодым басом, рычал и взвизгивал от удовольствия, тяжело дышал, вывалив розовый язык из пышущей жаром пасти; носился, обнюхивал колонны и поднимал на них заднюю ногу по малой нужде...

Нет, это метался между мачтовых стволов соснового бора охваченный пламенем большой старый филин, залетевший сюда с лесного пожара; тщетно бился живым факелом о деревья, пытаясь сбить пожиравший его огонь, хлопал крыльями, рассыпая вокруг себя искры; хохотал, умоляя о помощи, и ухал, угрожая поджогом...

Упоение собственной властью достигло в короле почти неприличной разнузданности, но он не стеснялся, он знал, что ему позволено все, что он здесь единственный хозяин, что вся эта церемония — для него, для его полнейшего удовольствия.

Он ходил, играл бицепсами и трицепсами, играл желваками, упруго ходившими по краям его смутной улыбки, играл словами, цинично пронизывая их угрожающими и оскорбительными подтекстами, азартно играл всею своею властью. Он хихикнул, говоря о своих «дряхлых плечах» и все вокруг сразу поняли, что он полон сил и вовсе не намерен уходить на покой. А когда он с наглым веселым ржанием прохрипел на манер Луи Армстронга о желании «доплестись до гроба налегке», всем стало ясно, что вовсе он и не собирается умирать, по крайней мере в обозримом будущем.

Этот распоясавшийся король беспардонно хохотал над своей смертью, с ним послушно хохотали придворные, заодно с ним от души смеялся над смертью и весь зрительный зал.

Полузнакомая преподавательница художественного слова наклонилась к моему уху. Она давеча опоздала, пришла к самому началу, когда в зале уже не было ни одного свободного места, и Вася по-кавалерски уступил ей свое место рядом со мной. Она зашептала: «Да — это — приятно — остроумно — так — точно — так — узнаваемо — просто — прелесть — прелесть — это — современное — ироничное — решение — но — хватит — ли — его — на — всю — пьесу?» — она перевела дух. — «И — потом — как — же — с — трагедией — как— перейти — к — мировым — вопросам?» — еще глоток воздуха и еще один речевой массив: «Надеюсь — вы — как — режиссер — не — собираетесь — ограничиться — этим — капустником — "Лир" — все-таки — трагедия!» Я с досадой оторвался от любимого зрелища, пожал плечами и отмахнулся от нее глубокомысленной сентенцией, тоже шепотом: «Трагедия — не зависит — от — режиссерских — желаний — и — трактовок. Она — приходит — сама — собой. Когда — захочет. И — приходит — неотвратимо». Речевичка вытаращила глаза и замерла, раскрыв рот, а король Лир предоставил слово своей старшей дочери.

Гонерилья выдвинулась на шаг вперед и заговорила. Речь ее, выученная, вероятно, заранее наизусть, струилась гладко, с хорошо рассчитанными возвышениями и понижениями голоса, с уместными жестами и взвешенными паузами. Шарманка ее риторики крутилась безотказно и бодро. Только однажды вращение на секунду заело, выпало что-то из августейшей памяти. Но леди не растерялась — английская невозмутимость сработала автоматически: изящным жестом извлекла она откуда-то из своих мехов миниатюрную шпаргалку, подсмотрела, что там нужно говорить дальше, и благополучно завершила свое выступление. Шарманка была красивая, король был в настроении, и Гонерилья, получив положенное вознаграждение, отошла назад, в объятья благородного супруга.

Регана была женщина более современная. Она не сочиняла и не заучивала дома своего «слова дочерней любви». Внимательно выслушав речь сестры, она с немногочисленными отклонениями скопировала ее как смогла. Были, правда, некоторые запинки и заминки, но отсутствие гладкости и оригинальности белокурая красавица компенсировала повышенной эмоциональностью и милыми смешливыми извинениями (Ай-м-сорри). Когда она закончила, Лир и ей выдал долю королевства, потрепав любовно по пухлой накрашенной щеке. Так опытный дрессировщик сует медведю, выполнившему свой номер, кусочек колотого сахара, вынутый из бокового кармана. Присутствующие примерили счастливые улыбки, а король не удержался и хлопнул Регану пониже спины. Приклеенные улыбки были тут же деликатнейшим образом озвучены: ха-ха-ха!

Это ритуал. Ритуал и ничего, кроме ритуала. Произносимые тут слова могут быть обеспечены эмоциональным запасом, а могут быть и не обеспечены. Конечно, лучше, если эмоции наличествуют, но это второстепенно, не обязательно, так сказать, факультативно; главное — чтобы установленные слова были произнесены. Косноязычно или красноречиво, взволнованно или безразлично, наизусть или по шпаргалке, искренно или формально — все равно, лишь бы сказано было то, что положено. Ритуал не требует ни откровенности, ни индивидуальности, он требует только единодушия.

Как только мы поняли, что реплики, с которых начинается великая пьеса, есть всего лишь церемониальные словеса, выполняющие чисто процедурные функции, как только мы почувствовали, что тут великий Шекспир говорит не об одном лишь короле из британской легенды, но и о нас, о неостановимой формализации нашей жизни, о захлестнувшем ее половодье пустословия, — произносить все эти пышные стихотворные тирады стало сразу легко и просто. Сняты были все волнения по поводу естественности шекспировского языка. Подлинным праздником раскрепощения стало для нас осознание того, что мы не фальшивим: издевательские куплеты — это мы, это наше, это нам понятно; похабные «английские» разговорчики — это тоже мы и это тоже нам абсолютно понятно. В этот же родной ряд поставили мы и перлы дворцового словоблудия, украшенные цветами официального красноречия. Может быть, это и было наглостью с нашей стороны, непростительным панибратством по отношению к возвышенной классике, но зато мы получили возможность произносить текст без чувства неловкости за себя и без малейшего насилия над собою; произошло чудо реанимации — мертвые слова стали естественными: такими живыми и такими знакомыми. Прислушайтесь только: именно эту высокопарщину слышали мы вокруг себя ежедневно на бесконечных собраниях, на бесчисленных митингах, на угрожающе участившихся юбилейных торжествах, именно ее декламируют с высоких и низких трибун присяжные выступальщики — всегда с холодным носом, но с дежурным пафосом, по своим и по чужим бумажкам. Вот и мы, стараясь отразить в своем спектакле эту всесветную словесную молотьбу, стали произносить шекспировский текст пер-

вой сцены так, как только и можем произнести его мы — формально, весело, со скрытой издевкой (само собою разумеется, — издевка в меру, в пределах допустимого, чтобы и нам словить кайф и чтобы руководство было довольно).

Но поскольку творческое постижение есть процесс цельный и единый, одновременно с пониманием характера произносимых слов мы поняли и гораздо более важную вещь, — нам открылся смысл всех этих «придворных» церемоний и их замаскированная целевая установка: ритуал порождает обезличку, поощряет конформизм в подчиненных.

Более того, ритуал — это путь, по которому поднимается на вершину власти произвол. Вспомните, по каким ступеням шла эскалация гитлеровского фашизма. Ритуальные сборища в мюнхенских пивных, ритуальная униформа коричневорубашечников, ритуальность ночных факельных шествий, ритуалы сожжения неугодных книг и, как венец, как высшая ступень подъема, — позорно знаменитые стадионные радения и шаманские явления фюрера народу, с массовой истерией, со всенародным и оголтелым кликушеством.

Государственный ритуал держится на строгой иерархии, а иерархия порождает узаконенный произвол верхнего над нижним.

Так обнаруживает себя неразрывная связь ритуала с произволом. Имеется в виду произвол вышестоящего. В этом смысле причуда Лира — узаконенный произвол, причуда же Корделии — произвол ответный, но незаконный, недопустимый.

Так начали мы обнаруживать очень любопытные для себя вещи в старой, игранной-переигранной пьесе. Например, такую:

Ритуал и произвол — вот две структуры, лежащие в основе первой сцены шекспировской трагедии.

Перед нами открылась ее жгучая современность и ее большая правда, правда, которую нельзя увидеть с позиции бытовой логики и обиходного жизнеподобия, правда, которую не увидел великий Толстой, подойдя к «Лиру» с неточными, специально заниженными мерками. Что это за правда? — Отсутствие логики и разумности в деспотии.

Захотел ублажить свою неотвязную страсть к цирюльничеству и маскарадам — пожалуйста: стриги бороды и переодевай целый народ; захотел побаловаться языкознанием — да сколько угодно! твой дилетантизм услужливо выдадут за науку многочисленные и услужливые пропагандисты; захотелось под настроение начать новую эру в агротехнике государственным внедрением горчицы или кукурузы — все и вся к твоим услугам. А если вдруг одолеет внезапное желание разделить и раздарить целое королевство — и в этом нет и не может быть никаких тебе препятствий. В таких случаях нельзя и не нужно искать логики или разумных оснований, как это делал Лев Николаевич, — здесь только прихоть. Прихоть неограниченной власти.

Перечтите текст: никто ведь, ни одно из действующих лиц пьесы, кроме туповатых придворных и прямолинейно-благородного Кента, не ищет логики в решении Лира, никто из них не пробует найти рациональное зерно в королевских поступках. Все думают и говорят только о последствиях, о том, как приспособиться к сложившейся ситуации самому или как приспособить причуды властителя к своим нуждам и корыстям.

Ах, какой великий драматург Уильям Шекспир! какие пророчества и провидения оставил он человечеству в своих неисчерпаемых, бездонных пьесах.

В логове всевластного Лира нет и не может быть ни логики, ни смысла, ни элементарной даже справедливости. Здесь царит развязный произвол, здесь поселился навечно великий абсурд деспотизма.

Такие мысли пришли мне в голову, когда я присмотрелся еще раз, на спектакле, к сцене раздела королевства, и это, именно это легко и уверенно играли теперь молодые мои артисты, без педали, без нажима, не акцентируя ничего специально.

Церемония раздела катилась легко и весело. Король-пахан ликовал и хулиганил. Затеянный им аукцион дочерней любви подходил к своему пику, — к выступлению Корделии. Было видно, что на «меньшую дочку» Лир делал большую ставку. Он бесцеремонно, в свое удовольствие, потянулся, поиграл мускулами и, стукнув правым кулаком в левую ладонь, предложил принцессе торг: скажешь лучше — получишь больше. Потирая руки, он хохотал и говорил, говорил и хохотал — довольно, добродушно, до упаду (в буквальном смысле — от хохота повалился на пол): «Что скажешь ты?»

По нервному лицу Корделии промелькнула тень — ей не нравилась эта торговля. Но она мгновенно овладела собой, тоже захохотала и тоже потерла руки: «Ничего, милорд».

Лир еще хохотал по инерции, проверяя по глазам дочери, уж не издевается ли она над ним, настолько явным было это невозможное, недопустимое передразнивание властителя, эта пародийность ее поведения. Он переспросил, надеясь, что все это ему почудилось: «Ничего?» Дочь перестала смеяться, она поняла непоправимость своего поступка, необратимость происшедшего ее испугала, но ответ ее не был смягчен ни колебаньем, ни раскаяньем: «Ничего».

Все замерло...

Лира можно было понять: он хотел сохранить семейную и государственную идиллию, хотя бы ее видимость. Он сделал последнюю попытку урезонить дочь: «Из ничего не выйдет ничего». Но пианист уже задавал тревожный ритм, дергая одну и ту же струну в распахнутой утробе рояля. Дергал и корчился, как будто дергает свой собственный нерв. Сначала медленно и зловеще (тумп... тумп... тумп...). Затем быстрее и настойчивей (тумп-тумп, тумп-тумп, тумп-тумп). В трагикомическом сарае креп и ширился звук беды.

— Из ничего не выйдет ничего.

Лир не повторял этой фразы, нет, мы сами прочли ее еще раз в расширившихся глазах Корделии, и на этот раз шутовская и философическая цитата воскресла в нашей памяти во всей ужасающей многозначности. Мы вспоминали, как будто было это произнесено не только что, а сто, двести, триста лет назад: Лир вложил в идиотски тривиальные слова так много желаний и чувств (угрозу и просьбу, гнев и страх, преклонение и прозрение, брезгливость и любовь, дикое озлобление и щемящую жалость, гордость смелостью дочери и непреодолимое желание ударить в это дорогое лицо кулаком, чтобы хряснули кости, чтобы залила глаза негодяйки красная, липкая жижа), чувства эти были так полярны и несовместимы, что все вокруг застыло в шоке — и приближенные Лира, и зрительный зал, и телохранители, и тощий востроносый шут, подсматривавший в узкую щель между двумя занавесками. Было так: кладбищенская тишина и неподвижность, только тумп-тумп-тумп-тумп-тумп-тумп-тумп-тумп-тумп-тумп-тумп-тумп-тумп-тумп-тумп-тумп...

Корделия шла прямо на Лира...

Игра артистки Елены Родионовой была какой-то странноватой, не совсем привычной, неканонической, что ли: с одной стороны, вроде бы и виртуозной, а с другой стороны, чуть ли не дилетантской; в этой «игре» все было перепутано, перевернуто, шло враскосец, враздрызг, вразнос. В глазах звучало одно, в голосе — совершенно другое, одна рука говорила об одном, ну, например, о любви к отцу, о нежности к нему, а другая — о чем-то другом, была жестокой рукою, обличающей и невыносимо грубой. Актриса как бы заставляла свою Корделию общаться с отцом одновременно по нескольким каналам связи, причем по каждому каналу передавалась различная информация, и этот информационный

разнобой раздражал, настораживал (не поймешь, хорошо играет артистка или, может быть, плохо) и тут же привлекал, пленял, притягивал. Мало того, прессинг «многоканального» воздействия время от времени внутренне менялся, вздрагивал, переворачивался, кувыркался, как бы становясь на голову — шел обмен информацией между каналами: то, что говорили руки, начинали говорить глаза, то, что перед тем звучало в голосе, теперь переходило в пластику тела. ...Корделия шла на Лира, а поскольку Лир в это время стоял к нам спиной, казалось, что она шла прямо на нас, на зал, на публику: в глазах — мольба (не заставляй, не принуждай, освободи меня от этого постыдного состязания в лицемерии), в руках — колебание и сомнение (покориться ли и тем самым сохранить свое и отцовское благополучие или пропадай все пропадом, лишь бы не сфальшивить, не стать как все эти люди), а в упрямом голосе — непреклонная наглость честности и чистоты. Потом вдруг все менялось: голос становился мягким и нежным, руки выражали почти мужскую решимость, а в глазах разгоралась ненависть. И чем ближе подходила Корделия к отцу, тем чаще становились эти внутренние перевороты, эти мучительные пертурбации, — превращались в невыносимую вибрацию, в дребезжание души.

Пианист к этому времени обежал рояль кругом, высыпал на струны полную пригоршню звонкой мелочи (гвозди, обломки стали и жести, осколки стекла) и залез в золотое нутро инструмента с головой, так что сейчас, когда он вынырнул оттуда, чтобы глянуть на происходящее в тронном зале, мы увидели его лицо, полное ужаса и муки. Сердце молодого музыканта сжималось от непоправимости того, что случилось в золотом балагане Лира:

Дзынннь-блям-блям-блям... Дзынь... Дзынь-дзынь... Дзынннь...

Корделия придвинулась к королю почти вплотную, и Лир не выдержал — резко отвернулся от дочери, и когда он повернулся лицом к нам, мы увидели ту же психологическую эквилибристику: голос его по инерции еще смеялся, глаза горевали о разрушенном празднике, руки короля-кощунника отчаянно сквернословили, поникшие плечи тоскливо печалились о потере дочери, о приходе беды, а слова угрожали казнями и смертью. Коля Чиндяйкин был артистом очень хорошего класса, да и работал он на всю железку, на пределе, на грани. Машина разгневанной власти набирала обороты. Мотор грозно жужжал, почти гудел, его детали начинали опасно греться.

На фоне унисонного — сознательно задуманного унисонного существования всех остальных — сложная, полифонически разноголосая жизнь этих двоих (Лира и Корделии) выделялась, выпячивалась, вопила о смятении чувств, о водовороте мыслей, о необратимом, бесповоротном душевном потрясении.

Корделия, потеряв глаза отца, попыталась заглянуть в его лицо, он снова отвернулся, и ей пришлось пойти вокруг него по самой близкой круговой орбите. Началось всеобщее вращение вокруг Лира: неслышно и почти незаметно придвинулись из своих углов телохранители, они шли по кругу, следя за Корделией, а навстречу им, по более далекому кольцу крались: дочь с одним зятем, потом еще дочь с другим зятем, и еще дальше, в разных направлениях, скользили суровый и внимательный Кент, осторожный и тоже внимательный Глостер. Последний стремился перейти на более близкую орбиту, готовый в любой момент кинуться на выручку — сгладить, согласить, примирить и успокоить.

Но душевная разноголосица не могла клокотать в Лире бесконечно. Стоило только Корделии неосторожно заикнуться о своем прямодушии, как Лир бросился на нее и,

разодрав тишину зала воплем «Вот и бери ты эту прямоту в приданое», отшвырнул от себя со страшной силой. Едва устояв на ногах, непокорная дочь медленно пошла вокруг отца по новой орбите, более удаленной от страшного, излучающего гнев центра: она еще любила отца, несмотря ни на что, она не могла уйти от него, она еще на что-то надеялась — только вот на что? на что?

А король, обретший снова жуткую, зловещую цельность, отвернулся от нее навсегда и в два тяжелых прыжка очутился на троне.

Это было эффектно: разгневанный владыка надолго замер на троне, полуотвернувшись, согнувшись, вцепившись одной рукою в спинку державного стула, ладонью другой руки прикрыв пол-лица. Сквозь пальцы взблескивал время от времени злобный, кровью налитый глаз.

Все стало наоборот: король был неподвижен, а вокруг него двигались по своим орбитам приближенные.

Казалось: в медленном танце, полном страха и истомы, кружились рабыни вокруг своего повелителя, а тот сидел посредине, погруженный в великую думу, словно не замечая томительного вращения вокруг себя, но стоило танцующим остановиться, господин вскидывал мрачный взор — это было похоже на свистящий взмах бича — и жуткий безмолвный хоровод снова приходил в движение.

Нет, казалось: гигантская планета грозно неслась сквозь холодную бесконечность мирового пространства, а вокруг нее со зловещей медлительностью вращалась дюжина спутников; неизвестно, что ждало на пути могучую планету, может быть, неотвратимо приближалась она к последним ужасам космической катастрофы, но планета летела вперед, окутанная плотной пеленою тусклых ртутных облаков, а спутники продолжали медленно вращаться вокруг нее.

Да нет, виделось совсем другое: вокруг смертельно раненого царя зверей сгрудилась стая мелких хищников; медленно кружили они у неподвижного тела, желая и боясь подойти поближе. Судорожно и глухо клацали в закрытых ртах шакальи зубы, светились плотоядной зеленью шакальи глаза, сужалось в медленном вращении кровожадное шакалье кольцо. Лев поднимал тяжелые веки, шакалы отступали на полшага назад и ждали, жадно втягивая в ноздри воздух, пахнущий смертью, ждали, когда можно будет кинуться вперед за своим куском неостывшей львиной плоти.

Лир больше не кричал. После того, как испустил он свой нечеловеческий вопль, от которого сразу помертвело лицо младшей дочери, он шептал, сидя на троне, какие-то магические слова — то ли проклятья, то ли заклятья. От этого шепота внезапно постаревшего короля веяло вековечной жутью. Скрюченные пальцы Лир приблизил к самым губам, будто держал что-то в руках — так во все времена и во всех странах заговаривали древние колдуньи воду, огонь, землю и человеческую судьбу:

Священным светом солнца
И тайнами Гекаты, тьмой ночной,
И звездами, благодаря которым
Родимся мы и жить перестаем,
Клянусь, что всенародно отрекаюсь
От близости, отеческих забот
И кровного родства с тобой. Отныне
Ты мне навек чужая.

Лир быстро обернулся на Корделию, и недобрая ухмылка тускло вспыхнула на его лице. Вслед за ним мы тоже глянули на принцессу: она была мертва. Эта звезда погасла. Она еще двигалась по своему эллипсу, но уже не излучала ни света, ни тепла.

Лир надел корону и продолжил, но теперь это были торжественные заклинания верховного жреца:

Грубый скиф
Или дикарь, который пожирает
Свое потомство, будут мне милей,
Чем ты, былая дочь.

Голос короля не стал громче, но он стал страшнее и отчужденней, в нем зазвучала сила глухих раскатов дальнего грома, обещающего неизбежную молнию кары: Лир понимал, что сильная власть не может существовать без ритуала, и он нашел выход: заменил нарушенный Корделией ритуал раздачи кусков другим ритуалом. День благодарения не удался — да будет день возмездия.

И то, что оставалось еще от Корделии, осталось в полном одиночестве. Все дальше от нее уплывали в своем вращении сестры, зятья, уплывал милый шутник Глостер... И тут за нее неожиданно вступился Кент. С дальней своей орбиты старый воин стал переходить на все более близкие, казалось, он стремительно падает, самоубийственно приближаясь к центру галактики, к Лиру. Но к Кенту уже двинулись телохранители. Нельзя было допустить еще одной дискуссии. Сцену с Кентом сыграли как-то удивительно быстро, чисто по-английски.

Я написал сейчас слово «по-английски» и сразу вспомнил своего учителя А. Д. Попова: в 1955-м или 56-м году, когда у нас только еще приподнимали печально известный железный занавес, Попов одним из первых (кажется, как режиссер-специалист по Шекспиру) и впервые в своей жизни побывал в Лондоне; он был поражен тем, как быстро играют англичане своего классика — то, что у нас идет около пяти часов, например «Отелло», английские актеры укладывали в два с половиной.

Мои ребята тоже провели довольно длинную и многословную сцену спора Кента с Лиром в пулеметном темпе, найдя этому грандиозное по своей простоте и убедительности оправдание: только Кент раскрыл рот, два полуголых телохранителя вытеснили, выдавили, а может быть, и вытащили мятежного графа из зала, вытолкнув его за пределы звездной системы Лира. Единственный защитник Корделии исчез. Его как будто никогда и не было. Но главным был, конечно, не только и не столько темп, главным было то, что одновременно снималась чересчур героическая, тяжеловесная риторика кентовских «возникновений»: в бешеной спешке, в стремлении успеть во что бы то ни стало сказать королю все, что он о нем думает, Кент не поспевал заботиться ни о солидности, ни о размеренности, ни о благородной красоте своей речи, он бормотал, кричал, протестовал, протискивая свои слова сквозь жесткие пальцы, сквозь безжалостные железные ладони насильников, зажимавших ему рот.

Изгнание Кента прошло стремительно, но последствия его были значительны и, как теперь принято выражаться, необратимы. Два-три слепых от ненависти взгляда, три-четыре вздоха через нос, мгновенная вспышка насилия, секундный унисон злорадства, и картина обрела полноту: вы видели кодло власти.

Изысканная экстравагантность их грубых ультрамодных нарядов и невообразимая вульгарность их косметических «татуировок» незаметно преобразились, стали выра-

жением какой-то первобытной дикости, проявлением звериного и зверского самоукрашательства. Два конца истории — допотопная древность и обреченная ядерной погибели современность — сомкнулись, и возникло знобящее ощущение вечности. И сразу стало неважно: древняя ли это Британия, елизаветинская ли Англия или Россия, обдуваемая свежими ветрами очередных перемен.

Вы уже поняли, что здесь могут убить человека ни за что, просто из прихоти, и это была большая правда трагедии, это был Шекспир. Но оттого, что верилось, будто здесь могут уничтожить человека ни за понюх табаку (и не только король, но и любой из присутствующих), убить из-за нарушения ритуала, только за то, что человек пошел против установленных правил поведения — разыгрываемое на сцене становилось и жутко современно. Вы понимали полностью и ужас Корделии, и ее строптивость: отступить уже невозможно — это все равно, что умереть, перестать быть самой собою.

Теперь казалось, что все космические сравнения, употребленные выше, неточны, что тут скорее противоположность космоса — микрокосм. Все вращалось вокруг Лира, как в мире атомных взаимодействий, в огромном, увеличенном в сотни, в тысячи раз атоме. Мы как бы спустились в смутный микромир первоэлементов психологии, где тычутся друг в друга и трутся друг о друга слепые инстинкты, безъязыкие порывы и глухонемые влечения, в этот мир потенциального человеческого дерьма и возможного человеческого величия, где страстишка вырастает в страсть, непонимание набухает враждой, где возникают и живут ужасные в своей гротескности частицы-кентавры наших чувств: любовь-ненависть, жалость-мучительство, преданность-предательство, щедрая скупость и жадная щедрость, где они, эти кентавры, чавкая и сопя пожирают сами себя. Но все это было внутри двигавшихся по сарайной сцене людей, глубоко внутри и только иногда прорывалось незаметно в их взглядах, вздохах, всхлипах и всхрапах. Близился всеанглийский атомный распад, напряжение на сцене и в зрительном зале достигло предела, грозило высвободить колоссальную внутриядерную энергию и разнести в клочья весь этот неправедный мир короля Лира. Чтобы предотвратить катастрофу, нужна была срочная, немедленная разрядка.

— Король и герцог здесь, мой государь, — жирным голосом метрдотеля возвестил Глостер.

И на сцене появились: юный калмык с певучей речью, с поющими глазами, с руками, напоминающими о музыке (французский король) и мрачный, не очень молодой татарин с кривой улыбкой Чингисхана на высеченном из дикого камня лице (бургундский герцог). Каждого из них сопровождал человек в штатском, о котором почему-то сразу захотелось подумать: по-видимому, «искусствовед».

Оба сопровождающих были чужды всему, что бушевало вокруг них, — этим страстям, этим стихам, этой борьбе за власть. Их вызвали сюда работать, и они работали: инопланетяне среди атомного апокалипсиса.

Они были чужды здешнему миру и зрительно: в их одежде не было ни свойственной всем остальным экстравагантности, ни какого-либо сходства со средневековьем, — они были одеты серо, буднично, — никак. Простой костюм, тривиальная пиджачная пара, светлая сорочка, галстук — костюм для службы.

Зрительный зал приветствовал появление новых персонажей оживлением.

Король, только что швырнувший свою корону на растерзание зятьям, еще не остывший от схватки с Кентом, без приветствий и прочих церемоний, с ходу начал объяснять обоим женихам ничтожность теперешнего положения их невесты. Это был показательный

сеанс садизма: отец, при чужих людях, при ее возможных мужьях, сладострастно мордовал собственную дочь. Как только Лир заговорил, сопровождавшие высоких зарубежных гостей лица одновременно наклонились к своим шефам и что-то быстро зашептали им в уши. Высокие гости кивали, поглядывали на Лира, слушали шепот своих спутников, и все это было как-то знакомо, пропитано потенциальным юмором, как предвкушение анекдота, но сам анекдот никак не вспоминался, не доходило, на что же именно все это так похоже. Загадка разъяснилась сразу, как только заговорил в ответ Лиру бургундский герцог. Он заговорил на каком-то непонятном языке, но это не был английский, к звукам и интонациям которого зрители почти привыкли. Герцог говорил по-татарски! Это смешило и умиляло — в ГИТИСе прислушались к татарскому говору: он часто звучал в общежитии, в столовой, в коридорах и в аудиториях института — учились у нас не только многочисленные отдельные студенты-татары, но и целые татарские студии. Всплески смеха нельзя было остановить, они возникали снова и снова, неостановимо, как океанский прибой. А когда второй татарин в пиджаке и галстуке начал переводить Лиру слова герцога по-русски, когда все поняли, что это вовсе никакие не искусствоведы, а просто переводчики, расплодившиеся нынче по Москве, как кролики, интуристские толмачи, в зале поднялся и пошел на сцену девятый вал смеха, мощный, все смывающий, весь в пене взвизгиваний, в брызгах «ахов» и «охов». Из таинственных глубин космического катаклизма мы вдруг опустились в привычную нелепость нашей ритуальности, почувствовали что-то родное, по-домашнему близкое, радостно ощутили под собой реальную земную твердь повседневного московского быта: бесконечные официальные приемы, торжественные групповые трапезы. В ушах привычно зазвучало: «был дан обед в честь премьер-министра Великобритании... присутствовали: такой-то с супругой, такой-то без», «состоялось подписание протоколов» и т. д. и т. п. Заиграли знакомые ассоциации. Казалось, сейчас нахлынут беспардонные журналисты, наглые фоторепортеры, деловые и моложавые, вылощенные переводчики с безукоризненными проборами, замигают вспышки блицев, раздастся ровное жужжание киноаппаратуры и нервное щелканье фотоаппаратов и пойдет, пойдет писать губерния: «машину второго советника испанского посольства к подъезду», «машину полномочного посла...», «машину военного атташе»...

Высокие зарубежные гости на полном серьезе демонстрировали высокий шекспировский стиль (француз — в калмыцком переводе, бургундец — в татарском), а «переводчики», пользуясь переводом Пастернака, тут же этот высокий стиль заземляли: своей деловой скороговоркой с неожиданными и логически неуместными паузами подыскивания словесного эквивалента на русском языке, с уточнением синонимов и с исправлением собственных ошибок. Шекспир начинал звучать — о, ужас! — как Хазанов или Жванецкий — такой понятный, такой сегодняшний и такой смешной. Эти тонкие соответствия шекспировского и телерепортажного были так симпатично трогательны, а абсолютно свежие и неожиданные несоответствия так невыносимо смешны, что зал изнемогал от изнуряющего, повального хохота. Ничего не попишешь, это был высший класс пародийного комизма: каждая реплика прерывалась вспышками аплодисментов и пароксизмов грубого смеха, который с развитием сцены становился уморительным в буквальном смысле.

Зал хохотал, а Коля Чиндяйкин злился, рвал и метал, безуспешно пытаясь остановить возмутительный смех, мешающий ему как актеру, срывающий ему важную сцену. А может быть, это орал и бесновался старый Лир? Может быть, это он, а не Коля, по-

хамски распугивал заграничных женихов, швыряя в несчастную Корделию грязные комья унизительных и оскорбительных характеристик.

Бургундский герцог отказывался от Корделии, французский король заступался за нее и брал в жены, чтобы увезти за рубеж, британский король топал ногами и махал руками, изрыгая ругательства и угрозы, но на это никто уже не обращал внимания, потому что происходило здесь нечто гораздо более важное: карнавальное, шутовское развенчание короля. Развенчание было всенародным, потому что в нем участвовал своим неистовым смехом весь зрительный зал.

Лир здесь впервые почувствовал по-настоящему, что такое бессилие.

Он впервые понял, что перед смехом целого народа не может устоять никакой ритуал, понял и ушел. Ушел так же стремительно и энергично, как входил сюда двадцать минут тому назад. Только не было теперь на нем ни алого плаща, ни короны. Калмыцкий король подошел к Корделии, обезоруживающе улыбнулся и сказал: «Милая Корделия, идем». И когда калмык заговорил вдруг по-русски, это было таким же эффектом, как если бы французский король обратился к принцессе на чистейшем английском языке — это трогало и сродняло. Ах, эта знаменитая всепобеждающая органика восточного артиста. Абсолютно естественный, раздольный романтизм «друга степей» умилял, заставлял грезить о совершенной любви и нежности, о бескорыстной доброте, о счастливом конце любых приключений. Но король опоздал со своей любовью — все было не нужно, Корделия не слышала ни его прекрасных слов, ни его благородной души. Она еще могла двигаться, опираться на его руку, но ее уже не было, вместо нее шел мертвец. Возникала жуткая ассоциация: король вел свою невесту в крематорий.

Эта Корделия была фигурой трагической, но она была и виновной — она попробовала смеяться над тем, что смеху не подлежит. Ритуал можно сделать безобидно формальным и смешным, но, увы, ненадолго и только в узком кругу властителей, только в гомеопатических дозах. Смех и ирония несовместимы с ритуалом, потому что подтачивают и разрушают его. В тоталитарной социальной системе горе тому, кто так или иначе посягает на установленный общественный ритуал. Вот где глубочайшая правда Шекспира — в изображении того, как конформистское большинство расправляется с самым минимальным меньшинством: с отдельной личностью, попытавшейся иметь свою волю. Своеволие возможно только на вершине государственной пирамиды, где-то там, за гранью обожествления, внизу же, на уровне индивидуума, так называемого простого человека, не может быть ни своей воли, ни своей мысли, ни даже своего, отдельного чувства.

Все это играла Лена Родионова, и как играла! Она играла как будто последний раз в жизни была сыграна вся история жизни Корделии, за один раз — вся ее жизнь; больше играть было нечего, роль была исчерпана до дна.

Сняли охрану. Спускались сумерки, а может быть, просто мрачнело в мире. В полутьме пустого зала трон с брошенным на него алым королевским плащом напоминал теперь плаху, залитую кровью.

Косясь на плаху, беседовали по-английски о чем-то тайном две женщины, блондинка и брюнетка...

Попеременное погружение зрителя то в кипящее веселье, то в леденящие волны непонятного и необъяснимого страха, резкие перепады эмоциональных температур, сменяющих друг друга с нарастающей контрастностью, постепенно делали свое

дело — неумолимо втягивали публику в ход спектакля, так что по окончании сцены в тронном зале артисты были награждены дружными, без колебаний разразившимися аплодисментами.

Тут начинать нужно с Васи.

Вася был мой недавний ученик. Я до сих пор не могу забыть, как легко, радостно и смело пошел он первым — самым первым! — на импровизацию в тот знаменательный для меня день, в ноябре 1977 года, когда я — тоже впервые — приступил к занятиям по новой методике обучения актеров; не случайно, как до этого, не урывками, не из-под полы, а открыто, демонстративно и принципиально до конца. Я начал тот урок с актерских импровизаций на музыкальную тему — с наиболее простого и приятного задания. Дал послушать студентам музыку. Сейчас уж не вспомню ни композитора, ни названия вещи, помню только, что это была прелестная, очень живая фортепьянная пьеса из классического репертуара, радостная, богато украшенная всевозможными руладами и фиоритурами. Спросил, кто хочет попробовать. Никто не осмелился. Я завел пластинку еще раз — с тем же результатом. Я пожал плечами и высказался по поводу бессмысленной, ни на чем не основанной трусости. Тогда-то и вышел Вася.

Заиграла музыка и отважный доброволец начал якобы раздеваться под музыку. Аудитория неприлично захохотала, но Вася не остановился. Он оглядел широкий горизонт, и все поняли: Вася один на бесконечном песчаном берегу. Слепит глаза солнце. Ласково гладит плечи и грудь морской ветер, свежий и соленый. Все почувствовали, разгадали главное — только что возникшее родство музыки и создаваемого смелым Васей мира, по кругу пробежала волна сочувственного одобрения. А осмелевший Вася уже пробовал воду: протянул ногу и быстро ее отдернул — холодна водичка! Море засмеялось (всплеск клавишей) и окатило Васю брызгами набежавшего прибоя. Вася отскочил назад, и тут начался радостный праздник случайных, непредусмотренных, заранее не рассчитанных совпадений музыкальных ходов с актерскими. Отпрыгнувший купальщик решился — набрал воздуху и пошел в воду: по колено, по пояс, по грудь. Охнул и окунулся с головой. Вынырнул счастливый, помотал головой, отряхиваясь, и поплыл вперед по бирюзовым посверкивающим волнам музыки, ритмично, упруго, переворачиваясь в воде, ныряя и выбрасываясь на гребни — поплыл, потом, услышав запомнившуюся оригинальную музыкальную фразу, встал во весь рост и пошел, как по суху, от берега, навстречу белым барашкам...

Потом Вася стал аспирантом кафедры режиссуры, и мы с ним много занимались вопросами импровизационного вооружения актера.

А со временем, очень скоро, он превратился в Василия Ивановича, педагога нашей кафедры, и, поскольку мир стал невообразимо тесен, мы с ним стали в конце концов работать вместе — на любимом моем «лировском» курсе. Сначала Василий Иванович работал у меня под рукой и не решался оставаться один на один с нашими великовозрастными учениками, но однажды я напомнил ему «морские купания под музыку» и выпроводил в соседнюю аудиторию вместе с актерской группой: пора, мой друг, пора — идите к тиграм в клетку. Вася пошел и, к своему удивлению, управился с хищниками прекрасно. Так что когда мы приступали к работе над «Лиром», Вася уже пообвыкся, приобрел опыт и мог работать абсолютно самостоятельно. Ему-то я и отдал на откуп первую часть спектакля: раздел королевства и выяснение отношений со старшими дочерьми.

После репетиций Василий Иванович прибегал ко мне окрыленный. Как бы отчитываясь передо мною, он в самом деле делился своей радостью: получается! получается! Иной раз его восторг превращался в телячий:

— Михал Михалыч! Я придумал переводчиков!

— Каких переводчиков? Вася!

— Это здорово! Нечем было занять двух человек, и я подумал: пусть у французского короля и бургундского герцога будут персональные переводчики. А получились роли, и теперь, Михал Михалыч, им все завидуют.

— Какие переводчики, Вася?

— Ну кто-то ведь должен переводить французу, что говорит ему англичанин Лир, Лир ведь говорит по-английски! а французский король английского языка не понимает, и для Лира нужно переводить французские речи. А бургундцы говорили на своем языке.

Вася был прав. И как это раньше я не обратил на такое обстоятельство внимания. Глупо ведь предполагать, что французский король на заре истории изучал английский язык.

— И что же эти переводчики у вас делают?

— Не скажу, Михал Михалыч, придете и увидите. Смешно-о-о!

В этот вечер я ехал домой, если допустить дамскую остроту, в электричке и в тревоге. Что там натворил Вася? Не превратил бы он нашу трагикомедию в капустник или в пародию. Но в конце концов успокоился — эти Васины переводчики лишь небольшой эпизод, и в масштабе спектакля займут не так уж много времени. Пусть Василий Иванович порезвится, легкие капустные веяния погоды не делают.

А Василий Иванович снова и снова приносил мне свои сенсационные новости и, захлебываясь в хохоте, говорил о дипломатическом протоколе, о нравах «английского» двора, о юридических прецедентах и о том, как все это будет смешно.

Когда работа была Васей в черне завершена, он пригласил меня посмотреть, пригласил с гордостью и без страха. То, что я увидел, привело меня в полную растерянность. Это, правда, было очень смешно, и играли ребята лихо, но на сердце у меня было неспокойно: а Шекспир? А трагедия? — сплошной театр имени Белкина, вселенский СТЭМ.

Мне хотелось пожурить Васю, заставить его переделать сцену по моим замечаниям, но я ведь сам дал молодому педагогу полную свободу, сам его вырастил и выпестовал, сам твердил ему о жанровом перевороте, о театре шутов... И я ничего не сказал Васе. Похвалил его работу при студентах, поблагодарил исполнителей, оставил все, как есть. И был вознагражден за свою терпимость сполна.

Посмотрев «тронный зал» по второму заходу, я увидел, что Василий Иванович сделал именно то, о чем мы с ним договаривались, и ничего больше, но сделал это так последовательно, с таким хорошим азартом и с такой безоглядностью, с такой фантазией и изобретательностью, как, вероятно, я не сделал бы никогда. Учтя мою прошлую похвалу, студенты поверили в правильность того, что они делают и заиграли в этот раз свободно и легко, ощущая все контрастные переходы, да еще я посадил как раз на этой репетиции Валеру Бильченко за рояль, отчего сцена обрела драматический нерв и настроение. Наметилась удача, явная и бесспорная: шутовство и озорничанье развенчивали как раз то, что я больше всего не принимал и ненавидел — функционерскую круговую поруку, хамскую бесцеремонность всевозможных начальников, механическую работу машины власти, кроме того, шутовство и озорничанье своей безответственной легкостью как нельзя лучше подготавливали грядущую трагедию. Как я этого не разглядел в Васиной работе с первого раза?! Вася попал в десятку. Победила молодость.

Он был молод, я — стар, и он оказался прав. Молодость всегда права. Спросят: а что — разве старость всегда не права? Нет, и старость бывает права, но только иногда. И то лишь до тех пор, пока не произнесет сакраментальной своей формулы «Вот в наше время» или «Вот когда мы были молоды...».

Вы заметили, что я покраснел? Да-да, вы угадали, — мне сейчас стыдно, потому что всего лишь за день до того и мне хотелось провещать: «В наше время, Вася...» Но я этого не сказал, не произнес вслух этих слов ни тогда, ни потом, ибо не хотел стареть, не хотел быть ворчливым и несправедливым, ибо хотел оставить себе возможность хотя бы иногда становиться молодым и правым.

Есть, кстати, и еще одна, более страшная старческая формулировка: «Делать нужно только так, как делали мы; все другое — неверно и вредно». Мне рассказывали: когда Эфрос выпускал своих первых «Трех сестер», Московское управление культуры спало и видело как бы прикрыть прекрасный спектакль. Оно натравило на Эфроса старый МХАТ: принимать спектакль в очередной раз послали Тарасову, Грибова и, кажется, Станицына, — наверное, как крупных специалистов по Чехову. Старые специалисты мужского рода пожимали молча плечами и морщились, а Алла Константиновна, женщина эмоциональная, выбежала вперед, к сцене и забесновалась в негодовании. Она прямо-таки надрывалась от крика, потрясала кулаками и брызгала слюной: преступление! возмутительно! издевательство над Антоном Павловичем! как вы можете да как вы смеете? как вы это себе позволяете?? Запретить!! Закрыть!! «Трех сестер» можно ставить только так, как делали это мы в сороковом году!!! с Немировичем...

Такой старости надо стыдиться, а Тарасовой, представьте себе, после этого присвоили звание Героя Социалистического Труда. Правда, тут я не ручаюсь за свою память, может быть, звание дали перед этим скандалом. Но это не столь существенно и сути дела нисколько не меняет.

Старость должна быть достойной, а главное достоинство старости в понимании. Жизненный опыт позволяет немолодому человеку понять многое, если не все. В том числе увлечения и заблуждения молодости. Конечно, написать это легко...

Я хотел быть молодым, я бежал за комсомолом, задирая штаны, и мне это пока что удавалось. Более того, я даже ухитрялся скрывать от окружающих одышку.

Еще на заре своей педагогической деятельности изобрел я одно смешное упражнение. Тогда я увлекался этюдным методом и совал его повсюду. Чтобы решить в этюде жанровую проблему (что, если говорить серьезно, довольно сложно и трудно), придумал я словесные импровизации в стихотворной форме: если пьеска, мол, в стихах, то и этюдик к ней надо говорить стихами.

Теперь на «Короле Лире» я вернулся к этой своей идее. Сделав широковещательное и глубокомысленное заявление о том, что шекспировская трагедия написана пятистопным ямбом, я предложил студентам освоить, то есть сделать своим, этот стихотворный размер: попробуем несколько занятий разговаривать только ямбами в пять стоп.

— Всю дорогу?

— Всю дорогу.

Объяснять им, что такое пятистопный ямб, не потребовалось. Они были люди образованные. Музыка шекспировских подлинных ямбов была у них на слуху (полгода разучивали они английские монологи).

— Начнем?

Ответом было двусмысленное молчание: начинать они соглашались, но подразумевалось, что начинать лучше с меня. Я понял и принял предложение.

— Начнем с тривиальности — разговор о погоде:

Сегодня утром... вышел... я... из дома
И ветер... дул мне в спину. До сих пор
Я чувствую его прикосновенье.

Это было похоже на японское хокку. Хокку они сочиняли в прошлом году пачками и поэтому скромная проба имела успех. Последовало несколько проб-импровизаций, среди которых были ничего себе. Кой у кого прихрамывал размер, но тут же на это обращали внимание и тут же исправляли погрешности.

Потом я переменил тему: обед в институтском буфете. Тема была гораздо актуальнее предыдущей и не так банальна. Начал изголодавшийся за сессию артист:

Пойдем в буфет, в подвальчик наш заветный
И перекусим там, что бог пошлет:

Съедим супец и две котлетки хлебных,
Хлебнем стаканчик жидкого чайкю.

Артиста немедленно сменил режиссер — захотел показать артистам приличный класс:

С мечтой заветной и пустым желудком
Спускаюсь я, дрожа от вожделенья,
По лесенке крутой в подвал святой.
Кружит мне голову знакомый запах
Щей разогретых, кислых шницелей.
Компота винный дух — из сухофруктов —
Меня привычной крепостью пьянит...

Я бросаю ему подсказку: завершайте, как Шекспир, — рифмованным двустишьем, и наш поэт, подмигнув мне и попаузив с секунду, закругляется:

В витрине — бутербродная краса...

Но ему не дают закончить, кто-то из актеров не выдерживает и восторженно декламирует с места:

Крутые яйца, сыр и колбаса.

Однако гордый режиссер отталкивает чужой вариант и, исходя лиризмом, ставит жирную точку:

И очереди хвост — на полчаса.

Так развлекались мы, и незаметно для нас самих входили в мир стиха. Мы привыкали к стихотворной форме при выражении чувств своих и дум. В игре, в забавах глупых, постепенно поэзия для нас соединялась с веселой шуткой, с юмором, с насмешкой, с издевкою веселой над собой.

Внутри стиха просторней как-то стало, свободней и вольней, как в новом доме, где шалые гуляют сквозняки, и, декламационные котурны отбросив за ненадобностью, мы ступали босиком по половицам шекспировских божественных стихов:

Спик ват ви фил нот ват ви от ту сэй.

Все это и для нас самих было ново и непривычно. Мы ежились, нас знобило от неожиданной свежести. Мы все приучены были к другому. Над нами довлел долголетний предрассудок непременной чистоты жанра: уж если трагедия, то трагедия тотальная. Приступая 30 лет назад к репетициям «Короля Лира», А. Д. Попов с колоссальной заразительностью развертывал перед нами космическую катастрофу начала этой трагедии. Зловеще гудит вековой лес. Во мраке непроглядной ночи скачут со всех сторон к королевскому замку вооруженные до зубов всадники. Стучат копыта. Летят комья дорожной грязи. Падают и бьются в последних судорогах загнанные кони. Бьются на ветру пламена апокалиптических факелов. Угрюмо и мрачно сверкают глаза. Корячится и выворачивается на дыбе творчества наш учитель. Большой и угловатый человек содрогается в муках, подыскивая точное слово — он пытается определить первое событие пьесы:

— Внезапно... среди ночи... по тревоге!.. Созвал весь свой двор... Король Лир... вот! вот! — вызов по тревоге...

ЛИРИЧЕСКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ О НЕРАЗДЕЛЕННОЙ ЛЮБВИ: АЛЕКСЕЙ ДМИТРИЕВИЧ ПОПОВ, РУССКИЙ ХУДОЖНИК

Он не был похож на человека искусства, скорее на послевоенного директора МТС или на районного агронома: желто-коричневая ковбойка под галстук, такого же цвета мешковатый пиджак-букле, мятые, без стрелок, темно-коричневые брюки, грубые неновые башмаки. Студентам и артистам говорил почти всегда «ты». Для повышения вы-

разительности своей речи нередко употреблял ругательства средней непечатности. Любил разносы и безапелляционные приговоры. Говорил трудно, коряво, с громадными паузами, исполненными силы и мощи, — на глазах у всех ваял свою монументальную мысль. В работе не щадил никого, в первую очередь самого себя. Снимал пиджак и лез на сцену — показывать или, что бывало гораздо чаще, проверять на себе предложенную мизансцену или психологический ход. «Я сердцем, сердцем проверяю хода» — это была любимая фраза, и он часто, сердясь, повторял ее, как важный принцип или лозунг; о том, что это были не только слова, горько свидетельствовали его инфаркты.

Психологическое поле, волевое излучение, окружавшее его почти что всегда, ощущалось физически: оно напоминало грозовую тучу, наэлектризованную до предела, пронизанную молниями, — из тех, что окружают вершины гор.

У меня сохранилась любительская фотография тридцатилетней давности, наполовину засвеченная, нечеткая, но внезапно откровенная. Попов словно бы застигнут врасплох. В старой кепке, в видавшем виды полупальто, странно похожем на бушлат заключенного, шагает он по диким перелескам свистухинской ранней весны. Высокий рост. Широкий, чуть косолапый шаг. Пальто распахнуто. Кепочка сдвинута на затылок. Руки в карманах. И неожиданное выражение суровой растерянности — постаревший незастрелившийся Маяковский.

Первая встреча с ним была для меня шоком. Этому сильно способствовали и обстоятельства нашей встречи, которые были весьма неординарными или, как теперь любят говорить, экстремальными. Впервые я увидел Попова на конкурсном коллоквиуме во время поступления на режиссерский факультет.

Экзамен происходил в тринадцатой аудитории: небольшой зал, миниатюрная пустая сцена. Помещение разделено на две части длинным столом, поставленным в зале параллельно рампе. За столом места для комиссии, а за ней, амфитеатром, — места для присутствующих на экзамене любителей острых ощущений. Когда этот маленький амфитеатр заполнен до отказа возбужденными людьми, а тебе в одиночку предстоит сражаться за свое место под солнцем с могущественной комиссией, у тебя неизбежно начинает противно посасывать под ложечкой, и обмирающая твоя фантазия, зациклившись, рождает только одно, мрачное сравнение: римский Колизей во время смертельных гладиаторских поединков.

Когда я вошел в аудиторию, она была переполнена. В первом ряду, за столом комиссии сидели корифеи — руководители курсов. Тут был весь цвет московской режиссуры: простоватый Н. М. Горчаков, изысканный Ю. А. Завадский, подвижный, как ртуть, Н. В. Петров, неподвижный, больной А. М. Лобанов, где-то на правом фланге, у окна слепил блеском своего иконостаса из орденов и лауреатских медалей (5 штук только одних последних), серебряной челочкой и серебристой в черную крапинку бабочкой (галстуком) Л. В. Баратов. А в центре — сам А. Д. Попов и тут же под боком, чуть ли не под мышкой у него — маленькая мышка Кнебель. Второй ряд составляли подмастерья — педагоги по актерскому мастерству. За ними — педагоги по вспомогательным дисциплинам: сценическая речь, движение, танец. Выше — ассистенты, аспиранты, гости с актерской кафедры, библиотека, сотрудники приемной комиссии и даже докторша в белом халате. А еще выше сидели на спинках стульев, стояли и висели студенты. Казалось, что всех их были сотни и сотни, что, конечно, было преувеличением воображения, оседланного страхом, у которого, насколько известно, велики глаза.

А с этой, с моей стороны стола стоял только один стул для абитуриента. Я вышел на пустую сцену, пробормотал свою фамилию и начал читать — в тошнотворном тумане полусознания. Помню, что читал я в этот раз монолог Треплева и дивный отрывок о море из пастернаковской поэмы, который выучил еще в 1939 году, мальчишкой, по чтецу-декламатору, так он мне нравился: «Приедается все. Лишь тебе не дано примелькаться», но как читал, не помню совершенно — скорее всего неважно. Потом поплелся к абитуриентскому стулу, присесть, побыстрее присесть, потому что ноги мои дрожали и держать меня категорически отказывались. И вот тут-то увидел я вблизи его, Попова, глаза — он рассматривал меня пристально, беспардонно, как вещь, ну, в лучшем случае, как растение; не успев даже ужаснуться, я понял, что он видит меня насквозь, до самого дна. Это было что-то необъяснимое, почти мистическое: из его глаз выдвинулись невидимые щупальцы, протянулись к моему лицу, мимоходом ощупали его и беспрепятственно проникли сквозь мои глаза в ту заветную глубину, которую я до сих пор ощущал как единственную полную собственность и называл всегда высокими и одновременно обыденными словами «моя душа».

Ощущение это было далеко не из приятных, и я никак не мог собраться и сосредоточиться. Рассеянно и растерянно отвечал я на самые пустяковые вопросы, видел, что это раздражает Попова, но не мог преодолеть своей скованности.

— Ты веришь людям?

— Не могу сказать однозначно. Верю тем, кого считаю достойным доверия. Проверю, потом поверю.

Попов поморщился. Ему надоело это идиотское собеседование. Он взял быка за рога:

— А почему ты считаешь, что тебе нужно заниматься режиссурой?

М. О. Кнебель попыталась смягчить удар — она «перевела», объяснила мне вопрос хозяина:

— Расскажите, как вы пришли к решению посвятить себя режиссуре.

— Ладно, рассказывай об этом, — бросил хозяин и отвернулся к окну.

Я ожил. Я начал говорить о главном, о своей любви к режиссуре, об истории этой любви. Я думал, что излагаю стройную концепцию, а он слышал в моих словах только банальнейший детский лепет: в детстве учили музыке — возникла мечта о карьере пианиста, позже увлекся пением, выучил все знаменитые оперные арии и романсы и стал думать о профессии оперного певца, года полтора рисовал с утра до вечера, получая от этого огромное удовольствие, записался в изокружок, потом все было сметено волной новой привязанности — увидел счастье в судьбе писателя, стал сочинять стихи и научно-фантастические романы, писал подражательные рассказы: под Юрия Слезкина, под Паустовского, под Олешу; в седьмом классе пришло новое, еще более сильное увлечение — актерство... но всего этого было мне мало, я искал, искал и только в сорок втором году, поставив свой первый спектакль, я понял, что нашел то, что искал. С тех пор я только и делал, что ставил спектакли: во Дворцах пионеров, в техникумах, в армии, в детдомах, в клубах...

— А где гарантии, что завтра ты не бросишь режиссуру, как бросил рисование или музыку? Будешь потом говорить, что она тебя не удовлетворяла?

Я молчал. У меня, и вправду, не было гарантий... Я мог бы молчать долго, я и сейчас, через тридцать лет, не могу ответить на его пророческий вопрос. Он был проницателен и мудр, он предвидел все, что происходило со мной потом, хотя видел меня тогда впервые. Гарантий не было тогда, их нет и теперь. Гарантий не было у меня, но их не было и у него...

— А что ты будешь делать, если я сейчас возьму и не приму тебя в институт? — интонация вопроса была угрожающе откровенной. Попов не скрывал и не смягчал сути происходящего — он был самовластным распорядителем моей судьбы.

Вынести его ленивые измывательства не было никакой возможности, и я пошел в контратаку:

— Да, вы можете меня не принять в этот раз, но на этом все ваше могущество и кончится. Я приеду в следующем году и поступлю в институт. Не от вас зависит, быть мне или не быть режиссером.

— Ты ошибаешься, молодой человек. В следующем году набирает курс Николай Васильевич Петров. Ты его знаешь? Вот он сидит — рядом. Мы с ним дружим сто лет. Как ты думаешь, если я попрошу его хорошенько, чтобы он прогнал тебя в шею в будущем году... возьмет он тебя? Возьмешь его, Николай Васильевич?

Добрейший Николай Васильевич помялся и бойко щебетнул:

— Никак нет-с, не возьму.

Я обомлел — это была западня. Меня обложили Мастера.

— Я приеду еще через год!

— Набирает Завадский. Мы тоже давнишние приятели. Не возьмете, Юрий Александрович?

— Нет. Разумеется, не возьму. Ни в коем случае. — И начал перебирать разноцветные, прекрасно отточенные карандаши.

Боги развлекались. Они играли. С высоты своего олимпа, застеленного зеленой суконной скатертью, они смотрели на меня, как на ничтожную забавную игрушку. Попов, повеселев, готовил еще один вариант — с Н. М. Горчаковым, но я перехватил инициативу:

— Я буду поступать каждый год еще в течении семи лет, и никто из вас не запретит мне это делать.

Попов посмотрел на меня поверх очков, хмыкнул и обернулся к ректору:

— Неужели мы ничего не сможем с ним сделать?

Матвей Алексеевич Горбунов обладал тонким юмором — он ответил на полном серьезе:

— Нет. Сколько ему сейчас? Двадцать семь? Даже больше. По положению Минвуза, товарищ Попов, этот абитуриент действительно имеет полное право поступать к нам еще восемь раз.

Мой будущий руководитель курса наигрался, ему надоело, и он попросил пригласить следующего, давая мне понять тем самым, что я абсолютно свободен.

После этой сцены, полной для меня драматизма и муки, я обнаружил в своем подсознании нечто чудовищное: желание учиться у него, именно у него и больше ни у кого другого.

Он был первый великий человек, с которым свела меня жизнь*.

Вместе с протестом против него, родилась к нему же и любовь. Вероятно, дело было вот в чем: его необузданный деспотизм с печальной закономерностью вызвал во мне рабское поклонение — я ужасался, но боготворил.

---

* Вторым и последним великим человеком в моей жизни был Василий Васильевич Сухомлин, антипод Попова. Но о нем я здесь писать не буду — он не был человеком театра, разве что любил театр и знал его как журналист и философ. Если успею, то напишу о нем в других, более интимных мемуарах.

И ужасаться стоило — следующая же наша встреча подтвердила это.

Был первый урок по режиссуре. Алексей Дмитриевич пришел на него веселый и благостный. Он плюхнулся на стул, переплел свои длинные ноги и начал что-то шептать на ухо Кнебель. А сам в это время машинально считал нас. И не досчитался.

— Почему не все? — Погода резко переменилась, надвигалась гроза. — Почему не все, я спрашиваю?

Мы еще не знали друг друга в лицо, мы не могли заметить отсутствие одного человека. А он заметил. Прогромыхал легкий гром: это Алексей Дмитриевич объяснил нам, что театр начинается с дисциплины. Потом, ослепительно сверкнув, в комнату медленно вползла шаровая молния: профессор с тихой угрозой предъявил нам условия игры — один пропущенный урок и вы вылетаете из института.

— Староста, кого нет?

Наш староста, ради режиссуры бросивший военную службу в звании капитана, — Саша Разинкин никак не мог ответить на простейший вопрос: у него был полный список фамилий, прямо перед ним сидели студенты, но неизвестно было, кому какая фамилия принадлежит. Пришлось устроить перекличку. В конце ее выяснилось, что нет студента по фамилии Черняк.

— И больше не будет! — подвел итог профессор и, как ни в чем не бывало, начал свою первую лекцию.

Через день, на следующем уроке режиссуры, не успев войти в класс, А. Д. моментально обнаружил злополучного Черняка, инстинктивно забившегося в самый дальний угол.

— Почему вы здесь? Разве вам не передали мое решение?

— Я знаю, но у меня уважительная причина...

— Вы были в больнице? Вас увезла «скорая»?

— Нет, но у меня была более серьезная причина, Алексей Дмитрич...

— Есть только одна уважительная причина — вы больны, вы не можете подняться с постели. Других причин не признаю.

— Подождите, Алексей Дмитрич, я объясню вам в перерыве...

— Я жду. Жду, когда вы освободите класс.

— Я играл в театре важную роль.

— Кончайте бесполезные разговоры. Вы студент, вы обязаны являться на каждое занятие. Совмещать мои занятия с халтурой в театре невозможно. Поступив в институт, вы должны были бросить работу с первого сентября.

— Я бросил, бросил. Я уже не играю. Но эту роль я не могу бросить в ближайшие три-четыре месяца...

— У вас хватает наглости ставить мне условия?

— Алексей Дмитрич, вы должны понять меня как руководитель театра. Я играю роль Иосифа Виссарионовича Сталина в «Незабываемом 1919». Меня утверждали на эту роль в ЦК. Пока утвердят нового исполнителя...

— Ну так идите и играйте своего Сталина, играйте кого угодно и сколько влезет. Здесь вас больше не будет — вы пропустили первое же занятие по режиссуре, из вас не выйдет режиссера! Не выйдет!

— Но, Алексей Дмитрич...

— Спуститесь сейчас же вниз, в кабинет ректора, и напишите заявление об уходе по собственному желанию, если вы не хотите, чтобы я вас выгнал с треском. Не то я сейчас же сам спущусь к ректору...

Убитый Черняк вышел из аудитории. Навсегда. Больше мы его ни разу не видели. Но было и другое: никто из нас ни разу не пропустил ни одного занятия, ни одной даже самостоятельной репетиции, — за все пять лет обучения.

Он вселял страх.

Мы любили его безумно и панически его боялись. Стыдно признаваться, но уже закончив институт, я долгое время рефлекторно вздрагивал и невольно сжимался, только услышав его грозное для меня имя. Этот конфуз приключался со мной даже тогда, когда в нем не было никакого реального смысла, потому что дорогой учитель уже несколько лет лежал на Новодевичьем кладбище под красивым белым памятником, так соответствующим его величию и так обидно на него не похожим.

Потом, много лет спустя, я спрашивал у оставшихся в живых сокурсников:

— Боялся?

— Знаешь... боялся.

И я начинал думать, в чем же причина этой боязни, — ведь Алексей Дмитриевич не был злым человеком, и мы это знали. Более того, была в нем и скрытая нежность, и грубоватая деликатность. Он был сложный человек: в нем было много намешано всего... Боялись его непредсказуемости, его слишком уж переменчивых настроений и вулканических вспышек гнева. Нет, неточно, не главное это. Больше всего, наверное, пугали его оценки, отзывы, мнения — о тебе, о твоей работе — они были окончательны, как приговор в высшей инстанции, и обжалованию не подлежали.

Когда я поступил в институт, он был в зените прижизненной своей славы. О нем ходили легенды. Одна из этих легенд о Попове, распространяемых по невидимым каналам внутриинститутской информации, меня потрясла. Это была соблазнительная легенда о превратностях студенческой судьбы.

Рассказывали, что у А. Д. П. был свой бзик — балерина Уланова. Он считал ее величайшей трагической актрисой нашего времени, сам старался не пропускать ее выступлений и от студентов требовал того же. Он считал даже, что режиссер не имеет права приступать к Шекспиру, если не видел улановскую Джульетту. А студентам этого поповского курса было очень трудно попадать в Большой театр, потому что учились они в голодные годы сразу после войны. Но Попов настаивал, и постепенно все посмотрели рекомендованное мастером чудо. Все, кроме студента Никитина. Никитин этот был самый нищий из всех гитисовских нищих студентов. Он круглый год ходил в одном и том же черном лыжном костюме из байки, и никто не видел, как и чем он питается. Денег у него никогда не было, и он, само собою, не мог купить билет на великую Галину Сергеевну. Алексей Дмитриевич сделал Никитину последнее предупреждение, но это ничего не изменило, и когда, недели через две, Попов допросил Никитина по поводу любимой балерины, тот вынужден был сознаться в своем великом грехе.

Попов взыграл, крикнул: «Пошел вон!» — и Никитина не стало.

Как происходило изгнание, я представил особенно живо — у меня был опыт Черняка. И великий гнев Мастера, и предательское молчание студентов, обратившихся в соляные столбы, и священный ужас в глазах женщин, если на этом курсе были женщины, — все это я увидел и услышал сразу. Мне стало невыносимо жалко Никитина,

потому что я тоже был нищий и тоже не видел Уланову. Я грустно думал о том, что А. Д. П. уже не однажды заговаривал с нами о шекспировском таланте знаменитой танцовщицы и что он, вероятно, не очень сильно изменился с никитинских времен.

Он был самодур. Вне всякого сомнения.

Но я, оказывается, представил себе дело недостаточно точно. Я не учел, что все это происходило в первые послевоенные годы и что среди студентов было немало ребят с фронтовым прошлым. Возражать при Попове, по горячим следам, они, конечно, не пытались, но когда профессор отбыл, они насели на Кнебель, потребовали, чтобы она объяснила самому всю жуть никитинской ситуации — как следует, во всех смягчающих его вину подробностях, а сами поспешили на розыски изгнанника.

Следующий урок начался весьма неожиданно. Попов набросился на студентов, разнося их в пух и прах: и что, мол, это за товарищи, которые боятся заступиться за своего однокурсника, и что, мол, за идиотские о нем представления, и что они очень правильно поговорили с Марьосиповной.

— А ты, дурачило, — он наконец заметил Никитина. — Неужели не мог попросить — я же достал бы тебе билетик на «Жизель» или на «Бахчисарайский фонтан». На «Ромео и Джульетту» бы не дал, пошел бы сам...

— Алексей Дмитрич, — шептал счастливый Никитин, — на билет я бы и сам как-нибудь наскреб, но, поймите меня, не мог я пойти на Уланову в этом неприличии, — и он потряс на себе знаменитую лыжную куртку, под которой не было даже верхней рубашки...

— Ладно. Хватит, — грубо оборвал его Попов. Конец апокрифа был просто фантастическим. Вечером, когда закончились занятия, Алексей Дмитриевич увез Никитина в черной казенной «Победе». Как стало потом известно, доставив к себе домой ошалевшего ученика, профессор провел его в отдельную комнату, подвел к шкафу и распахнул дверцу: на плечиках висели рядом добротное демисезонное пальто и прекрасный новый костюм, стояли новенькие туфли, а на полочке лежали две рубашки — белая поплиновая сорочка и болгарская ковбойка. Был даже галстук.

— А теперь марш в ванную. Помойся и переоденься к ужину. Спать будешь здесь, вот на этом диване, есть будешь с нами на кухне, но если теперь, прохвост, не пойдешь на Уланову — выгоню, выгоню из института — и ссутулившись, красный, как рак, вышел из комнаты.

После непривычной ванной Никитин долго одергивался перед зеркалом, рассматривал сказочный и внезапный свой наряд. Машинально засунув руку во внутренний карман, он почувствовал, что в кармане что-то лежит. Он вытащил пачку сложенных бумажек. Это были деньги — двести пятьдесят рублей (старыми) — и билет в Большой театр. Никитин перевернул билет и увидел на обратной стороне фиолетовый штампик: «Ромео и Джульетта».

Никитин был потом одним из самых любимых учеников Алексея Дмитриевича Попова — об этом рассказывала нам М. О. Кнебель. Поговаривали также и о том, что Никитин был очень, очень способным и многообещающим студентом. К тому же времени, когда мы, третий после никитинского курс А. Д. П., услышали эту легенду, следы ее героя были затеряны где-то в сибирских театральных просторах и по институту ходили невеселые слухи. Одна из таких приглушенных версий сообщала: Никитин спивается. И это было чересчур похоже на правду, так как Попов вряд ли мог ошибиться в его таланте.

Его причуды ставили вас в тупик.

Вас незаметно охватывало самочувствие барана, остолбеневшего перед новыми воротами. Пожелания его были нелогичны, как каприз, и не обсуждались, как приказ.

Однажды, в конце первого курса, после нескольких неудачных попыток с другими этюдами и с другими педагогами, я показал свою режиссерскую работу прямо Попову. Это был этюд по картине «Мать» популярного в те времена художника Неменского. Я погасил в аудитории свет, включил два прожектора, уведенных нелегально из малого зала, дал сигнал баянисту.

В уютном, узком луче света, прямо на полу, вперемешку с вещмешками, плащпалатками и автоматами ППШ, укрывшись с головой шинелями, вповалку спали солдаты; на лавке, у русской печки, немолодая женщина пришивала к гимнастерке подворотничок, а внизу, повернувшись к свету, молоденький солдат, почти мальчик, вслух читал раненому старшине письмо из дома от своей матери. Из окружающей темноты сюда, в уютный круг света, тихо наплывали то глухое погромыхивание передовой, то задушевная песня гармошки: «Я ухо-дил тог-да в по-ход, в дале-о-кие-э края...» Ничего особенного в этом этюде не было, но зато атмосфера была — будь здоров!

Зажгли свет. Покойный Боря Марков спрятал свой баян в футляр, я вытащил в коридор огромный лист железа, потряхивая который я в темноте имитировал сам далекую канонаду. Началось обсуждение.

Был у нас заведен такой порядок: сначала высказывали свои мнения студенты, потом педагоги по актерскому мастерству и лишь после них, завершая обсуждение, высказывался сам. То ли по инерции предыдущих моих неудач, то ли от растерянности перед Мастером, но друзья-сокурсники понесли меня со страшной силой: мало действия, нет конфликта, отсутствует главное событие. Потом вступил Абрам Зиновьевич Окунчиков, он добавил свою ложку меда в бочку дегтя: нет, это не годится, не годится — сантимент, сантимент... Алексей Дмитриевич резко хлопнул ладонью по столу:

— Хватит обсуждать: этюд в порядке, — он недовольно поморщился, — пойдет прямо на экзамен. Педагогам не прикасаться.

Попов обвел полукруг студентов смутным взглядом двусмысленного соболезнования и пробормотал невнятно:

— С вами что-то не так... А у него, — не глядя на меня, он ткнул пальцем, — будет в этом семестре пятерка за режиссуру. И все пять лет будет пятерка, — прибавил он раздраженно.

Был эффект разрыва невидимой и беззвучной бомбы. Разбросанные взрывной волной, повисли в нелепых позах студенты на своих стульях и долго молчали — пока оседала поднятая взрывом пыль и падали сверху, как в замедленном кино, одинокие осколки разрушенных иллюзий и стереотипов.

(Алексей Дмитриевич сдержал свое слово — в моей зачетке против названия предмета «Режиссура» пять раз была повторена аббревиатура «отл», скрепленная его размашистым автографом. Конечно, конечно, меня лично такое самодурство Мастера вполне устраивало, но оно не переставало от этого быть самодурством и самовластной прихотью.)

Стереотипы он разрушал всю жизнь на каждом шагу, походя и как бы непреднамеренно, нечаянно. Развернул «Ромео и Джульетту» и вычитал там концепцию идеальной комсомольской любви. Подошел к женоненавистническому «Укрощению строптивой», пронизанному домостроевским отношением к женщине, и поставил спектакль во славу

женщины, спектакль, воспевающий ее равноправие. Бывало и такое: М. О. Кнебель настойчиво пыталась обратить его в свою веру, сделать сторонником действенного анализа, а он топорщился, упирался, твердил, что эта методика не везде срабатывает; однажды на уроке они заспорили на эту тему при нас, и Мария Осиповна, добиваясь от него признания универсальности метода, попробовала придавить. Алексей Дмитриевич, как вежливый кавалер, уступил даме и сказал примирительно: «Ладно, ладно, твой этюдный метод — очень хорошее дело, но если говорить абсолютно честно, я считаю, что для каждой новой пьесы режиссер обязан изобретать и новый метод!» — перечеркнув этими словами любую попытку схематизировать работу режиссера.

Да, по части разрушения стереотипов он был великий мастер.

Это был его конек.

Но сказал ведь когда-то великий поэт устами кудесника: «И примешь ты смерть от коня своего».

Бесстрашно и неустанно разрушая и уничтожая художнические стереотипы, А. Д. Попов сам пал жертвой стереотипа социального. Нет, его не расстреляли, как Мейерхольда, не посадили в свое время, как Дикого, его даже не сослали в Ростов-на-Дону, как Ю. А. Завадского. Его просто сильно возвысили, утвердили в звании официального корифея и плотно вдвинули в обойму самых первых режиссеров страны. Втиснутая в обойму, страшная взрывчатка его театральных образов утратила почти все «лишние» степени свободы, все, кроме одной. Так заряд ружейного патрона может разряжаться только в одну сторону — вперед, по каналу ствола, туда, куда направлено ружье, туда, куда целится охотник, нажимающий на курок.

Попов стал эстетической номенклатурой.

Его специальностью стали монументальные спектакли — сценические оды.

И причиной такой специализации были не только расчеты, произведенные в верховных канцеляриях власти, не только наличие нескольких соответствующих качеств в творческой индивидуальности самого режиссера, но и многие обстоятельства, выглядящие случайными: во-первых, то, что последнюю треть своей жизни он был художественным руководителем военного театра; во-вторых, то, что в построенном для него перед войной дворце дивизионной мельпомены сцена была чудовищной театральной гиперболой — он сам называл ее «ангаром»; в-третьих, то, что по своей многочисленности его труппа была сравнима только с нашими придворными суперколоссами — с Малым и с МХАТом, а с его «народными сценами» могли соперничать разве что массовки «Мосфильма». В его спектаклях социалистический монументализм царил, так сказать, безраздельно: полководец Суворов вел свои полки через Альпы, в морских боях брались на абордаж вражеские корабли, выстраивались на сцене в натуральную величину руины Сталинграда, а если было нужно, сценическую площадь превращали в огромный ночной ток с молотилками, комбайнами, стогами, копнами и горами обмолоченного зерна.

А ведь по душе Алексей Дмитриевич был типичный чеховский человек и тихий лирик. В этом легко убедиться, посмотрев его живописные работы. Он был приличным живописцем. Его скромные пейзажи, чуть-чуть левитанистые, а больше — пластовские, полные молчаливого преклонения перед милой его сердцу средней Россией. Не видели? Посмотрите. Не пожалеете.

Он все время мечтал о камерном спектакле, где говорили бы без натуги, где прелесть была бы в нюансах, где главной героиней стала бы тишина. Он даже открыл для этого в

своем звездообразном театре малую сцену, но сам так и не успел поставить на ней ни одного спектакля. Помешали: репутация монументалиста и обязанности по номенклатуре.

Ужас культа был ведь не только в обожествлении Сталина, в безграничнейшем его всевластии. Не менее жутким было повседневное и повсеместное внедрение в нашу жизнь самой этой культовой модели общественного функционирования: безоговорочное подчинение и поклонение — снизу; бесцеремонное попирание и вседозволенность — сверху. Модель была универсальной — на все случаи жизни и на все уровни власти. В каждой области, в каждом крае, районе, в каждом незначительном даже учреждении положено было иметь своего идола — руководителя, который с покорностью принимал сверху плевки и приказания, но за это ему позволялось в своей вотчине повелевать, вершить и возвещать истину. Но не только в плане административного деления, а и в плане разделения общественного труда положено было иметь утвержденные авторитеты. Каждая область науки и культуры должна была получить своего апробированного вождя. В сельскохозяйственной науке таким вождем был, например, пресловутый академик Лысенко, в живописи — академик Александр Герасимов. В литературе после смерти Горького таким официальным авторитетом с середины 30-х годов становится Федин. В театре после смерти Станиславского самой подходящей фигурой на такое место был без сомнения Попов. Постепенно, может быть, даже незаметно для себя, он свыкался и примирялся с такой перспективой как с неизбежностью, иронически готовился занять свое место в созвездии отраслевых вождей — где-нибудь между Трофимом Денисовичем Лысенко и Любовью Орловой.

Но тут, немного неожиданно, исчез Сталин — перестал существовать «великий вождь всех времен и народов». Смеркались один за другим ореолы вокруг его соратников, тихо пристрелили Берию, и мода на вождей прошла совсем. Порядки, заведенные при отце родном, потеряли определенность очертаний и обнаружили свою непредполагавшуюся ранее временность и преходящность. Назначенные при нем авторитеты зашатались, и канонизация Попова как-то сама собою отложилась на неопределенное время.

Наступила пауза в продвижении истории, и в этой паузе стали заметны некоторые странные черты в характере выдающегося режиссера. Черты эти были сугубо русские, органические, но для фигуры театрального вождя определенно нежелательные: недопустимая простота, неподходящая какая-то наивность и просто-напросто неудобная в обиходе начальствования честность. Но, главное, были в нем и совсем уж невозможные для крупного руководителя человеческие качества — скромность, совестливость и, подумать только, стыдливость. Свистящие эти слова забеспокоили высшие сферы, и сферы перестали интересоваться Поповым, зачислили его в чудаки.

А Попов и сам к этому времени утратил интерес ко всяческим карьерным притязаниям. Как любой стареющий человек, он все больше и чаще стал думать о смысле земного бытия: о жизни вообще и о своей жизни — особенно. А такие раздумья, как известно, ни к чему хорошему не приводят. Мастер затосковал. Бывало теперь часто: то задумается на несколько минут прямо посреди лекции; то, собравшись что-то важное сказать нам, откроет рот, но, помолчав, махнет вдруг рукою и отпустит всех на перерыв; то совсем, совсем было собравшись уходить, в профессорской уже раздевалке, когда придет твоя очередь подать ему пальто, посмотрит на тебя внимательно и произнесет ни с того, ни с сего в пространство: «Да, наворочали мы дел... а расхлебывать вам придется». Как я любил его в такие минуты. Я готов был расхлебывать все, что придется, и

сколько понадобится, лишь бы хоть ненадолго прервать его тоскливые раздумья, лишь бы посмотрел он на меня и улыбнулся. Но с улыбками тогда было у него не густо.

Раздумья его были, наверное, мучительными, может быть, невыносимыми, потому что строг он был не только к другим, но и к себе. Судил себя, вероятно, молчаливым, но беспощадным судом, хотя, насколько мне известно, особой вины у него и не было. Он не писал тайных доносов, не клеймил никого и явно в громогласных газетных филиппиках; смешно сказать, но он в те страшные 30-е и 40-е годы не вступал даже «в ряды», хотя при его-то постах это было, можно предположить, весьма и весьма непросто (Алексей Дмитриевич Попов вступил в партию в 1954 году).

Потом, после XX съезда, его прорвало; всплыли наверх, выскочили, вырвались из глубины главные качества: бескомпромиссная цельность, откровенная прямота и знаменитое русское желание дойти до последней черты. Общий грех советского искусства перед народом, общую вину театра он бесстрашно воспринял как свой, личный грех, как свою личную виновность. И начал каяться.

Я никогда не забуду одно из таких покаяний. Это была его встреча с гитисовскими национальными студентами. Устремленный к аудитории, он почти что лежал на трибуне, грозно и беззащитно нависая над юными таджиками и башкирами. Срывающимся от волнения и боли голосом он стенал перед ними о потере театром народного доверия, об утраченном зрителе, о разучившихся думать драматургах и о режиссуре, легко продавшей свое первородство за чечевичную похлебку, а согнанные в этот зальчик на формальное мероприятие аульские ребята и девушки плохо улавливали то, что так волнует этого неизвестного им Попова. Они пока еще не знали многих тонкостей русского языка, не говоря уже обо всей сложности театральных проблем, поднимаемых долговязым профессором. Тут была знакомая нам ситуация: нам бы ваши заботы, господин учитель. Но для Попова это было неважно, ему нужно было говорить. «Мы дошли до ручки. Мы запустили свое хозяйство. Высохшая, как у Каренина, душа — бесплодна. Нас ничто не трогает: ни горе, ни красота. Мы изолгались. В нас высохли родники». Меня колотила дрожь, мне было его безумно жаль, потому что девочки в заднем ряду, где я сидел, тихо и мирно шептались. Я отвлекся на них и пропустил часть его откровений. Но вот он выпрямился, оглядел зал и сказал веско и горько: «Расцвет театра и драматургии всегда сопутствовал подъему общественной жизни и отличался в это время подъема человечностью, ведением души, а нам говорили: не читайте в душах!» Он закашлялся, вытащил платок, вытер мокрый лоб и добавил тихо: «И мы не читали».

У меня тогда мелькнула жутковатая догадка: оказывается, жил он все последние годы на преодолении своей органики, через силу, и теперь страшно устал. Его можно было понять: он слишком долго наступал на горло собственной песне.

Бывают катастрофы природные — землетрясения, эпидемии, засухи; рушатся горы, поднимаются и затопляют сушу моря, высыхают леса и вымирают целые виды животных. Бывают катастрофы социальные — падения империй, революции, гражданские и мировые войны: разрушаются царства, распадаются племена, гибнут миллионы людей. Бывают катастрофы духовные — крушения идеалов, падения нравов, разрушения привычных мировоззрений. Что-то подобное катастрофе третьего рода происходило с Поповым. Наступило и для него время мировоззренческих перемен: старый взгляд на окружающий мир уже не годился, нового еще не было. Точнее, было какое-то неясное до конца предчувствие новых подходов к жизни, к творчеству, к че-

ловеческим отношениям, но оно рождалось в нем с такими мучениями, с таким напряжением, что вынести все это не хватало никаких сил. А если вспомнить, что он принимал все всерьез, только взаправду, только в максималистском варианте, то станет понятно в полном объеме его душевное смятение: отход от творчества в театре (он сам не поставил больше ни одного спектакля), интенсивность поисков завещания миру (за короткое время он написал три объемистых книги), целая серия реанимаций и сравнительно преждевременная смерть...

На самом рубеже 50-х и 60-х годов было созвано всесоюзное совещание молодых режиссеров. А. Д. пригласили в качестве свадебного генерала. Ему было поручено почетное дело — открыть конференцию в качестве патриарха режиссуры. Ни разу в жизни я не слышал более короткой речи. В его обращении к молодым режиссерам было всего три мысли: советский театр гибнет; мы его спасти не можем; надежда только на вас. Сказав это, он неловко сошел с трибуны и, сгорбившись, ни на кого не глядя, ушел из президиума. Бетховен? Микеланджело? Нет — может быть, Феофан Грек?

Он был мамонт, вымирающий на наших глазах.

То, что я думаю и пишу о нем сейчас, тогда, в далекие 50-е, было, конечно, для меня непонятно и недоступно. Он тогда был закрыт для меня и для моих размышлений. Он был тогда — табу, потому что — бог. В то время я ощущал только одно его качество — величие...

Моя любовь к нему, увы, не была взаимной. Он никогда не смотрел на меня с гордостью учителя, ни даже с обычной, общечеловеческой симпатией. Он просто не смотрел на меня и все. Его отношение ко мне было корректным, он ставил заслуженные отметки, без пропусков отмечал удачные работы, но это не было похвалой или одобрением — только констатацией факта.

Однажды холодное его безразличие расстроило меня чуть ли не до слез: в конце второго семестра так совпало, что мы оба полежали в больнице — он с инфарктом в «кремлевке», я с язвой желудка в районном стационаре. Выйдя из больницы, я по пути в институт забежал в книжный магазин ВТО. Вошел и наткнулся прямо на него. Чуть не свихнувшись от радости, я кинулся к нему и восторженно поздоровался. Он бросил на меня бескрасочный недоуменный взгляд.

— Здравствуй. А ты кто же такой?

— Ваш ученик.

— Мой ученик?.. Где?

— В ГИТИСе, на режиссерском первом курсе...

— А что же я тебя не вижу на уроках?

— А я в больнице лежал, почти целый месяц. Алексей Дмитрич...

— Ну, ладно. Приходи на занятия, — буркнул он и вышел на улицу, оставив меня в полной растерянности.

Только в самом конце обучения, уже перед дипломной практикой, его отношение ко мне стало понемногу меняться. Он стал меня замечать, а иногда и заговаривал со мной первый. Долгий ледниковый период кончался, наступало медленное потепление. Курс наш разъехался, а я в числе немногих студентов, которым подфартило ставить свои дипломные спектакли в Москве, стал довольно часто встречаться с ним в более узком кругу. Мы приходили к нему на консультации по трое, по двое. Случались встречи и с глазу на глаз — это было в буквальном смысле незабываемо. Это возбуждало и волновало. Давно

уже привыкший вещать главным образом «городу и миру», в интимных масштабах индивидуальной встречи Алексей Дмитриевич чувствовал себя не совсем удобно, смущался, неумело скрывал свое смущение, раздражался на себя и от раздражения перебирал по части ласковых слов, а я жмурился удовлетворенно, как кот, взобравшийся на окошко погреться в солнечных лучах между двумя горшками герани. И было неважно, о чем и что он говорил; главное было, что он говорил с тобой — прямо с тобой и только с тобой.

Потом я стал бывать у него дома, конечно, не запросто, но довольно часто.

А потом мне повезло и еще больше: дважды мне пришлось привозить Попова в «свой» театр. Один раз захотел он посмотреть гремевший тогда по всей Москве гончаровский спектакль «Вид с моста». В другой раз я показывал ему свою дипломную работу — «Фрола Скобеева». Оба раза А. Д. был в прекрасном настроении, подшучивал надо мною и периодически затевал восхитительную игру: отдавал себя в полную мою власть, просил у меня руководящих указаний и забавно притворялся робким неофитом, впервые попавшим в этот незнакомый, пугающий театр. А какое счастье было заказывать ему пропуск, проводить его в театр, в качестве хозяина раздевать в комнатушке администратора, усаживать на лучшие места и целый вечер сидеть с ним рядом, слушать его мнение, давать ему пояснения и видеть воочию, как все больше и больше нравится ему спектакль.

Оказывается, этот суровый, неприступный человек не прочь был и пошутить, и посмеяться, но, конечно, изредка и лучше в неофициальной обстановке. Когда на него находил стих, он устраивал наивные и нелепые розыгрыши, что, по всей видимости, напоминало ему молодость, Первую студию Художественного театра и шло от его незабвенного друга Миши (Михаила Александровича Чехова), великого мастера игры.

Наш курс разыграл он всего один раз — во время последней встречи с нами на выпускном вечере. Сняли мы тогда отдельный кабинет в ресторане «Арагви», пригласили любимых педагогов. Сами собрались заранее, педагоги, во главе с Кнебель, приехали вовремя, не было только его, против правил он опаздывал. Что же могло случиться? Заболел? Рассердился? Обиделся на кого-то из нас?

Оставив гостей на немногочисленных наших сокурсниц, без пальто и головных уборов мы высыпали могучей кучкой на крыльцо ресторана. Было пасмурно, шел мелкий, не по сезону холодный дождь, ругался швейцар, потому что мы загородили проход.

Но вот из-за угла, с улицы Горького, вывернулся к нам черный лимузин. Мы кинулись к машине, окружили ее со всех сторон. Занавески в автомобиле были плотно задернуты и рассмотреть, кто находится внутри, мы не смогли, а черное лакированное чудо тогдашней техники медленно, не останавливаясь, покатилось вниз по Столешникову. Разочарованные и раздосадованные ребята дружно повернулись к улице Горького, только Вовка Маланкин и я почему-то машинально продолжали смотреть вслед удаляющейся машине. Она, не спеша, доехала до киоска и остановилась. Хлопнула дверца, и из машины выдвинулась странная черная фигура. Пришелец огляделся воровато вверх и вниз по переулку, вытащил из машины старомодный черный зонт, раскрыл его, спрятался под ним и зашагал, крадучись, в нашу сторону. Вовка шепнул мне: «Попов», но я не мог ничего ответить. А. Д. никогда не носил при нас шляпы, все ходил больше в кепке или в шапке.

Фигура приближалась: длинное черное пальто, воротник высоко поднят, поля шляпы опущены, лицо до самых глаз замотано темным шарфом, глаза скрыты за большими черными очками, — гигантский этот Беликов поравнялся с нами, кашлянул и уронил на асфальт белый платок. Али Дервишев, наш турок из Болгарии, человек вос-

питанный и добрый, кинулся поднимать платочек. Нагнулся и незнакомец. Получилось так, что они оба скрылись под зонтиком. Оттуда послышался хриплый шепот и сомнения исчезли — это был сильно измененный голос Алексея Дмитриевича: «У вас продается славянский шкаф с тумбочкой?» Али захохотал, а Попов зашипел, адресуясь уже ко всем нам: «Загородите же меня!» Мы исполнили приказ. Он приспустил шарф с лица и таинственно забормотал, что пришел к нам инкогнито, что он должен был быть сегодня, именно в это время на партсобрании в институте, но наврал туда по телефону, будто бы болен, что никто-никто не должен знать, что вместо партийного собрания он пьянствовал с нами в ресторане... «А теперь прикройте меня с флангов и проведите в укрытие!» Раздеваться в гардеробе отказался, замаскированный появился прямо перед накрытым столом, чем вызвал бурю восторга у наших китаянок и у Кнебель, которая восхищенно хихикала и примеряла на себя огромные очки.

Попов разоблачился, бодро пробрался к М. О., и они начали пересмеиваться вместе. Так он веселился весь тот вечер: громко, подчеркнуто, демонстративно — для нас, а в глазах то и дело возникала неизбывная, застарелая теперь печаль. Жить ему оставалось немногим более трех лет.

. . . . . .

Пытаясь сохранить равновесие, он дополз до опоры и вцепился в нее из последних сил. Когда-то это было могучее дерево, не дерево, а древо, как и он, стояло это древо в степи. Но однажды удар молнии пригнул степного великана к земле, низко срезал крону и расщепил остатки ствола.

На этот корявый обломок природы Лир и упал. Обнял обеими руками высохший ствол, прижался щекой к шершавой мертвой коре и громко, почти трубно, вздохнул. Вздох ли его, похожий на стон, стон ли, заменивший ему вздох, — было это диким, почти непотребным звуком, ни на что на свете не похожим, а если и похожим, то одновременно на вой матерого волка, угодившего в крепкий стальной капкан, и на скрип тяжелой — в склеп — железной двери, не отворявшейся по крайней мере сто лет. Темные его волосы мгновенно побелели и отросли до самых плеч, затрепыхалось в ночной темноте белое мочало библейской бороды, из глаз брызнул бессильный старческий гнев. Он начал изрыгать жуткие, магические слова заклинания.

Закричал: «Дуй, ветер! Дуй, пока не лопнут щеки!» — и на него набросился безжалостный ураган...

Заорал: «Лей, дождь, как из ведра!» — и хлынули на него с неба потоки беснующейся воды...

Только успел воскликнуть: «Вы, стрелы молний, быстрые как мысль...» — и тут же ослепительная, неожиданная вспышка полыхнула над его головой, заставляя всех зажмуриться, потому что выдержать его муку было нельзя, потому что надо было сейчас же остановить, спасти его, пока не поздно.

Но он уже не мог остановиться. Он перевернулся на своей коряге, подставляя грудь и лицо ветру, дождю, возмездию молний и сразу стал похож на того, на распятого. Его распинала невыносимая боль, его раздирала на части неясная, но грозная вина. Он ревел все мощнее и мощнее, прося, требуя, накликая на себя самую страшную кару и одновременно протестуя против нее:

Вой, вихрь, вовсю! Жги, молния! Лей, ливень!
Вихрь, гром и ливень, вы...

(он словно бы забыл и никак не находил нужные слова, но нарушить стройный ритм великих ямбов не хотел, да просто и не мог, условия его игры были жестоки и непреложны для него; он напрягся и уложил в размер другую реплику, близкую ему)

Так да свершится
Вся ваша злая воля надо мной!
Я ваша жертва — бедный, старый, слабый.
Но я ошибся. Тра-та, та-та-та!

Это Попов показывал нам, как надо играть сцену бури из «Лира». Закончив показ, он бросил нас в вакуум прострации, а сам, спотыкаясь и хватая перекошенным ртом воздух, спустился со сцены в зал и упал замертво в кресло первого ряда.

Кнебель немедленно принялась сочувственно охать вокруг него и разыграла по системе сценку под названием «Журю непослушного большого ребенка», и это выглядело невыносимо фальшиво, потому что рядом, распластавшись, вытянув дрожащие длинные ноги и держась левой лапой за сердце, пытался прийти в норму больной человек: закатывались глаза, срывалось дыхание, голубели губы.

Мы сидели, не смея ни подойти к нему, ни даже заговорить друг с другом. Но вот он отошел, вернулись на прекрасное после честной работы лицо краски жизни, и все началось по новой.

Стуча, пересыпался сушеный горох в длинном ящике с парусиновым дном. Свистя, вертелся деревянный ребристый барабан внутри широкого кольца из брезента. Громыхая, тряслись огромные пластины листового железа. Клацал рубильник общего включения, заставляя свет мигать жуткими, опасными для жизни короткими замыканиями...

Это Попов пробовал шумовые и световые эффекты для бури и это было — зрелище! Он стал посредине сцены и пальцами, ладонями, руками дирижировал театральной техникой, пытаясь найти для акта великого покаяния глобальный аккомпанемент природы и стихий. Дирижировал, дирижировал и не выдержал — увлекся, поверил в громы и молнии разбушевавшейся грозы, им самим созданной, сорвался на вопль:

Так много горя! Боги в высоте
Гремящие, перстом отметьте ныне
Своих врагов! Преступник...

Он тщетно пощелкал двумя пальцами правой руки, прося подсказать выпавший из памяти текст — мы следили за ним во все глаза, только за ним, и книги, само собою, были отброшены и забыты нами, а он безнадежно махнул на нас рукою и пошел дальше сам; он вспомнил главное, личное, важное для себя, то, что он не мог забыть ни при каких обстоятельствах, ибо шел по фарватеру:

...Я не так
Перед другими грешен, как другие—
Передо мной.

И тут произошла накладка, так странно, так символично уместная, что я до сих пор не могу поверить в ее случайность. Дальше по тексту шла реплика Кента. Алексей Дмитриевич, естественно, ее не помнил, да и не собирался произносить никогда, ему это было в данный момент ни к чему, но один из наших добросовестнейших китайцев, учтя только что допущенную неловкость, стал следить за текстом по книжке, и, когда профессор замолчал, просуфлировал ему следующую реплику Лира, просуфлировал

«по-китайски», с акцентом, с визгливой нерусской интонацией, с преувеличенной логичностью и рационализмом:

— Яка — жется — сойдусей — чассу — ма.

А Попов в этот миг уже сходил с площадки, отстраивался, сбрасывал с себя шкуру изгнанного Короля Британии, но клочья этой шкуры еще трепетали на некрашенных досках просцениума, и смятенный дух мастера еще вибрировал; он был еще открыт для любых случайных впечатлений, не защищен от них. Подсказка застала его врасплох. Он бросил на китайца недоуменный взгляд, шагнул от него назад, как бы желая укрыться, спрятаться в Лира, но Лира уже почти не осталось, и Попов принял удар на себя — взял подброшенный ему текст, зажал голову руками, схватившись одною за затылок, а другой за лоб, медленной панорамой оглядел нас всех до одного и прошептал с последней, апокалиптической доверительностью:

Я,
кажется,
сойду
сейчас
с ума.

Такой предельной откровенности не слыхали мы от него ни до ни после этого вечера. Тогда я думал: какое проникновение, какая мощь воображения и актерской страсти, а теперь понимаю совсем другое: это все говорилось о себе, о личной беде, о невыносимой доле русского художника, захотевшего быть честным, это была чудовищная по своей внезапности и неуместности исповедь. Перед нами, не самыми любимыми его студентами, перед пешками истории открыл душу ферзь социалистического реализма, нечаянный пособник культового наваждения.

На «Лира» подбила Попова Кнебель.

Она сама давно чокнулась на Шекспире, а теперь шуровала изо всех сил, чтобы и мы тронулись в том же направлении. Была она женщина мудрая, так что организация данной авантюры не составила для нее особого труда. Нас, студентов курса, она сагитировала быстро, буквально в два счета: мы, мол, должны обязательно пройти через шекспировский спектакль, это у них с Поповым такая традиция, и Попов, мол, самый большой специалист по Шекспиру в советской режиссуре. Попову она сначала польстила, повторив последний комплимент в развернутом виде, а затем стала заманивать его непосредственно «Лиром»: мы еще не делали со студентами трагедии, тем более, что ваш любимец Саша Разинкин мог бы сыграть Лира. Попов уступил ее настояниям, но это было так только внешне, а если смотреть в корень, то он сам жаждал этой работы, он был полностью подготовлен — и жизнью своего народа, и своей собственной жизнью — к встрече с великой трагедией разваливающейся власти, разлагающейся деспотии.

Кнебель все грандиозно придумала, все, за исключением одного — она не рассчитала сил. Во-первых, сил Попова: он в то время часто стал болеть. Во-вторых, сил педагогического коллектива: ни ей самой, ни ее помощникам «Лир» был не по зубам. А в-третьих, она не рассчитала наших сил в качестве исполнителей. Саша Разинкин был никакой не Лир, а большинство из нас не обладало актерским даром трагического. В нас, как в актерском коллективе, были и юмор, и лиризм, и, может быть, даже чутье к правде, но трагических красок на нашей палитре, увы, не было. В результате? В ре-

зультате я не помню более постыдного и скучного зрелища, чем наш выпускной спектакль пятьдесят восьмого года.

Попов приходил редко, а без него репетиции тянулись нудно, они изнуряли нас своей мелкотой и пресностью. Если попробовать выразиться поизящнее, это было дерьмо и болото. Но когда между двумя «кремлевками» нечаянно и неожиданно приходил Попов и начинал репетировать сам, все становилось другим. Он поднимал репетицию на такую высоту, что захватывало дух и начинала кружиться голова.

Он любил повторять, что нельзя нашпиговывать классическую пьесу намеками нашей злободневности, наоборот: надо в старой пьесе выискивать сегодняшние проблемы. И он искал эти проблемы в «Лире», искал неустанно, не жалея последних сил.

— Трагедию Лира не сыграть, если не зацепить, что Лир властен... Если бы сейчас проснулся Сталин, да походил... ой-ой-ой, что было бы! Он бы не поверил, — сказал однажды Попов, и рассуждения его были двусмысленны, пронизаны неявными параллелями: то, что происходило тогда в стране, казалось невероятным не только зловещему покойнику, но и живому профессору. — Лир настолько привык к своему величию, что когда ему говорят «вытряхивайтесь», он не понимает. Сначала не понимает, потом понимает смысл, но не понимает, что это относится к нему... Раз двадцать пять его шлепает судьба; тогда он начинает понимать, — Попов вздохнул, и стало видно: это тоже о себе, а не только о Лире. После этого происходит *великое прозрение и сознание своей великой вины.*

От такого вывода мы разинули рты. Предлагаемая трактовка древней сказки была ультрасовременной. Она показалась нам не только дерзкой, но и опасной. Новое время прийти-то пришло, но психология наша еще не переменилась. Инерция есть инерция: мы ведь выросли в мире почти тотальных запретов и не были способны освободиться, вырваться из привычных пут и шор. Он иногда прорывался. Мы хоть сами и не прорывались, но уже начинали понимать. Он говорил, например, что «в первой сцене все время меняются позиции, платформы, рушатся основы», а мы чувствовали, что он говорит о личном, о реальных катастрофических переменах, происходящих в нем самом и вокруг него. Внутренним слухом учились мы слышать подземные толчки, сотрясающие его домы, внутренним взором учились мы видеть пожары, полыхающие в его храмах, — это была высокая школа личного отношения к истории.

Прозрение часто чередовалось с признаниями. Как-то раз он заявил нам со щемящей интимностью:

— Ужас Лира в том, что они перестали его замечать.

Сквозь судьбу английского патриарха проступала автобиография.

К сожалению, это были очень короткие вспышки, не способные изменить настроение и уровень репетиций. Даже Попов ничего не мог спасти. Он раздражался, ему казалось, что он кончается, но кончался не он, кончалась целая театральная эпоха. Пафосная режиссура не срабатывала в период социальной индифферентности. Слишком длительное злоупотребление высокими идеалами привело к интоксикации целого поколения. Нас воротило от возвышенных призывов.

Попов и сам чувствовал выспренность большинства своих режиссерских решений, а по-другому не мог. Он понимал: надо менять, но как и на что — пока не знал. Языка нового театра еще не было, и он ушел из театра. Сам. Добровольно. Прочитав над собой слишком суровый приговор. Повис на разбитой ударом молнии старой коряге, распятый по собственному желанию.

Он был живой, готовый король Лир. Только современный, сегодняшний, образца 1956 года.

Задумаемся еще раз теперь: что же такое «Лир»? Как модель трагического героя «Лир» есть человек правящей элиты, сам отказывающийся от своей власти. Игрок, выходящий из игры. Spoil-sport. Добровольный расстрига. Вечный Лев Николаевич Толстой. Редкий Борис Николаевич Ельцин.

Ликвидировать Лира не так уж трудно — достаточно отнять у него Корделию.

Корделией Попова была романтика.

— Внезапно... среди ночи... по тревоге!.. Созвал весь свой двор... король Лир... Вот-вот — ночной вызов по тревоге!! — говорил об этой сцене А. Д. Попов в конце 50-х, желая подчеркнуть значительность события, сделать его из ряда вон выходящим, необъяснимым и таинственным.

— В один прекрасный день, заранее договорившись и обсудив все процедурные детали, король собрал правящую верхушку на церемонию раздела королевства, — говорили мы в конце 80-х, стремясь до предела обнажить, «раздеть», демистифицировать событие, стараясь обнаружить повседневную абсурдность самовластных капризов.

Почти три десятилетия отделяют эти противоположные подходы друг от друга. Три десятилетия и непереходимый качественный барьер результатов: смерть в первом случае и жизнь во втором, — мертвый, бутафорский спектакль 1958 года и живой, бруталистский в своей подлинности спектакль 1985-го.

Тут могут возникнуть неприятные вопросы: что же, выходит, Попов ошибся? не понял Шекспира, которому посвятил полжизни? хотите сказать, что он был глуп и слеп, глупее даже, чем вы, — не мог додуматься, добраться до сути происходящего?

Нет, не в этом дело. Я уже говорил не раз, что А. Д. Попов был великий режиссер. Говорил и повторяю: он был человек очень умный, мудрец. Но две эти трактовки разделяют не только тридцать лет, кстати, наполненных историческими переменами, но и полярность восприятия окружающей жизни. Чтобы перейти от первой трактовки ко второй, необходимо изменить свой взгляд на мир, то есть переменить мировоззрение. К чести Алексея Дмитриевича нужно сказать, что он понял эту необходимость быстро, более того, он догадывался, предощущая, как нужно меняться, но уже не мог этого сделать, — для этого требовалось отбросить целую жизнь. Свою, между прочим, а не чужую.

Алексей Дмитриевич был приучен и учил нас «оправдывать» события пьесы и данные в ее сюжете поступки, то есть принимать их (или не принимать) безоговорочно и объяснять всесторонне, выявлять их законность, или, скажем мягче, закономерность. Так было при нем в жизни и так же было в театральной методике. Альтернативы не принимались во внимание, не учитывались. Это мы теперь на каждом углу легко болтаем об альтернативах советской истории: была ли альтернатива государственным мероприятиям 30-х и 40-х годов или ее не было, а люди, жившие в те времена, никаких альтернатив происходящему с ними и вокруг них не видели и думать о них не думали. Так что Лир был для режиссера Попова героем пьесы, а значит — хорошим королем, мудрым правителем, храбрым воином и т. д. и т. п. и никаких недостатков он в Лире не видел — на солнце власти не может быть пятен. Тем более, не шла речь о вине Лира, а без трагической вины героя — нет трагедии.

Простите меня великодушно, но я скажу и в третий раз: А. Д. Попов был очень умный и очень честный человек — он сумел с мудрым бесстрашием разглядеть свою вину, и поэтому стал трагической фигурой русского театра XX века, но его Лир не мог стать протагонистом трагедии, он был слишком положителен, до скуки, до неправдоподобия.

Во время нашей работы над «Лиром» я очень много рассказывал ребятам о своем знаменитом учителе: на уроках, в курилке, на прогулках и экскурсиях. Их волновала личность этого че-

ловека, его мощные страсти, его беспощадность к себе, непривычная крупнота его характера и его странная страшная судьба. Но главное было в другом. Разговоры о великом Попове приближали к нам великого Лира, открывали живую, жгучую современность шекспировского шедевра, делали мучительно ощутимыми такие отвлеченные понятия, как Рок, Вина, Раскаянье, Отказ и Долг. Ребята начали догадываться, что ставшие расхожими выражения «казнить себя», «опустошить душу», «умереть от горя» не всегда являются метафорами.

Ничто не проходило даром. Мои питомцы начали понимать, что можно играть в «Короле Лире». Не прозрение Лира, как говорил Попов, а чуть-чуть другое, менее отдаленное и более насущное — трагический процесс перемены мировоззрения. Тем более, что у них самих в это время менялось понимание мира. Это было знакомо и это было больно.

Следующий блок спектакля стал в буквальном смысле разгулом игры. Артисты, видно, вошли во вкус, в них бурлила игра, они были прямо-таки одержимы ею. Не успели еще отшуметь аплодисменты по поводу предыдущей сцены, не успел еще инициатор объявить новую тему, а они уже высыпали из всех щелей балагана и с неподдельным азартом начали делить между собой роли. Кто не ухитрился с достаточной быстротой застолбить главные партии, с удовольствием разбирали мелкие эпизоды и бессловесные фигуры массовки, кому же не хватило и этой мелочи, не расстраиваясь ни на секунду, стали выдумывать для себя самые неожиданные, в пьесе не существующие «роли».

Девочки, только что сыгравшие старших дочерей Лира, по всей видимости, не собирались выпускать эти роли из своих рук до конца спектакля, поэтому, когда инициатор вышел на авансцену и обозначил широким жестом «географию» сценического мира (правый портал — замок Гонерильи, левый портал — замок Реганы), обе дамы уже находились на своих местах, причем вместе с мужьями; в полной боевой готовности застыли они в обеих портальных нишах, приняв изысканные и пряные позы, напоминающие о Бердслее, о братстве прерафаэлитов и лондонских манекенщицах.

Когда инициатор, пожав плечами и оставив дам в покое, повернулся к сцене, он увидел там как бы свою копию: посреди балагана, раскинув крестом руки, стоял один из бывших телохранителей и голосом полицейского-регулировщика вещал: «ту Гонерилья» (показывая на правый портал) и «ту Регана» (на левый).

— Ты что тут собираешься делать? — спросил инициатор.

— Я — верстовой столб, — сказал «бой» с веселой гордостью. — Дорожный указатель на перекрестке дорог: кросс-роуд, ю анде'стенд? — и принялся за работу: вытянул руку с торчащим указательным пальцем «ту Регана».

К ним подошла девушка, весь костюм которой состоял из черных шелковых колготок, черных туфель на высоком каблуке и черного платка в огромных красных розах, прикрывающего торс и грудь. Она стала перед «столбом», прислонилась к нему спиной и, переплетя длинные ноги, обвела присутствующих голодным взглядом. Затем вытащила из сумочки пачку сигарет и закурила.

— А ты кто такая?

— Я? Девушка с перекрестка: ге'л эт зэ кросс-роуд, — и она, подмигнув «столбу», пустила в инициатора синюю струю дыма.

Какой, простите, столб? какая девушка с перекрестка? зачем она? зачем все эти регулировщики и указатели? и, самое главное, при чем тут шекспировский король Лир? Вместе с инициатором вы начинали обалдевать от этой выходящей из берегов, распоясавшейся игровой стихии. Но конца и края игровым изобретениям актеров не было

видно. Вот один из молодых артистов захлопал руками, как крыльями, и, взлетев, присел на плечо парню, изображающему верстовой столб. Раздалось зловещее карканье, заморгали веки-пленки на мудрых столетних глазах птицы и возникла — против вашей воли — образная ассоциация, целая картина, японская поэма из трех всего строчек:

На голой ветке
Ворон сидит одиноко.
Осенний вечер.

Над бедной и красивой девушкой каркает ворон — ширилась ассоциация — пророчит ей ворон горькую судьбу. Ей или нам? Возникали образы, заполняли пустое пространство сцены и превращались постепенно в сценическую атмосферу, во всю эту балладную, робингудовскую чепуху, такую примитивную и такую притягательную.

С каждым новым штрихом, создаваемым у вас на глазах буйной актерской фантазией, ассоциации множились, переплетались и объединялись в пучки. Картина постепенно обретала цельность и полноту. Начинала биться навязчивая мысль, вспыхивала догадка — образ: а не по такой ли вот дороге, не мимо такого ли верстового столба на лесном глухом перекрестке скакал из тихого Стрэтфорда в шумный Лондон молодой Шекспир, не таких ли вот девочек встречал он в грязных переулках столицы, у дешевых трактиров в районе театра «Лебедь»? И нельзя было ответить ни «да», ни «нет», потому что время снова становилось единым, потому что одни и те же осенние дорожные лужи чавкали под копытами наших лошадей и при Лире, и при Шекспире, и под резиновыми покрышками небольшого автобуса, везущего нас на выездной спектакль в дальний совхозный Дом культуры, потому что одни и те же вороны каркали над нами и одни и те же девушки встречали нас зовущими и пустыми взглядами вульгарно подведенных глаз на одиноком постоялом дворе, затерянном в древних дебрях Британии, на площади Хаймаркет «инсикстинз сэнчури» и на площади трех вокзалов «сегодня, здесь, сейчас».

Партию Лира на этот раз взял на себя высокий худой артист с благородным удлиненным по-английски лицом. Типичный герой, настоящий сэр: длинные выразительные пальцы, глубокий бархатный баритон и благородное английское произношение. Стихи в его устах пели и пенились. Стихи лились широко и волнующе. Он умело драпировался в красный плащ и умело нагнетал интонации английского монолога.

К нему подбежал здоровенный плейбой, топнул ножкой сорок пятого размера и заливисто заржал: «Я конь Лира». Инициатива юного жеребца не осталась без подражания — подбежал плейбой помельче, объявил, что он конюх Лира, и стал взнуздывать новоявленного коня. Подошло еще несколько бандюг для королевской свиты — эти изображали всадников. Стало шумно. Свита докладывала королю что-то неприятное, король начинал не на шутку заводиться.

Инициатор понял, что инициативу у него перехватили, что сцена пойдет теперь сама, без его непосредственного руководства и что ему остается только переводить. Он махнул рукой на буйную компанию, объяснил зрителям причину шухера (у его величества отняли половину свиты) и отошел в сторонку.

Пианист заиграл галоп в современной ритмической транскрипции, Лир вскочил на коня и орава поскакала по кругу, в центре которого стоял верстовой столб. Рядом с королем бежал, не отставая, конюх, за ними скакали воины, а «указатель» подхлестывал и как бы натравливал круговую скачку: ту Гонерилья! ту Гонерилья!! ту Гонерилья!!! На ходу к скачущим присоединились еще два-три артиста. Они опустились на четвереньки

и с громким лаем понеслись, подпрыгивая, по обоим бокам звереющей от быстрого движения банды. Примкнувшие изображали собак — королевскую свору. И вы уже видели все: и осеннюю расквашенную и раздолбанную дорогу с глубокими лужами, из которых поднимались веера грязной холодной воды, и задыхающегося от бешеного бега конюха, ухватившегося за королевское стремя — лишь бы не отстать, лишь бы не попасть под копыта — красного, задыхающегося, забрызганного по уши жидкой грязью, и бело-рыжие, вычурные и динамичные силуэты летящих собак — гончих, борзых, легавых — хаундз, грэйхаундз, сэтбз.

С нарастающей тревогой следила за проносящейся мимо нее охотой девушка, следили за сумасшедшим хороводом и двое молодых людей из английских артистов — они никак не могли включиться в игру, завидовали бегущим, но ничего не могли придумать. Гонка все убыстрялась и убыстрялась, приближаясь к пределу, когда не выдерживает сердце и лопаются от напряжения сосуды. Лир приближался к замку старшей дочери, и двое свободных артистов наконец поняли, что им надо делать. Они переглянулись, стали рядом у правого портала, подняли соединенные вверху руки и радостно завопили: «Мы ворота замка, мы ворота замка герцогини!»

Отскакав по инерции последний круг, Лир осадил коня у самых ворот, соскочил на землю, бросил повод конюху и пошел к воротам. Ворота были закрыты, но король был так страшен после своей немыслимой скачки, инерция его устремленности была настолько сильна и неостановима, что ворота не выдержали, распахнулись перед ним настежь... Свиту же не пропустили в замок, она осталась снаружи, и король пошел по замку один. Но настоящая игра, как известно, не терпит поддавков и уступок, она требует борьбы до конца. Проигравшие первый раунд ворота попробовали хоть немного отыграться. Они обогнали короля и снова стали на его пути. Лир попробовал обойти их, но ворота опять загородили ему дорогу и вынудили, заставили короля еще раз пойти по кругу. Теперь это было как бы внутри замка: Лир шел по переходам, по анфиладе комнат, распахивая перед собою закрытые двери, полный гнева и раздражения — все дальше и глубже в недра дворца, к центру, к хозяйке замка, к оскорбившей его дочери. Он шел и как бы нес ей возмездие, наказание, не догадываясь, что все здесь уже наоборот: возмездие приготовлено для него, и оно идет к нему само. Это играли ворота — они тоже двигались по кругу, но в противоположном направлении, навстречу Лиру. Почувствовал это и пианист — его аккомпанемент приобрел оттенок некой хороводной танцевальности. Вы узнавали в этом встречном движении знаменитую народную игру под названием ручеек. Сердце ваше бессознательно и сладко сжималось, узнавание игры своего детства, генетическая радость встречи со своим народным прошлым была прекрасна сама по себе, но радость эта усиливалась еще и тем, что в одеждах непритязательной игры являлась перед вами величайшая из трагедий — трагедия отца, обманутого и преданного своими детьми.

Возникала благодарность, направленная к этим молодым артистам, потому что они прекрасно понимали сами и заставляли нас, зрителей, понимать, да нет, не понимать, пожалуй, только еще догадываться, что игровые ситуации, как бы неожиданно это ни звучало, отнюдь не разрушают правды актерского существования, напротив, они генерируют сценическую правду в самом высоком и полном смысле этого слова: играя в лошадки, Лир набирает максимально возможную правду физического самочувствия, пробегая через ворота, Лир обретает правду одинокого прохода по бесконечной дворцовой анфиладе и необходимый психологический тонус — сложную правду нетерпения и протеста.

Наконец, распахнув последние двери, Лир увидел дочь: она была так же красива, как и всегда, но красота ее была теперь другой — холодной, жесткой и отчужденной. Перед Лиром стояла королева.

Было в этой Гонерилье что-то неприлично современное, что-то от госпожи Тетчер, если бы наша Маргарет была чуть покрасивей, — какая-то новая властность и самоуверенность, какой-то наглый напор, оправдывающий кличку «железной леди».

Лир мог еще верить своим глазам — перед ним действительно стояла его дочь, но он никак не мог поверить своим ушам — звучали ледяные, спокойные слова, которых он не слышал ни от кого и никогда. И отец начал упрекать, требовать, грозить, а дочь отрицательно качала головой, выделывала руками разнообразные жесты отказа, устало отводила непроницаемые глаза в то пространство, где не было ни бывшего ее властелина, ни поднадоевшего ей родителя. После передачи власти великий Лир стал для нее неактуальным родственником, бедным Лиром, и именно это было непереносимо для него.

Повышенная плотность комикса (а в этом, втором, блоке спектакля сокращенно излагалось содержание почти двух актов шекспировской трагедии) спрессовывала реальность до символа, образы людей обретали обобщенность фигур средневековых моралите. Романтика власти столкнулась лицом к лицу с прагматизмом власти, противостояние их затянулось, и романтика не выдержала, сорвалась в истерику: пытаясь скрыть слезы бессилия, Лир начал проклинать свою дочь.

По-английски, в прекрасных звучных стихах разыгрывали актеры свою трагедию, а синхронный переводчик (инициатор) переводил содержание их поэтических речей бытовою прозой — точной, почти буквальной и от этого несколько циничной, с юмором, позаимствованным чуть ли не из одесского КВН. Два стиля, два жанра сталкивались, спорили друг с другом, диссонировали. И одновременно подчеркивали, усиливали друг друга, обостряя стрессовость зрительского восприятия: пошлость комментировала красоту, комедия щекотала трагедию, кухонная, знакомая лексика оживляла и очеловечивала высокопарность философских абстракций. Томас Манн в «Докторе Фаустусе» высказал перспективное предположение о том, что «трагедия и комедия сделаны из одного теста и достаточно слегка изменить освещение, чтобы из первой получилась вторая и наоборот». Так вот, здесь, во втором блоке, освещение менялось постоянно. Более того, иногда казалось, что включены сразу два «освещения».

Возмущенный Лир произнес длинную тираду, в которой несколько раз прозвучало имя средней дочери, и побежал прочь из покоев Гонерильи. Он снова пробежал по переходам замка, распахивая настежь двери, выбежал к наружным воротам, вскочил на коня, и карусель завертелась в обратном направлении.

Девушки у перекрестка уже не было, ворон перелетел на высокий угол балагана, а верстовой указатель выбрасывал в сторону теперь уже другую руку — в направлении другого портала и покрикивал: ту Регана! ту Регана!! ту Регана!!! Лира распирала злоба, он хлестал плетью коня, собак и даже бежавшего рядом конюха. Собаки визжали, и визг их чем-то был похож на вой полицейской сирены...

«Ворота» перешли налево и без особого труда стали входом в замок Реганы. Тут уж они взяли реванш — не отворились перед королем. Лир колотил кулаками в ворота, кричал, но никто ему не отзывался.

А в затемненной глубине левой портальной ниши Регана и герцог Корнуэльский любили друг друга.

Когда привел их в сознание шум, поднятый Лиром, они вышли из полутьмы, и мы вдруг узнали в герцоге и его супруге парочку из прелюдии, целовавшуюся в этой же самой нише. Одеваясь на ходу, герцог вышел за ворота к беснующемуся там тестю и попытался его урезонить. За ним подошла к отцу и полуодетая его жена. Она тоже была теперь королева, но другая — так сказать, королева государственного секса. Она была похожа не на Маргарет Тетчер, а скорее на Мерилин Монро: полуголые плечи, распущенные золотые волосы, размазанная розовая помада на губах, затуманенные глаза. Герцог накинул на нее что-то теплое и обнял сзади. Обнимаемая и оглаживаемая мужчиной, Регана лениво болтала с возмущенным отцом, почти кокетничая с ним, как уличная девка, но постепенно в ее сладостных (свист) интонациях и жестах все чаще проскальзывали металлические звуки отрицания: ноу, ноу и еще раз ноу. «Переводчик» объяснял: леди лепечет папочке, что принять его никак не может — в замке происходит капитальный ремонт без выселения, а что это такое — всем известно, и еще что-то в этом же роде: ты, папуля, старенький, сиди себе спокойненько на кухне (у старшей сестры) и помалкивай в тряпочку, не выступай, дорогой, не высовывайся; охрана? охраны тебе совсем не надо...

Здесь особенно ярко и ясно чувствовалось, что идет импровизация. Актеры были свободны во всем: в выборе слов, подтекстов, мизансцен, психологических ходов. Изменялось по ходу дела все, кроме структуры сцены. В предыдущей сцене структурой была расправа с Корделией. Здесь это была расправа с Лиром. От спрессованности действия и компактности событий две эти сценические структуры оказались рядом и, как на ладони, стала видна беда и вина короля Лира: несправедливая расправа над младшей дочерью немедленно обернулась для него бедствием собственного крушения. Что посеешь, то и пожнешь.

Лир взвился и закричал «ту Гонерилья», но огляделся и в ужасе заметил, что нет уже никого из принадлежавших ему слуг, что коня куда-то увели, что нету даже конюха, что он один, совсем один, и вдобавок ко всему, взломав сценическое пространство, созданное его скачкой, как из соседней комнаты, сюда подходит, услышав свое имя, его старшая дочь. Он понял: это конец, его зажали с обоих сторон.

Разного роста, разного цвета, разного тембра, дочери были жутко похожи одна на другую: как две змеи, приготовившиеся к броску, как две волчицы во мраке ночных зарослей, как две охранницы из концлагеря, который придумает сумасшедшее человечество тысячу лет спустя.

На глаза короля навернулись слезы, и он не пытался стереть их с постаревшего лица.

Пианист изобразил далекий раскат грома.

Дочери обменялись удовлетворенными взглядами и, посмотрев на небо, разошлись по своим норам.

А Лир, закричав, что не намерен больше играть «в театре глупом», начал крушить, разрушать, уничтожать рыжий шутовской балаган. Со свистом улетала куда-то вбок одна занавеска, с треском обрывалась и вышвыривалась прочь другая, поерзав туда и сюда, падала на пол и утаскивалась за кулисы третья. И когда исчез «золотой павильон» бывшего мирового царства, за ним обнаружилось сине-зеленое, почти черное пространство пустой сцены. Оно показалось огромным.

Пианист прошелся по басам, раскаты грома стали приближаться.

Надвигалась гроза.

Наступала коронная сцена Лира — сцена бури.

На первой репетиции «Лира» нам повезло с помещением — был свободен малый зал. Здесь была сравнительно немалая сцена с приличным светооборудованием, даже с регулятором. В то время здесь в течение недели или двух игрался спектакль гончаровского очного курса «Завтра была война», и сцена поэтому была в полном порядке: стены сценической коробки были затянуты по периметру темными, сине-зелеными сценическими «сукнами», планшет тоже; было очень чисто.

(Именно тут пришла, наверное, к нам идея черно-бирюзового простора, отсюда мы потом перевесили эти сукна в другой зал, где пришлось играть наш спектакль. Раскрою попутно один монтировочный секрет спектакля — пока в желтом балаганчике на первом плане игрались начальные сцены, свободные актеры, превратившись в рабочих сцены, тихенько, беззвучно, почти не дыша, переоборудовали сцену — превращали беспорядок английского овина в строгую красоту таинственной, дзенской пустоты: выносили весь лишний хлам, обивали стены сине-зелеными полотнищами, раздвигали, насколько возможно, границы сцены.)

Февральские сумерки только еще опускались на Москву, а в зале было уже почти совсем темно. Уютным теплом дышали радиаторы центрального отопления. Именно в этом зале три десятилетия назад показывал сцену бури Алексей Дмитриевич Попов.

Я попросил дать свет на краешек авансцены. Темный фон сценической одежды стал похож на пустой холст, загрунтованный кем-то под старую бронзу. На этом холсте можно было нарисовать все, что захочется. И мы начали рисовать.

Читали подготовленные дома шекспировские монологи на английском языке. Первым вышел Володя Гордеев. Он читал как-то трепетно, с удивительно тонкой нюансировкой, со скрытой какой-то невростеничностью, в диапазоне «от Ромео до Гамлета». Затем вышел Петя Маслов, подавив нас мощным напором героического недоумения и протеста. Здесь царила бурная философия страсти, поднимался и захлестывал эмоциональный хаос, но искренность высказывания была оглушающей: искренность самоистязания, искренность невыносимой боли, последняя искренность прорвавшейся наружу жалобы. Третьим поднялся на авансцену Валера Бильченко: непонятно откуда взявшееся рыцарственное благородство, рафинированная интеллектуальность, усталая ироничность, — прямо тебе Оксфорд или Кембридж.

— Все это прекрасно, действительно прекрасно, и разнообразно, и контрастно по отношению к предыдущим пробам, — сказал я, — но не будем терять перспективы, не будем забывать определяющего обстоятельства: мы ведь договорились, что наш «Лир» будет разыгрываться в театре шутов. Можете попробовать произнести этот трагический и полный поэзии монолог (а они читали один и тот же монолог) от имени шута? Нет-нет, не уходите со сцены, Валера, попробуйте повернуть свою работу на 180°, представьте, что вы — шут самого низкого пошиба, грязный, слюнявый, сопливый, заикающийся, но переполненный до отказа неистребимым народным оптимизмом и соленым народным юмором.

На фоне «Оксфорда» шутовская проба получилась очень острой, неожиданной и одновременно эффектной. Все смеялись от души и не только от обогащения содержания шекспировского монолога новыми красками, но и от творческого, от художественного удовольствия. Пробы посыпались как из рога изобилия, один шут сменял

другого, монологи сверкали все новыми и новыми гранями. Артисты купались в море шутовских масок. Некоторые выходили по нескольку раз. Каких только шутов они ни напридумывали: шут-весельчак, шут грустящий, шут-философ, шут-меланхолик, злобный шут, алкоголик, обжора, влюбленный, сплетница, скептик, мистик, ученый-схоласт, политик, оптимист, пессимист, врач (лекарь), сексуально озабоченная шутиха, шутиха — невинная девочка, шут-революционер, шут-бюрократ, больной шут, душевнобольной, шутиха — синий чулок, государственный деятель высшего ранга, шут поневоле, трагический шут, шут-террорист, шут-дипломат, смертник, скандалист, поэт, старый шут (пенсионер) и т. д. и т. п. Какие это были пробы! Какой это был фейерверк актерского мастерства: мелькали разноцветные огни, возникали разнообразные огненные фигуры, сыпались с радостным шипением искры, распускались диковинные цветы, лопались с треском неожиданные петарды.

Само по себе это было так же абсурдно и так же прекрасно, как знаменитые шедевры обереутовской поэзии, ну хотя бы как их классический образец «сорок четыре веселых чижа».

И как жалко было, что никто, кроме нас, не видел этих смелых и легких актерских набросков, и никогда не увидит; каким несправедливым и незаслуженным наказанием казался этот наглядный пример эфемерности актерского творчества: было и нету, было и кануло... Хорошо художникам: от них остаются не только знаменитые картины, но и эскизы к этим картинам, они могут выставлять свои эскизы и этюды наряду с самими картинами. Ведь часто, почти как закономерность, эти эскизы лучше картин и уж во всяком случае живее их и свежее. В них есть легкость, в них есть игра: красок, тонов, тени и света, фактур, мастерства и творческого веселого лукавства. Вспомним зал Александра Иванова в Третьяковской галерее с его созвездием шедевров, окружающих знаменитое «Явление». Ведь в этом отношении актеры ничем, ну буквально ничем не отличаются от живописцев: их пробы, их наброски на репетициях и прогонах тоже почти всегда лучше и легче того, что люди видят во время законченного спектакля.

Поэтому я и старался, работая над «Лиром», сблизить репетицию и спектакль, увеличить в нем долю поиска, импровизации, пробы. Чтобы увеличить, насколько возможно, шанс возникновения прямо перед зрителем этих прекрасных и неповторимых актерских этюдов и эскизов.

Но то, что мы делали на первой репетиции, было не только красиво и весело, это было важно и с методологической стороны: мы осваивали английский текст, приучались свободно и разнообразно владеть им, вырабатывали формулы введения его в русский текст пастернаковского перевода, формулы соотнесения и взаимоотношения русского и английского текстов. Этих формул было две:

1) когда шекспировский текст шел по-русски, отсебятины шли на английской абракадабре; получалась формула «чтобы не мешать гениальные слова великой трагедии со своими, самодельными»;

2) когда звучали русские отсебятины (комментарии, апарты, вольные переводы, переключатели времени и стиля), на английском языке шел точный и неиспорченный, неприкосновенный шекспировский текст по формуле: «чтобы не создавалось впечатления, будто мы заменяем стихи Шекспира своей словесной шелухой».

Но это были мелочи внешней, так сказать, постановочной технологии. На этой же репетиции было сделано и более важное, ключевое открытие: свобода нюансировки —

вот чему должен научиться актер. Любым текстом сказать любую мысль, любой ее оттенок — именно в этом освобождение актера, его полновластие.

Сцену бури хотели сыграть все.

Но тут произошел конфуз: пока по темным углам сцены с торопливым предвкушением готовили театральные причиндалы для грозы (всяческие балаганные «громы», «ветры», «ливни» и «сполохи зарниц»), пока, собравшись кучками тут и там, слева и справа, в глубине и на первом плане, с хохотом договаривались и доругивались о том, кому кого играть, пока от одной группы к другой перебегал инициатор, центр сцены захватили женщины: бывшая Корделия начала играть Лира, а бывшая Регана — шута.

Играли они мощно и отчаянно. Подмена пола только обостряла, освежала их игру. Странность этой попытки многократно усиливала впечатление. Вулканические взрывы страсти, могучие волевые посылки, бешеные басовые тремоло и хриплые завывания, заставляющие звенеть оконные стекла, — все это, столь привычное в артисте-мужчине, у актрисы обретало неожиданность и неистребимую, непобедимую новизну. И вас осеняла мгновенная догадка, вы начинали понимать актрису: она договаривала, доигрывала то, что ей нельзя было сыграть в Корделии, она расквитывалась за обиженную принцессу. В ней еще жило, бушевало, бурлило непереносимое ощущение совершенной над ней несправедливости, жил еще протест против произвола, жило в ней жуткое желание мести — это все и выливалось здесь, в монологе Лира. Долгое накопление подавляемых порывов, вынужденная сдержанность чувств, губительная концентричность переживаний требовали выплеска. Условные оковы пола словно бы упали и высвободили энергию уникальной — раз в жизни! — откровенности: женщина узурпировала мужество, чтобы выплеснуть свою ненависть в лицо этому неправому, незаконному миру.

Это было безобразно и величественно, как крушение большого поезда, как катастрофа на химическом заводе, как узнавание диагноза о смертельной болезни, и поэтому краснощекий шут, видя все это, визжал, скулил и бессмысленно, неудачно, невпопад острил от страха, пытаясь остановить, успокоить короля, путался у него в ногах, хватал его за руки, повисал у него на шее. Его акробатика вокруг короля была неуместной и в то же время необходимой, ибо здесь сама собою реализовывалась универсальная модель этого спектакля: от кривляния к откровению.

Если первая исполнительница строила свою игру, исходя из принципа разработки одной и той же эмоциональной темы, развивая логически линию одного чувства, переходя от накопления однородных переживаний к стихийному акту самовыражения в том же ключе, то вторая основывала свой эмоциональный взлет на контрасте между предыдущей и последующей ролями: от безграничного эгоизма, от властной жестокости Реганы она резко «прыгала» в совершенно другой душевный мир: в бессильную, но трогательную доброту Шута, в его мудрый страх за Лира, в его тревожную любовь к опальному королю. Устав от постоянных расчетов своего поведения в первой роли, она теперь беззаветно отдавалась вольной импровизации абсурдных слов и нелогичных поступков, и именно этот прыжок из одной психологической крайности в другую доставлял ей, вероятно, неизъяснимое творческое удовлетворение. Так в далекой русской деревне молодые бабы и девки выбегали нагишом на мороз из жарко натопленной бани и катались, барахтались в чистейшем снегу, играя и визжа от счастья и удовольствия. Тогда еще был в России чистый снег.

Лей дождь, как из ведра, и затопи
Верхушки флюгеров и колоколен!

— Вернемся, дяденька, назад и попросим у твоих дочерей отпущения грехов...

Но их силой растащили в разные стороны, не дав доиграть до конца, потому что все хотели стать Лирами и Шутами, потому что всем позарез нужно было сыграть бурю в этом театре современных шутов, потому что все вошли в азарт, все разохотились, и выход был только один — устроить состязание. Став в очередь пара за парой, артисты сменяли друг друга и безжалостно обрушивали на зрителя прекрасные слова Шекспира. Меняли себя, как краски.

Вот что произошло: девиц убрали в кулисы и полностью погасили свет. В темноте распорядитель голосом ярмарочного зазывалы объявил: «Степь. Буря. Кризис Лира». Пианист извлек из своего рояля раскат грома, а из сценической тьмы, как эхо, ответил ему громовой раскат похабнейшего хохота.

Перекрывая грохот рояля и хохот шутов, в полной темноте зазвучал жирный, хорошо поставленный мужской бас и начал монолог Лира заново. Он словно бы стремился стереть впечатление от женского варианта лировских проклятий, словно бы защищал от незаконных посягательств свой мужской приоритет. И вот в тусклых и коротких вспышках молний (это лежащие на авансцене двое шутов замигали ручными электрическими фонариками) предстали перед нами новый Лир и новый Шут, сгруппированные в красивейшую, почти скульптурную, если бы не цветную, мизансцену: кажущийся в темноте огромным, чернобородый и длинноволосый красавец в винно-красном свитере, весь забрызганный струями проливного дождя, и прячущийся от ливня на королевской груди маленький, красноморденький женственный шут в черном непонятном тряпье.

Ты, гром,
В лепешку сплюсни выпуклость вселенной
И в прах развей прообразы вещей
И семена людей неблагодарных!

— Да, дяденька, святая вода светского общения в сухом доме куда приятней этой дождевой вне ограды!

Следующий Лир был тоже крупным мужчиной и его шут был тоже небольшой женщиной; перевернутым было только цветовое соотношение — черный свитер на короле и модная оранжево-алая широкая куртка или блуза на дураке. И мизансцена была столь же картинной: Лир стоял неподвижным соляным столбом, а юркий шут то нависал над ним сзади, вспрыгнув на широкие королевские плечи, и колотил его то в спину, то в живот, то в грудь — в упрек ли? в отместку? Этот шут был рыжий и злой от горя. А Лир был погружен в себя, не орал, не метался, не валялся, а на лице его, как на маленьком предзимнем озере, тонким ледком застывала маска потенциального пациента психушки. Редкие его движения обрывались нелепыми ступорами, короткая прическа усиливала намек напоминанием о больничной стрижке. Но зато из какой душевной глубины доставал он свои слова:

Вихрь, гром и ливень, вы не дочки мне,
Я вас не упрекаю в бессердечьи.
Я царств вам не дарил, не звал детьми, —

и эти слова звучали жутким бормотаньем человека, сходящего с ума.

А шут все колотил короля кулачками, толкал коленками, тряс его голову, вцепившись в волосы, — то ли хотел привести в чувство, то ли наказывал беглеца, улизнувшего из привычной жизни и бросившего своего глупого друга на верную гибель.

А вокруг них кружились бесы вселенской грозы, хихикали, ржали, непотребно гримасничали и смачно острили по-английски. Пианист работал в унисон с Лиром и Шутом, создавая трагическую симфонию бури, а «шуты», многочисленные и многообразные, работали на контрасте: их вело по сцене оголтелое развлечение, их швыряло из тьмы и понукало желание во что бы то ни стало рассмешить публику и вдоволь насмеяться самим.

Канонады грома здесь имитировались канонадами хохота. Толчки ураганного ветра заменялись толчками и пинками то и дело набегавшей с издевательским воем шутовской компании. Дождь изображали подручными средствами: функционировали и ведра с водой (черпали из них воду пригоршнями или, озверев, окатывали героев прямо из ведра), и лейки (поливали сверху, обдавали с размаха сбоку), и чайник, и спринцовки, а кое-кто из шутов избирал для этого и более примитивный способ — набирал полный рот воды и прыскал, как это делают обычно гладильщицы белья. Ветер поднимали, размахивая в направлении очередной пары кусками картона или большими шалями. Подвывали и подсвистывали. И смеялись, смеялись над ними.

Шуты изгилялись рядом с неподдельным человеческим горем. Комедия блокировала трагедию, окружив ее тесным кольцом вплотную, впритирку.

Третьей парой были: сам инициатор в качестве короля и «ворон» в качестве последнего королевского друга и шута. Очередной этот шут был похож на простого и грубоватого сельского парня со шкиперской русой бородкой, с добрыми, вылинявшей голубизны глазами, на первый взгляд, может быть, даже глупыми, с ласковыми, дрожащими от волнения губами. Больше всего на свете он хотел помочь своему королю, спасти его от бури и от жизни. Больше всего на свете он боялся, что его король сейчас вот, тут же умрет. А Лир у него был утонченный, изысканный (см. выше описание инициатора) и тихий, как смертник без последнего желания. Их эпизод шел медленно и проникновенно — помесь непредвиденного прощания с долгожданной встречей.

Лир: Что, милый друг, с тобой? Озяб, бедняжка?
Озяб и я.

Шут: Эта холодная ночь превратит нас всех в шутов и сумасшедших.

Строение этой сцены в целом напоминало о музыке, о классическом сонатном аллегро: повторения текста и мизансцены (репризы), игровые изменения подтекста и пластики (вариации), контрастные сопоставления всего со всем: голосовых тембров, физических-телесных фактур, темпераментов, наконец, пола актеров (введение «побочных» тем). Разные и одновременно похожие лица, руки, глаза сменяли друг друга, мелькали, выдвигались и снова уходили в общий гул, как музыкальные инструменты в оркестре, перехватывающие тему один у другого. Разница была связана с индивидуальными различиями актеров, а сходство определяла одна общая для всех страсть: возмущение, жажда мести, небывалая, гибельная боль.

Репетицию «бури» я начал издалека, чуть ли не с самого начала, опять сначала. С разговоров и спонтанных импровизаций. Мы спустились со сцены в зал, расселись там уютной и тесной компанией. Я сидел на этот раз не за столом педагога, а в первом ряду,

обернувшись к артистам и облокотившись обеими руками на спинку своего кресла. Я старался заставить их думать: о цели спектакля, о жанре, о стиле, о смысле.

Мы говорили обо всяких странных вещах: о цвете шекспировской трагедии, об ее звуко-шумовом эквиваленте; мы пытались выразить свое ощущение от «Лира» сначала в бесчисленных рисунках-траекториях, а затем и в одном обобщенном жесте; мы говорили о стилевых характеристиках пьесы, стараясь как можно меньше рассуждать и как можно больше ловить, хватать на лету и описывать возникающие перед нами туманные образы. Но больше всего говорили о жанре будущего спектакля.

Что такое трагикомедия?

Что такое шутовской спектакль, шутовской театр?

Какова психология шута?

Чтобы избежать излишних теоретических споров, только расхолаживающих артиста, я спровоцировал их на пробу: продиктовал им «киноленту» видений самодеятельного шута из средневековой общины — как он просыпается у себя в доме в день карнавального праздника, как одевает бережно сохраняемый шутовской костюм, как раскрашивает свое лицо, как выходит из дома и идет по улице, сопровождаемый толпой улюлюкающих мальчишек, как его приветствуют соседи, как он подходит к площади перед ратушей и что он там видит и слышит на месте общенародной масленичной игры.

Разогревшись таким образом, они легко пошли на спонтанный этюд — сымпровизировали «праздник шутов»; после тренинга на английских монологах это не составляло для них особого труда.

Затем я конкретизировал тему импровизации, предложив им разыграть выборы короля шутов и его коронацию. Такой этюд они сделали еще лучше: смелее, озорнее, веселее. Бесстрашно и упоенно окунались они в стихию народного игрища. «Английский» язык позволял им говорить все, что угодно, не задумываясь над выбором приличных слов, освобождал их ото всех комплексов и зажимов, раскрепощая их творческие потенции с небывалой до этого силой. Раскрепощенность доставляла удовольствие.

Когда они, после двух проб, почти счастливые, спускались ко мне в зал и рассаживались на свои места, кто-то из наших осторожных скептиков высказал опасение:

— То, что мы делаем, несомненно очень хорошо и играть вот так необыкновенно приятно, но каким образом это свяжется с трагедией? «Лир» ведь, как ни крутите, глубокая и возвышенная трагедия. Можно ли это делать в трагедии? Будет ли это раскрытием Шекспира?

К такому возражению я был давно готов и сразу же ввел в сражение заготовленные тяжелые калибры. Сославшись на высокий авторитет Пастернака, серьезного знатока Шекспира (он, мол, перевел почти все великие трагедии английского классика), я начал цитировать:

«У Шекспира нет комедий и трагедий в чистом виде, но более или менее средний и смешанный из этих элементов жанр. Он больше отвечает истинному лицу жизни, в которой тоже перемешаны ужас и очарование... Их чередование составляет главное отличие шекспировской драматургии, душу его театра...

К этим контрастам Шекспир прибегал систематически. В форме таких то шутовских, то трагических, часто сменяющихся сцен написаны все его драмы. Но в одном случае он пользуется этим приемом с особым упорством.

У края свежей могилы Офелии зал смеется над краснобайством философствующих могильщиков... В этом именно духе и заставляет ржать и врываться пошлую стихию ограниченности в погребальную торжественность своих фискалов».

— Вам мало Пастернака? Вот вам другой грандиозный русский поэт и мыслитель. Читаю из «Книги отражений» Иннокентия Анненского: «...в полутемной палате полоумный пасынок короля в компании убийц и мазуриков, шутов, сводней и нищих лицедеев устроил себе кресло из точеных ног фрейлины, которая, пожалуй, и сама не прочь видеть его так близко от своего белого платья».

Гамлет под пером Шекспира «обратился в меланхолического субъекта, толстого, бледного и потливого, который до тридцати лет упражнялся в философии по виттенбергским пивным, а потом попробовал в Эльсиноре выпустить феодальные когти».

Это были шоковые эффекты. Я забрасывал, засыпал, заваливал их прекрасными цитатами, от которых захватывало дух, а мои ребята ржали от удовольствия, с ехидной веселостью мотали на ус и постепенно, незаметно для себя, пересматривали свой подход к Шекспиру в нужном направлении. Мы со страшной быстротой левели и правели — какая разница? — на дрожжах дерзкой мысли двух выдающихся русских поэтов, толковавших поэтику Шекспира без страха и оглядки.

Я говорил студентам и о том, что сам Шекспир неоднократно употреблял метафоры игры и сцены в своих пьесах, ссылаясь и на текст «Короля Лира»: Кент, например, говорит о том, что он много раз *играл* для короля своей жизнью раньше на войне и теперь во дворце (в сцене раздела королевства) *снова играет ею*; Глостер уподобляет земные беды и мучения людей, даже человеческую смерть *играм богов*, для которых мы — только *игрушка*, *забава*, «муха для мальчишек»; Гонерилья сравнивает происходящее в «Лире» *с комедией*; Эдгар говорит, что он *разыгрывает* шута перед слепым отцом. Но прямее всего выражает аналогичную мысль Шекспир в словах своего протагониста: Лир называет всю человеческую жизнь шутовским спектаклем, «*представлением с шутами*», а весь наш мир для него — «*великая сцена дураков*». И дело здесь не только в словах — стоит призадуматься, почему начинается пьеса с ритуализованной игры, то есть с игры для властителя, где подданные играют в поддавки, где хозяин играет рабами, находящимися в полной его власти, и обязательно выигрывает, а заканчивается погребальным ритуалом оплакивания, превращаемым в страшную, невыносимо трагическую игру: отец играет с трупом дочери; почему все пространство пьесы между этими двумя полюсами игры плотно заполнено игровой плотью событий, поединков, интриг, любовных и военных маневров.

Кто-то опять высказал опасение, что увлечение игрой может затянуть нас в омут реконструкции старинного площадного театра, в стилизацию, в передразнивание средних веков, в жанр ради жанра; не будет ли все это старомодно и наглухо отгорожено от сегодняшних проблем. Тут я завелся окончательно, я выворачивался наизнанку, я нес бог знает что...

Прилагается документ:

(из студенческих записей на моих «лекциях»)

«Наша сегодняшняя жизнь трагикомична. Проблемы и коллизии человеческого бытия приобрели сейчас подлинную трагедийность, но мы тоже не дремали: мы быстро и надолго научились прятать этот трагизм от самих себя, то весело наряжая его в красочные лохмотья фарса, в пестрые лоскутные одежды комедии, то мастерски маскируя его шуткой, анекдотом, пустяками бытового абсурда».

«Наше общество переживает кризис: разваливается привычный мир, обнаруживается полное бессилие гуманизма, благородные истины утрачивают ценность, рушатся старые нравственные нормы, а мы ничуть не унываем. Для нас сегодня "трагический кризис личности", если взять его в полную силу, — смешон, он выглядит как глупая шутка: что переживать-то, ну, трагический кризис и трагический кризис, что ж теперь — страсти рвать? Так и инфаркт получить недолго. Нелепо, смешно говорить о трагедии, когда все прекрасно. Почитайте центральные газеты: такие перспективы, такие перспективы...».

«Мир неуклонно катится к самоуничтожению. Придумали атомное, водородное, а затем и нейтронное оружие. Живем на краю гибели... Мы получили цивилизацию, но плата за нее так велика, что возникает мысль — стоило ли ее получать. Слишком дорого обходится. А что говорит нынешняя народная мудрость? — Секрет спасения от атомной бомбы — завернуться в белую простыню и ползти на ближайшее кладбище».

«На вопрос о том, кого он считает героем нашего времени, озорной правдолюбец Шукшин ответил без колебаний: демагога. И мы не можем не согласиться с бесстрашным Василием Макаровичем, но с одной оговоркой: да, демагог — центральная фигура нашей эпохи, но это герой с отрицательным знаком, вездесущий антигерой. Подлинным же героем сегодня стал тихий и упрямый чудак, "чудик" — странный, нелепый и смешной рыцарь правды в мире двусмысленности и лжи, что как раз с предельной убедительностью подтверждается всем творчеством самого Шукшина, не говоря уже о предшествующей ему советской классике: Платонов, Шолохов, Курочкин».

«Возьмем одну из наиболее значительных фигур свежей еще советской истории — Никиту Хрущева. На нем тоже играют противоположные отблески, отсветы комедии и трагедии. Присмотритесь: юмор, шутовское хулиганство с башмаками в ООН, мужицкий грубый наив, но зато и вера, что делает как лучше. Был воспитан и выращен в одном, очень определенном мировоззрении, но не побоялся отказаться от старых взглядов и пошел до конца: разоблачил культ, реабилитировал и выпустил из лагерей миллионы невинных жертв. А кончил как шут, как никому не нужный старик, которого сделали дураком. С высот власти — в гущу простой народной жизни. Чуть ли не как Лир, но попробуйте здесь отделить комедию от трагедии... Реставрация и стилизация нам нисколько не грозят, тем более — старомодность, потому что будем играть самое главное».

«Таков наш век: слепых ведут безумцы» — это уже Уильям Шекспир. «На полном серьезе сегодня играть трагедию просто нельзя. Слишком будет возвышенно, чтобы стать или хотя бы показаться правдой. Мы устали от лобовых решений. Обрыдло. А на непрямых ходах можно сделать все. Вот наш лозунг на время работы над "Лиром": истина — через заблуждение, в ослеплении — прозрение, мудрость в форме безумия, а справедливость в форме суда дураков».

Я кричал о кризисе мировоззрения у страны и у себя...

Я вопил, что погибаю от цинизма нового поколения, от теперешних дремучих студентов...

Я бился в истерике и вопил: Я! Я — Лир! Я тоже ухожу в степь! И это было правда, потому что я уходил из института, из театра, из искусства, которым отдал жизнь...

А после перерыва мы сделали еще раз импровизированный массовый этюд «Развенчание масленичного короля, переходящее в бунт шутов». Я только уточнил одно обстоятельство, так сказать, оттенок: обратите внимание — из года в год выбирают все время одного и того же шутейного короля. Это же безобразие! Только без чле-

новредительства по отношению к узурпатору; не забывайте: самое сильное ваше оружие — смех.

Этюд удался на славу. Веселый и одновременно злой, очень современный, почти злободневный. Изобретательность играла во всем: и в гротескных элементах костюмировки, и в неожиданном использовании подручного реквизита, и в английском пресловутом остроумии, заставлявшем всех, даже свергаемого правителя карнавала, смеяться радостно и дерзко*.

Но было на этой репетиции и другое: углубленность в мир подсознания, опасные психологические опыты с риском срыва, поиски моментов максимальной, пограничной откровенности. От шума и смеха мы переходили к тишине, деликатности и тайне.

— Мы нормально освоили с вами шутовскую стихию будущего спектакля, — говорил я своим ученикам, завораживая их взглядами, голосом, интонацией, легкой замедленной жестикуляцией, смахивающей на пассы гипнотизера, — теперь попытаемся освоить в этюде придуманную К. С. Станиславским «жизнь человеческого духа» главных героев бури — Лира и Шута. Этюд — это всегда эксперимент над собой, значит, и подготовка к этюду будет носить сугубо экспериментальный характер.

В зале стали слышны далекие уличные шумы.

— Я сейчас проведу с вами эксперимент. Дело это добровольное. Кто не хочет, чтобы над ним экспериментировали, может отказаться, но тогда ему придется на время опыта покинуть аудиторию. (Никто не поднялся и не вышел.) Я понял вас правильно? Все согласны? (Молчание.) Это простое, но довольно опасное упражнение, чреватое непредвиденными осложнениями. Надо честно, повторяю — честно, без грамма фальши, выбрать из всех студентов курса одного человека, с которым вам легче всего и лучше всего можно будет сделать предстоящий этюд к сцене бури. Выбрать идеального партнера, близкого вашей душе. Никаких слов и объявлений, надо просто подойти к нему или к ней, сесть рядом и сидеть. Великий артист может себе позволить быть откровенным. (Долгая пауза.) Это невероятно трудно сделать без «прикрышки», и я никогда раньше не просил вас ни о чем подобном. Сегодня же мы будем делать это, не прикрываясь ни юмором, ни иронией, ни грубостью. Без защиты. Без кольчуги. Без страховки. Выбор — ситуация экзистенциальная в принципе, он всегда требует откровения и риска. С кем я смогу прожить эту сцену? — вот в чем вопрос. Требуется нечеловеческое внимание и колоссальная чуткость: с кем это может состояться, с кем — нет, где теплится ответное желание, а где можно натолкнуться на неприятие или на несовместимость. Угадать потенциальную близость с партнером. Без человеческого (душевного) прикосновения этого не сделать... Свет погасить? (Пауза. Общий вздох.) Не спешите. Ошибка может быть роковой.

Я погасил свет, но долго-долго ничего не происходило. Тишина была буквально мертвой. Минут через пять послышались легкие, почти неслышные шорохи, какие-то дуновения, неразличимые изменения температуры и плотности воздуха. Глаза посте-

---

* «Существует плоскость, где побои и брань носят не бытовой и частный характер, но являются символическими действиями, направленными на высшее — на "короля". Эта плоскость есть народно-праздничная система образов, ярче всего представленная карнавалом». В этой системе образов король есть шут. Его всенародно избирают, его затем всенародно же осмеивают, ругают, бьют, когда время его царствования пройдет, подобно тому, как осмеивают, бьют, разрывают на части, сжигают или топят еще и сегодня масленичное чучело уходящей зимы или чучело старого года... Если шута первоначально (например, в нашем прологе. — *М. Б.*) обряжали королем, то теперь (в сцене бури. — *М. Б.*), когда его царство прошло, его переодевают, "травестируют" в шутовской наряд» (*М. М. Бахтин.* Из знаменитой книги о Рабле).

пенно привыкали к темноте, она переставала быть кромешной, и становилось видно, как что-то постоянно движется туда и сюда.

Минут через десять я услышал тихий, зажатый ладошкой смешок удовлетворения, почти радости. Восприняв это как сигнал, я щелкнул выключателем. Все сидели на новых местах, на значительном расстоянии, тесными парами, держась друг за друга, как за спасательный круг. Две группы сидели по трое. Но что самое замечательное, это были другие люди — старше, мудрее, одухотвореннее, как будто прожили они за эти считанные минуты месяцы и годы своей жизни. В глазах у всех светились признательность и благодарность.

— Михаил Михайлович, а что же делать нам, тем, кто «на троих»? Мы же не сможем отказаться от своего выбора.

— А ничего и не делать. Так и будете играть втроем: Лир и два шута. Или: один Шут на двух Лиров... Это ведь получилось случайно, но прекрасно. Так давайте не будем мешать случаю. Случай мудр и щедр на оригинальные решения.

Боясь разрушить создавшуюся атмосферу, я быстро прочел им текст сцены, сделал краткие — по ходу чтения — акценты и, спросив, все ли им ясно, скомандовал:

— А теперь, не сходя с места, там, где вас застала ваша судьба, играйте все одновременно, а я буду изображать гром на рояле. Лиры, встаньте! Шуты, обнимите своих королей! То, что есть на душе, — на полную железку! Поехали!! — И я загромыхал на рояле. Василий Иванович побежал к рубильникам — мигать. Началась сцена бури в оркестровом исполнении. Тутти-фрутти.

Так мы до сих пор никогда не играли.

Я ликовал:

— Видите, спектакль рождается сам! Вы не сердитесь на меня за жестокий эксперимент? Не сердитесь. По-другому нельзя — не родится живой театр, да и вы, как мне кажется, уже ко всему привыкли. А теперь серьезно: этюдный метод (в такой вот форме) — только для сплоченного коллектива. Где бы вы ни работали, создавайте коллектив одной веры, хотя бы из трех человек, тогда можно пробовать. Теперь вам понятно, что такое «буря»: герои (очередной Лир и очередной Шут) играют свою сцену с предельной глубиной погружения, а остальные — устраивают вокруг них «развенчание короля» в качестве шутов, имитирующих стихийные силы природы: ливень, ветер, гром и т. п.

— Мы поняли, Михаил Михайлович, мы пошли на сцену, скажите только, кто за кем играет — по парам и по тройкам.

— Нет, дорогие мои, сегодня вы больше играть не будете. Через три дня мы устроим черновой прогон, тогда и поиграете — прямо в прогоне. А кто за кем, решайте сами. Все свободны.

Они неохотно стали собираться, а я не удержался, похвастался вслух:

— Смотрите: самую сложную сцену в мировой драматургии за два часа.

Аппендикс: Да, Шекспир помогал нам осваивать и игровой театр, и сложную, многослойную манеру актерского исполнения. В процессе репетиций мы, чем дальше, тем больше, усложняли слоистость нашей игры, умножали пласты актерского существования на сцене. Постепенно вырабатывалась общая для всех ступенчатая ролевая структура:

Вверх:

Мы, молодые советские актеры,

играющие молодых англичан,

играющих средневековых шутов,

играющих королей и придворных,
играющих в игру под названием «Жизнь и судьба».
Вниз:
наша судьба и наша жизнь, оказывается, — всего лишь
игра королей и придворных,
которых в свою очередь играют шуты,
которых играют английские хиппи,
которых играем мы, лично я.

Мы поднимались вверх и спускались вниз по этим ступенькам. По порядку, вразбивку, выборочно и даже случайно — под влиянием собственного настроения, обстоятельств и даже в зависимости от зрительской реакции. Это было очень похоже на знаменитые детские стишки «Дом, который построил Джек»:

Вот пес без хвоста,
который за шиворот треплет кота,
который пугает и ловит синицу,
которая часто ворует пшеницу,
которая в темном чулане хранится
в доме, который построил Джек.

Спектакль продолжался, но теперь уже в каком-то другом ключе. В полной тишине сменялись туманные картинки, чем-то напоминающие кинематограф на переломе от немого к звуковому периоду.

ОБЩИЙ ПЛАН. По всей сцене скользят в полутьме неясные фигуры, оглядываются друг на друга, взмахивают недоуменно руками, поднимают вопрошающие плечи. Замирают на минуту, вслушиваясь в глухой шепот очередных титров: «Край степи с шалашом. Прозрение Лира», а затем беззвучно собираются в правом, самом ближнем углу сцены. Сюда же сосредотачивается свет.

СРЕДНИЙ ПЛАН. Переглянувшись, те из людей, которые повыше ростом, становятся в небольшой полукруг, раскрытый внутренностью на зрительный зал. Поднимают руки вверх, соединяют их в общий замок, и вы сразу понимаете — это шалаш, жалкое укрытие от непогоды. Стоят они лицами внутрь шалаша и смотрят вниз. Там, внизу, скорчившись и дрожа, лежит голый человек.

Сквозь дырявые «стены» шалаша просовываются внутрь все новые и новые лица, любопытные и перепуганные. Внутренность шалаша становится похожей на внутренность оркестровой раковины в городском саду, словно бы обитой изнутри жалкими человеческими физиономиями. Тут же что-то новое, загадочное, сильно отдающее телепатией: из живой раковины шалаша на вас струится поток бессловесной мольбы, требующий сочувствия и милосердия. Особенно сильным становится это «излучение», когда в неверной, зыбкой полумгле авансцены начинает звучать негромкий, но пронзительный монолог нового Лира:

Бездомные, нагие горемыки,
Где вы сейчас? Чем отразите вы
Удары этой лютой непогоды,
В лохмотьях, с непокрытой головой
И тощим брюхом? Как я мало думал
Об этом прежде! Вот тебе урок,
Богач надменный! Стань на место бедных,

Почувствуй то, что чувствуют они,
И дай им часть от своего избытка
В знак высшей справедливости небес.

И шалаш вдруг становится своеобразным рефлектором чувств, он начинает работать как идеальный «отражатель» психической энергии, усиливает ее и делает точно направленной.

Возникает и другое впечатление: шалаш до отказа заполнен замерзшими людьми. И весь этот нищий сброд глядит вниз на голого человека, трясущегося и чуть слышно бормочущего безумную чепуху о каком-то бедном Томе: «Сажень с половиной, сажень с половиной! Бедный Том! Бесы гонятся за мной! В терновнике северный ветер свистит. Ложись в холодную постель и согрейся». Под ироническими чуждыми взглядами голый бедолага забивается в самую глубину шалаша, пытается спрятаться под ногами обступивших его людей.

КРУПНЫЙ ПЛАН. Высвеченная узким лучом света мешанина из лиц, рук, локтей, колен, спин, плеч. Печальная панорама нар лагерного барака, а может быть, увеличенный снимок человеческой мусорной свалки, ведь главный признак нищеты — именно теснота, необходимость не только жить среди других людей, на виду у них, но и вынужденность постоянного физического соприкосновения с ними: касаешься нечаянно коленом чужого тощего живота, ощущаешь вдруг на затылке у себя чужое дыхание. Вот однажды и навсегда потрясенное лицо высокородного графа Кента и где-то поблизости плебейская лысина Шута, безглазый, беззащитно обнаженный шар, перечеркнутый прыгающей царапиной иронической улыбки, а в центре широкоэкранной этой композиции покачиваются два скорбных лица впритирку друг к другу — король и безумный нищий. Лир прижимает к своей груди бедного Тома, ощупывает ладонями его лицо: наконец-то нашел настоящего человека: «Неужели вот это, собственно, и есть человек? Присмотритесь к нему. На нем все свое, ничего чужого. Ни шелка от шелковичного червя, ни воловьей кожи, ни овечьей шерсти, ни душистой струи от мускусной кошки. Все мы с вами поддельные, а он настоящий». И нет в речах разжалованного короля ни криков возмущения, ни шумного обличительного пафоса, — только последняя тихость отчаянного шепота, только беззвучный, шелестящий ужас жуткого открытия.

Звуковой фон, на котором горячечно пульсирует мысль Лира, устрашающе прост, всего три слагаемых: мерный стук дождевых капель, судорожные всхлипы шута и собачье повизгивание «настоящего человека».

ПЛАН ЕЩЕ КРУПНЕЕ. ДВОЙНАЯ ПРОЕКЦИЯ. Трагическая маска Лира в луче карманного фонарика. Недоумение и боль застыли в неподвижных чертах: в углах губ, на стыке бровей, во впалых щеках. «Неприкрашенный человек и есть именно это бедное, голое двуногое животное, и больше ничего». Но вот маска дрогнула, по ней прошла слабая волна румянца и сквозь личину горя начало проступать что-то сугубо человеческое, простое, элементарное — ощущение единства обиженных и обездоленных судьбою существ. Затрепетали ресницы, расширившиеся серые глаза приобрели оттенок голубизны, стали прозрачными и светлыми, зашевелились бескровные, бледные губы: «Долой, долой с себя все лишнее! Ну-ка, отстегни мне вот тут (срывает с себя одежды)». Последняя ремарка взята из текста пьесы. В спектакле же раздевание короля за кадром, в окружающей его лицо темноте. Слышен только закадровый шепот шута: «Перестань, дяденька. Не такая ночь, чтобы купаться. Теперь мало-мальский огонек

какой-нибудь в степи — все равно что искорка жизни в старческом сердце. Только одна она и теплится, а все остальное застыло».

СНОВА СРЕДНИЙ ПЛАН. Лица шалаша. Глаза, наблюдавшие за Лиром, поднимаются на зрителей. Унисон гнева — психополе, направленное в зал, становится интенсивнее и шире. Чувствуется, что гнев людей скоро потребует разрядки и что характер этой разрядки непредсказуем.

САМЫЙ КРУПНЫЙ ПЛАН. Последнее, что остается в памяти от этой сцены, — глаза очередного Лира, глаза артиста: серо-голубые, усталые, в воспаленных веках, в лучиках ранних морщин, в серебряном окружении ранней, не сплошной еще седины. Глаза, полные доброты и стыда за реальные условия человеческого существования.

Я очень гордился (и до сих пор горжусь — применительно к данному, конкретному спектаклю) своим изобретением серии исполнителей для роли протагониста. Как незаменимо хорош был здесь, в шалаше, усталый и мудрый от множества высших образований Володя Капустин, как уместна была именно здесь глубокая тишина его сдержанных, мужественных переживаний, как точно ложился на психологическую ситуацию Лира, жадно воспринимающего безнадегу народной жизни, концентрический Володин темперамент. Но тому же Володе Капустину было бы, вероятно, очень трудно сыграть, например, бешеный чиндяйкинский эпизод или типично экстравертный выплеск Валерия Симоненко в зачине бури. Каждый из наших многочисленных Лиров делал то, что у него лучше всех получалось, что было его артистической и человеческой доминантой, — каждый был на своем месте. Роль Лира была коллективным, в духе игры, творением многих наших артистов и актрис. Сначала, в течение пяти или шести дней, Лира пробовали играть все, кто хотел, в любом количестве и в любой последовательности (кто что себе урвет, тот то и играет), но потом, поближе к прогонам, постепенно утрясалось распределение эпизодов, наиболее подходящее и наиболее выгодное для спектакля в целом. Возобладали два принципа: принцип органического соответствия и принцип контрастной замены.

Мы как-то легко и естественно сняли для себя все опасения и упреки. Ни один из нас не мог бы сыграть Лира целиком, а всем вместе нам хватило на это и сил, и средств выражения; ни один из нас в отдельности не дерзнул бы замахнуться на эту Джомолунгму актерской карьеры, а все вместе мы обошлись без кощунственно необоснованных притязаний. Вместе мы могли все. Без снижения требований к самим себе. Без искажения требований к результатам своей работы. Среди нас, увы, не было ни одного Кистова, но все вместе мы могли развалить любую печку*.

---

* А. Ф. Кистов (...) был последний настоящий провинциальный трагик, закончивший свои дни в Минской русской драме. Мне посчастливилось видеть его в роли Лира несколько раз на московских гастролях театра. Это был лев, истинный лев высокой театральной патетики. После смерти артиста кто-то из общих знакомых рассказал мне о нем забавный анекдот, трагичный и смешной, трогательный и величественный одновременно.

Он относился к Лиру, своей коронной роли, с величайшей ответственностью и тщательно готовился к каждому выступлению в ней. Способы подготовки были самые разнообразные, но перед сценой бури он обязательно подходил к огромной круглой печке, оставшейся в кармане сцены от старых времен без употребления по назначению, опирался на печь руками и начинал ее расшатывать. Накачивал себя таким образом перед выходом на сцену. Так было всегда в Минске. Злые языки даже поговаривали, что без печки он играть просто не может, поэтому в Москве, где печки нет, играет намного хуже. Лира он играл на протяжении многих лет, и вот однажды печь не выдержала — упала и развалилась. Суеверный артист был в ужасе, крушение печки показалось ему концом света, уж во всяком случае — концом актерской карьеры. Он стал играть все хуже и хуже. И в скором времени умер.

Хоронил своего кумира весь город.

Мысль о тихом решении «Шалаша» скорее всего пришла ко мне по контрасту с бурной предыдущей сценой. Но был и еще один катализатор — проницательное наблюдение Б. Л. Пастернака о том, что «по существу в трагедии бушует только ночная буря, а забившиеся в шалаш, смертельно перепуганные люди разговаривают шепотом».

В одной уже этой фразе увидел я готовый и весьма нетривиальный подход к любимой своей сцене «Короля Лира». Но была не только одна эта фраза, было еще и такое:

«"Король Лир" такая же тихая трагедия, как и "Ромео и Джульетта", и по той же причине. В первой скрывается и подвергается преследованию взаимная любовь юноши и девушки, а во второй — любовь дочерняя и в более широком смысле любовь к ближнему, любовь к правде».

Нет, вы только послушайте, что говорит о трагедии в целом этот прекрасный наш поэт! Какая глубина понимания и какая современность прочтения:

«В "Короле Лире" понятиями долга и чести притворно орудуют только уголовные преступники. Только они лицемерно красноречивы и рассудительны, и логика и разум служат фарисейским основанием их подлогам, жестокостям и убийствам. Положительные герои трагедии — глупцы и сумасшедшие, гибнущие и побежденные».

А представьте, какое впечатление произвели эти необычные слова на моих ребят.

Происходило это на интимной вечерней репетиции, когда не было всего курса, когда не было ни сцены, ни зрительного зала, даже в отсутствии зрителей, провоцирующих любого артиста на актерскую показуху, когда мы намертво вымотались за целый день напряженнейшей работы. Нам досталась на этот раз неважнецкая аудитория, обшарпанная и неубранная, тесно заставленная учебными столами и стульями.

У студентов не было сил не то что вымыть полы, но даже расставить по стенкам столы, а у меня не было сил заставить их сделать все это. Мы устало уселись вокруг одного из столов и тупо глядели друг на друга: казалось, ничто на свете не может подвигнуть нас на так называемый творческий труд.

— Не будем сегодня себя насиловать, — сказал я, — вставать, ходить, кричать. Прилягте на стол, вповалку, кучкой, поближе друг к другу, еще ближе, обнимитесь, ощутите близость другого человека, по-платоновски ощутите, проникновенно. Ведь есть же что-то такое, что вас связывает, именно вас. Четыре прошедших сессии. Расставания и встречи. Совместная работа в импровизациях, в этюдах, в отрывках. Радость общих удач и печаль провалов. Володя, коснитесь Колиного плеча. Витас, прикройте собою Капустина — от грозы, от беды, от атомной войны; согрейте его. Миша, Миша! не выходите из игры, не выпадайте из команды, не уединяйтесь, не уходите в себя; попробуйте хоть раз приклеиться к товарищам по судьбе. Помолчим вместе...

Прошла минута. Другая. Я наклонился к ним и зашептал:

— Тишина и внимание к братьям: чувства обострены до предела — зрение, слух и, главное, осязание. Затем дыхание. Прекрасно.

И тут меня неожиданно посетило вдохновение, я затоковал:

— Будем репетировать сегодня как будто в кино. Крупным планом. Представляете: вся шалашовая сцена — один крупный план. Вы лежите на столе, а я — съемочная камера, вас снимаю. Нормально? Нормально! Будем работать на микродеталях: моргнул, скосил глаза, коснулся чужой щеки пальцем, и она стала близкой. Микшируем до предела звук: пусть вздох в этой тишине, легкий, легчайший вздох звучит, как гром, пусть слово только чуть-чуть тлеет, чуть теплится под золою молчания. Пафос тут груб и не-

уместен. (В этот момент я и процитировал им Пастернака.) Главное — душевное взаимопроникновение. Поехали!

Сделали еще раз и получилось еще лучше — наверное, человеческие силы, и вправду, неисчерпаемы.

— Вы видите, как возникает смысл, причем, учтите, сам, сам возникает: душевная близость без балды возможна тут и главным образом тут, в заброшенном шалаше, в дождливую, холодную ночь, такую бесконечную и такую невечную.

— Смотрите, что у нас получается: резкое сопоставление социальных уровней — начало в королевском дворце на самом верхнем уровне, а завершение здесь, на дне бытия, в резервации положительных героев, чуть ли не на лагерных нарах. И обратите внимание: чем выше, тем все разъединеннее, формальнее, пустее, чем ниже — тем сплоченнее и духовнее. В этой сцене мы открываем магистральное движение спектакля — сверху вниз. Спустившись в народные низы, Лир открывает для себя новую жизнь и нового, настоящего человека.

— В шалаше возникает главный — настырный, неотвратимый вопрос:

ЧТО СТАЛО С МИРОМ?

Отсюда, от этого вопроса: восприятие, восприятие, восприятие. Проживать все, что возникает на сцене — ловить каждую деталь в партнерах, в атмосфере и... в зрительном зале во время спектакля.

Прорвавшись из окружающей тьмы, в шалаш просунулся граф Глостер. Его доброе и обеспокоенное лицо повисло и закачалось рядом с лицом Лира: «В каком вы низком обществе, милорд!» Эдгар, испугавшись, что отец узнает его, отодвинулся в тень и спрятался за маской сумасшедшего Тома — задергался, стал подпрыгивать на месте, подвывать измененным голосом и понес, понес свою вещую ерунду. Глостер докладывал королю печальные новости, а сам слушал взвизгивания нищего психа, слушал и не мог оторваться; что-то в этом голосе беспокоило графа, но что? — по лицу его полосами, как тени, пробегали недоумение и настороженность. Очнувшись, стряхнув с себя остатки этого сна наяву, граф заговорил о более подходящем пристанище для короля, о находящейся поблизости ферме...

И шалаш внезапно разрушился.

Услышав слово «ферма», артисты, из которых был выстроен шалаш, словно взбесились. Долго назревавшее недовольство нищих перешло в озверение, на этот раз уже в буквальном смысле. Они закричали: «Ферма! Ферма!» — и начали превращаться в скотов; становились на четвереньки и блеяли, приставляли ко лбу рога из торчащих пальцев и мычали, мычали, мычали. Бывшие Гонерилья и Регана недоенными коровами истошно ревели в своих портальных нишах; к ним присоединились два огромных быка, бывшие герцоги, а по сцене с ревом и топотом металось растревоженное стадо...

В стороне от всеобщей толкотни, лицом на зал, перегнувшись пополам и прислонившись одним плечом и щекой к порталу, безвольно уронив одну руку вниз (и рука сразу же стала передней коровьей ногою), другой рукою лениво помахивая у своего зада развязанным галстуком, как хвостом, стоял и тупо жевал жвачку тощий «англичанин». Он жевал свой чуинггам неторопливо и равнодушно, пускал резиновые пузыри, вывешивал изо рта резиновые нити тягучей коровьей слюны и рассматривал публику долгим, неотрывным и безразличным взглядом, изредка отгоняя мух механическим взмахом головы. Лицо его медленно превращалось в морду. Этот маленький актерский шедевр заставлял нас ви-

деть несуществующие стойла и ясли, кучи сена по углам сарая, вызывая в нашей памяти невозможные для театра запахи навоза, парного молока и мокрой осенней соломы...

Коровы и быки бестолково топтались на сцене, а бесстрашный английский распорядитель самоотверженно отгонял их в глубину, стараясь навести порядок. Это была нелепая и смешная картинка типично городского чистоплюйства, орудующего на скотном дворе. Денди быстро и бескровно победил: не успели еще завернуть очередного Лира в красный плащ и усадить его прямо на полу партера, прислонив к передней стенке сцены, не успел еще раздеться и прилечь к Лиру на колени очередной Том, а в коровнике был уже наведен полный порядок. Все коровы тихо стояли в стойлах, подровняв свои зады в прямую линию параллельно рампе, лениво жевали, отвернувшись от героев трагедии, и только размеренно помахивали на них хвостами, состряпанными на скорую руку из шарфов, веревок, брючных ремней и прочих длинных вещей. На полу перед сценой, справа и слева, боком к нам, мордами в середину, стояла коровья элита — две породистые волоокие буренки, бывшие герцогини. Они словно бы пробрались сюда, притворившись коровами, чтобы наблюдать агонию изгнанного отца. Актрисы скорее всего даже и не помышляли об этом, но остаточные страсти недоигранных сцен еще бурлили в их подсознании, требовали выхода. Да и мы, зрители, узнав их в коровьей массовке, не могли отказаться от соблазнительной возможности дожать, достроить до конца систему взаимоотношений случайными совпадениями и невольными ассоциациями.

Обе коровы-герцогини, прикрыв глаза густо накрашенными ресницами, внимательно следили за тем, что происходило перед ними, а их мужья-производители были, напротив, как-то презрительно индифферентны, они стояли, отвернувшись к противоположным стенам зрительного зала, — дамская политическая деятельность их не волновала, их волновали только дамские прелести. Две эти пары двумя валетами стояли по углам перед сценой — коровы на фоне быков. Один бык то и дело страстно вздыхал, положив тяжелую голову на мощный круп подруги. Все медленно пережевывали свою бесконечную жвачку...

Заявленный в начале спектакля английский овин приобретал теперь законченность и глубокий смысл, ибо именно здесь, в сыром навозном тепле, окруженный жующими и журчащими коровами, затеял отказавшийся от власти правитель самую большую игру — суд над своими преступными дочерьми.

Новый Лир был какой-то невнятный, недоделанный, в нем явно не сходились концы с концами: фактура трагического героя сочеталась в нем с рваным, пунктирным темпераментом неврастеника, чуть ли не хлюпика; бурная активность непонятным образом уживалась в нем с абсолютной неконтактностью — он все время существовал на сцене вне партнеров и почти вне событий. Все время он как-то двоился и вибрировал: внезапно вздрючивался и так же внезапно, без всяких видимых причин, опадал. Трагедию, как известно, невозможно сыграть без наличия сильной актерской воли, а тут была не воля, а полное черт-те что — жалкие ее судороги. На протяжении всей почти сцены артист вызывал у вас досаду, раздражал, разочаровывал (в таком хорошем спектакле и так слабо играть!). И только потом, в самом конце суда вы вдруг понимали: перед вами сумасшедший. Но только не привычный театрально-эффектный безумец, а реальный псих, настоящий душевнобольной. Догадка поражала, сбивала с толку. Вы были настроены на волну яркой театральности, вы ожидали радостей актерского мастерства, а тут — клиника, классическая картина маниакально-депрессивного психоза: размагнитившаяся

воля, исчезающее во мраке сознание, распадающаяся личность. Артист Маслов работал вне жанра, вернее — в каком-то другом жанре. Гротеск и так называемый высокий трагизм осыпались с него, как штукатурка грубо наложенного грима, пестрые лохмотья «сценического образа» не держались на нем долго, они тут же истлевали от внутреннего скрытого жара и спадали яркими клочьями, открывая постыдно-беззащитную людскую наготу (человек — это жалкое двуногое животное, и больше ничего). С бесстрашной откровенностью пропускал он через себя судьбу короля, выброшенного на дно жизни, и с горечью обнаруживал, что не может перенести открывшейся ему правды. Беззащитность отдельной личности перед жестокостью жизни погружала артиста в туман недеяния, им овладевал абсурдный кафкианский лиризм — лиризм пасующего героя. Лир Пети Маслова играл в бессмысленную игру, правила которой не допускают выигрыша.

Догадавшись о том, что перед вами Лир, теряющий рассудок, вы задним числом начинали вспоминать непонятные строки шутов, в вашей памяти вставал пристальный взгляд Кента, полный муки и того мистического, чуть брезгливого ужаса, с которым мы всегда смотрим на сумасшедших, особенно если безумие отнимает у нас близкого человека, и вам хотелось невозможного — посмотреть сцену на ферме еще раз, с самого начала...

Сначала была идиллия: коровы, встревоженные приходом чужих людей, успокоились и мирно дремали в стойлах; замерзшие люди потихоньку отогревались в своем новом укрытии; с боков не дуло, сверху не капало. Уставший Лир сидел, прикрыв своим плащом голого Тома, и бездумно смотрел в стенку перед собой. Шута познабливало, но он механически, как заведенный, продолжал исполнять свои никому не нужные теперь обязанности; остроты его были грустными, и никто не смеялся. Снаружи еще шумела ненастная ночь, а здесь, внутри, было тихо, только дождь неустанно барабанил по крыше, усиливая ощущение временного уюта и хрупкого, ненадежного покоя. Это была до умиления живая сценка.

А пропо: живость ее создавалась за счет острейшего сочетания несовместимых, казалось бы, стилистических пластов: нахальная условность (коров изображали люди) была соединена с физиологическим натурализмом хлева, коровника (жизнь животных подавалась артистами со всеми без исключения подробностями). Кто-то из сильно ученых английских шекспироведов, кажется Уилсон Найт, отметил однажды деревенский стиль «Лира». Он писал, что в ней вообще много деревни и природы и что язык ее не городской — много намеков на сельскую жизнь (вилидж лайф). Сидя на спектакле и перебирая рождественские ассоциации нашей фермы, я с удовольствием убеждался: тут мы попали в точку.

Потом идиллия превратилась в кошмар.

В корове, стоявшей справа, Лир узнал Гонерилью. Он начал организовывать суд над нею, кричал, перечисляя ее преступления, а корова, выкатив глаза, смотрела на короля в упор и угрожающе мычала. Услышав ее, беспокойно заметались в стойлах коровы на сцене. Они поднимали головы и, оборачиваясь через плечо в зал, словно бы спрашивали: что происходит? Гонерилья замотала головой и возвысила голос. Подбежали спутники короля и принялись отгонять корову. Кент безуспешно успокаивал Лира. Шут кидался на корову, пародируя судебный допрос, а Том пел ей фривольные народные песенки. Корове все это надоело. Она громоздко повернулась на сто восемьдесят градусов и гордо выставила людям монументальный зад, отмахнувшись от них небрежным хвостом.

И Лир стих, отключился. Воспользовавшись затишьем, Том и шут оторвали его от бессмысленного созерцания коровьего зада, уложили под руководством Кента на место и молча возле него заскучали.

Как все сумасшедшие, масловский Лир излучал очень сильное поле. Его настроения были заразительны и распространялись на всех окружающих. Насильственного их воздействия избежать было очень трудно. Когда он возбуждался, все вокруг тоже начинали вибрировать, ими овладевало беспричинное беспокойство. Когда он впадал в прострацию, все вокруг невольно перенимали у него и общую вялость, и уединенность существования, и нелогичность замедленных реакций. Вот и сейчас: увял Эдгар, захандрил шут — казалось, что у него поднимается температура, и только железный Кент, добровольный телохранитель и нянька, не поддавался влиянию Пети Маслова. Он был на посту.

А через минуту все началось снова — Лир увидел Регану. Она стояла наготове, упрямо наклонив голову и выставив вперед рога, топала копытом и хлестала себя хвостом по обоим бокам.

Лир взвился.

Он требовал немедленного вскрытия Реганы, чтобы весь мир — весь мир! — увидел каменное ее сердце.

Коровы в стойлах развернулись на зал и внимательно следили со сцены за тем, что происходило внизу.

Регана заревела, глаза ее налились кровью, и она двинулась на короля. Повернулся к Лиру и заревел вместе с подругой могучий бык Корнуол.

На помощь королю подскочил Кент. Он обхватил Лира за плечи и старался оттащить его от взбесившейся коровы. Но Лир вырвался. Перед ним замельтешил шут, пытаясь напугать корову, ему на помощь бежал бедный Том, размахивая палкой. Он замахнулся... и тут произошла метаморфоза, возможная только в театре (лучше сказать: только в игровом театре) — глаза актрисы как-то сразу погасли, лицо ее вытянулось, выражение бешенства сменилось на нем выражением страха, она попятилась, закрутила головой в поисках защиты, затем подняла голову и жалобно замычала.

Реганы не было, Регана исчезла.

Перед королем стояла безобиднейшая скотина, не понимающая, чего от нее хотят. Она без толку перебирала передними ногами туда и сюда, туда и сюда, отчего казалось, будто корова горестно раскачивается из стороны в сторону.

Возбужденно замычал бык, замычали и затоптались коровы на сцене.

Лир, взбешенный исчезновением подсудимой, начал воплями и стонами бить тревогу. Он кричал, что суд подкуплен и умолял послать погоню...

Кричал обезумевший Лир!

Тоненьким голоском ныл обалдевший от горя шут!!

Верещал дурным басом сумасшедший Том!!!

Ревел взбесившийся коровник!!!!

Это была настоящая симфония безумия. Это был мощный эмоциональный взлет — тот момент оркестрового взрыва, когда дирижер ломает палочку...

В кошмаре, ерзавшем по всей сцене, неподвижным было только лицо Кента. Он думал об одном, о том, как остановить этот ужас, этот невыносимый пароксизм спятившего, сбрендившего, слетевшего с катушек мира. Думал и ничего не мог придумать.

Тогда он быстро подошел к королю, сказал: «Прилягте, государь, и отдохните» — и ударил его в солнечное сплетение.

Все остановилось.

Король оседал в руках Кента, опускался на землю и, теряя сознание, бормотал, бормотал ненужные, жалкие слова — смесь дурацких острот шута и бессильных жалоб старого человека, которого бьют впервые в жизни: «Не шумите. Не шумите. Задерните полог... Так. Хорошо. Завтра встанем, утром поужинаем. Так. Хорошо».

Уложив Лира, Кент отошел в сторону и отвернулся. Старый боевой волк и государственный человек, Кент не умел плакать, поэтому он улыбался. Улыбался кривой улыбкой и только горбился все больше и больше.

Свет разума мерк, голос человечности глох.

Затих, замолчал дождь.

Залаяли далекие собаки.

Прокричал одинокий полночный петух.

Коровы зашевелились, подняли головы: кто-то сюда шел, приближался, еще не видимый, но чуемый и чаемый.

В темной, почти черной глубине сцены возникала крохотная точка света. Она приближалась, росла, стал различимым силуэт человека, освещающего себе путь фонариком. Вот он прошел по самому дальнему плану — из правой кулисы в левую. Затем появился снова, уже гораздо ближе, и медленно пересек сцену в обратном направлении. Когда он шел через сцену в третий раз, это был уже проход как бы в коровнике, вдоль ряда стойл, с той, дальней от нас стороны. Человек шел мимо коровьих морд, которые тянулись к нему, как к хозяину. Теперь было видно, что это граф Глостер. Он освещал коров фонариком, их ряд становился ажурным, сквозным, их силуэты очерчивались ярким ореолом, а вся картина приобретала объем, становилась стереоскопичной.

Глостер задержался возле одной из коров. Погладил ее. Возле другой коровы постоял подольше, покопался около нее. И, обойдя весь коровий фронт, появился перед беглецами.

Чем-то расстроенный, Глостер отозвал в сторону Кента, и они тихо заговорили по-английски. Глостер торопливо шептал, показывая рукой то в одну сторону, то в другую, кивал головой на короля. Коровы прислушивались к их разговору и, по всей видимости, понимали, о чем идет речь — это ведь были английские коровы...

И вдруг из-за ряда прислушивавшихся коров кто-то выбросил явно провокационную реплику: «Двурушник!» Затем упала и другая такая же: «Смотри, какой гад — и нашим, и вашим!» Коровы переглядывались и перешептывались, шум разрастался, созревая, перерастал в бунт, и вот уже коровы встали на дыбы и пошли на людей. Отбросили в сторону Кента, схватили Глостера и поволокли на сцену. Они бы растерзали бедного графа в порыве массового, неуправляемого психоза или был бы он придушен нечаянно в непредсказуемом топтании толпы, но тут раздался спасительный крик инициатора:

— Шутовское, напоминаю — шутовское! — ослепление Глостера!

«Коров» взлелеял тоже Вася. Они возникли у нас на генеральной репетиции, накануне премьеры. Шел последний, чистый прогон — без остановок. Была уже какая-то публика: жены, друзья, знакомые и непонятно откуда взявшиеся чужие студенты. Прогон шел прилично, только больше, чем нужно, затягивались «перестановки» — договоры англичан, разыгрывающих спектакль, о том, как им обставить, оформить сле-

дующую картину. Я злился — мне хотелось, чтобы это придумывалось мгновенно и сразу гениально. Была тут сложность: я требовал от студентов спонтанности — придумывайте декорационное решение каждой сцены тут же, на глазах у зрителя, «сегодня, здесь, сейчас»; мне был дорог подлинный, неподдельный процесс поиска, я больше всего предостерегал их от *изображения споров*, от фальсификации открытий, поэтому не разрешал им повторять даже хорошее, но найденное вчера или позавчера решение, требовал каждый раз нового и действительно лучшего, чем прежде, коллективного изобретения. А это было ох как трудно! Даже для моих, натасканных в импровизации студентов. Тем более, что позади было уже немало репетиций и прогонов, после которых казалось, что все лучшие варианты исчерпаны, что потенции человеческой фантазии не безграничны... В общем, они тянули на сцене свои «брэйнсторминги», а я сидел в зале и тихо раздражался. Правда, до сих пор сидел молча и их не трогал. Но когда перед «фермой» кто-то из студентов предложил вместо декорации изображать живых коров, я не вытерпел и злобно крикнул на сцену: «Только, прошу вас, без этой первокурсной муры!» Генеральный прогон остановился.

Вот тут-то и возник Василий Иванович. Он уже научился меня обрабатывать — утихомиривать, урезонивать и даже переубеждать.

— Зря, Михал Михалыч. В этом что-то есть. Вот посмотрите: мы поставим их вдоль левых кулис, будут видны только зады коров... (ребята мгновенно выполнили его слова, как команду). Кто-то жует, кто-то машет хвостом (немедленно появился первый хвост — брючный ремень). Или поставим их по диагонали (артисты перестроились, «хвостов» стало больше — им нравилась эта игра). Как из зала лучше — перпендикулярно или по диагонали?

— Нет, Василий Иванович, если уж делать ваших коров, то лучше поперек сцены, параллельно авансцене и спинами к нам. Поближе, поближе выдвигайтесь. На второй план.

Они искали пластическое решение, только сценографию «фермы», а я невольно заглянул дальше: ощутил в их решении атмосферу, увидел в нем новый смысл сцены.

— Прекрасно, прекрасно: коровы смотрят на трагедию человечества! Кто придумал? — Возьмите с полки пирожок. Что смеетесь? Довольны? Ладно. Стали, нагнулись. Теперь кто-нибудь, не поворачиваясь в стойле корпусом, поднимите голову и обернитесь сюда, на Лира. Промычите вашу оценку. Не все сразу, не все сразу! А теперь одна корова повернулась, заинтересованная, всем корпусом. Наклонила голову и заревела. Грандиозно!

«Публика» дружно меня поддержала. Решение было найдено и освоено. Мы быстренько спустили Гонерилью и Регану в зрительный зал. За ними, как привязанные, полезли со сцены в партер и верные им быки. Композиция закруглилась.

— Основные сюжеты, по местам! Нет, не на сцену — спуститесь тоже в зал, ближе к нам — на крупный план. Усядьтесь перед сценой на пол. Лир, прислонитесь к бортику сцены. Облокотитесь на нее. Продолжаем генеральную репетицию!

— А как же переход? Разрешите начать с перехода...

— Завтра на спектакле и сделаете свой переход. Поехали!

Репетиция пошла дальше, а рядом со мной ликовал Вася. Он хитровато сверкал глазами, потирал по-гончаровски руки и тихо, удовлетворенно смеялся. У него были для этого все основания. Он спас прекрасную сцену. Я ведь мог отбросить ее по не-

брежности и, обидевшись, она ушла бы от нас в глухую невесомость забвения. И уже никогда бы оттуда не вернулась.

Ферму сыграли по-шекспировски мощно, особенно домашние животные. Их участие в трагедии Лира придавало ей вселенский масштаб: сама природа протестовала против несправедливого мироустройства. Я, между нами, очень люблю иносказания в искусстве, и мне приятно было видеть, как игра создает на сцене питательную среду для специфически театральной образности и даже символики: за стадом коров мы невольно видим человеческую стадность, стихийное возмущение бессловесных тварей говорит нам о большем, о гораздо большем, — о бунтарских тенденциях в молодежном социуме, о кончающемся терпении современного человечества...

Второе открытие для этой сцены — нокаут Лира — сделал на этой же репетиции студент Дапшис. Витаутас Дапшис был очень одаренным режиссером — изобретательным, оригинально мыслящим, но это было не все. Главное, он был прекрасным актером: сдержанным, многослойным, глубоким, как омут. «Нокаут», придуманный им, был психологически подготовлен неразрешимым внутренним противоречием, раздиравшим артиста: как у Кента, Лир вызывал у него щемящее чувство жалости, маниакальное желание спасти любимого короля, прекратить его невыносимые страдания каким угодно способом; как у человека, артист Маслов вызывал у него полное неприятие и презрительное отвращение — два этих человека существовали в разных мирах, несовместимых и непересекавшихся до этой сцены. Супермен Дапшис не принимал слюнтяйства и бестолковщины масловского русского гамлетизма, не мог понять, что это не только Петина бестолковость, но и бестолковость жизни, интуитивно отражаемая Петей. И хотя противоречие было типично игровым (несоответствие маски и лица), жизнь Витаса не становилась веселее. Он искал и не мог найти тот единственный сценический поступок, который удовлетворил бы обе его страсти: преданность Лиру и неприятие Пети. Но если человек слаб, то игра, можно сказать, всемогуща: породив противоречие, она сама его и разрешила, подбросив Витасу коровий карнавал. В глазах у него плясали, сливаясь, люди и звери. В ушах у него визгливые крики шутов мешались с заунывным коровьим мычанием. Но страшнее всего, непереносимее всего было видение беснующегося короля. Ввязываясь, помимо воли, в это адское игрище, погружаясь, как в трясину, в эту какофонию безумных звуков и чувств, он уже не мог думать ни о чем, ни о добре, ни о зле, ему нужно было добиться только одного — прекратить, остановить, рассеять наваждение. Он подошел и внезапно, резко, коротким движением кулака ударил Маслова под дых — это был единственно возможный ход отчаявшегося игрока, ход, который решал все проблемы: спасение короля, уничтожение ненавистного партнера и прекращение вселенского беснования.

Был в этом прогоне и еще один миг предельной психологической правды — момент, так сказать, жизненной истины, возникший под влиянием только что изобретенных коров.

Юра Иванов уже почти закрепил за собой роль Глостера, во всяком случае сцену на ферме он репетировал третий или четвертый раз подряд. Хороший артист умеет сам создавать в роли маленькие радости в виде скромных актерских находок, помогающих поверить в правду с ним происходящего. На прошлом прогоне Юра придумал для себя фонарик, с которым можно пробираться на ферму в ночной темноте. Вот и сейчас шагал Юра — Глостер по темным окраинам сцены, то и дело опуская фонарик вниз, чтобы осветить себе дорогу. Шагал привычным путем из-за кулис на авансцену, то есть,

простите, из замка на ферму, шагал и наткнулся на преграду: перед ним стояла длинная шеренга коров. Юра поднял фонарик и в узком луче увидел глупую и добродушную коровью морду. Он увидел: корова узнала хозяина и доверчиво потянулась к нему. Невольно, сама собою Юрина рука потянулась вперед и погладила широкий коровий лоб. Корова радостно мотнула головой. И произошло что-то непонятное и необъяснимое, то, что раньше так неточно называли приливом вдохновения: у Юры сжалось сердце от прикосновения к волосам чужой головы, от теплоты другого существа. Перед ним мгновенно и целиком возник огромный и прежде незнакомый мир — мир глостеровских будней: с редкими побегами сюда от дворцовых интриг, с простотой здешних нравов, с безмолвной привязанностью животных, дарящей человеку чувство надежности и искренности. Он «вспомнил» свою любимицу — рыжую Дженни с обломанным левым рогом. Его потянуло вперед, вдоль ряда стойл, показавшегося ему более длинным, чем всегда. Дженни стояла в самом конце прохода. Увидев его, корова тихо и призывно замычала. Юра подошел к ее стойлу, подбросил свежую охапку сена, потрепал рыжуху по шее, и сердце его сжалось во второй раз — теперь уже от недобрых предчувствий. Он уже испытывал близость к этим животным, к коровам и быкам, доверчиво глядящим на него из темноты, они уже стали для него своими («мои коровы»), и он в ужасе начинал понимать, что может их лишиться, утратить их навсегда — как и все остальное: замки, сокровища, луга и леса, конюшню и свору охотничьих собак, деревни и угодья. Дженни лизнула ему руку. Он вздрогнул и пошел дальше.

На просцениум, на свет, к королю он вышел совсем уже другим человеком — человеком, которому есть что терять. Он часто опускал глаза, чтобы никто не увидел ни его трусливых колебаний, ни его непреклонной решимости, сильно отдающей безнадежностью: он, конечно, не должен спасать преследуемого короля, но он не может его не спасти.

Все эти три пика правды в сцене фермы (восстание скотов, нокаут, проход Глостера по своему коровнику) были порождением игровой ситуации, многократно усиленной изобретением «стада».

Возникающая в процессе игры возможность требует реализации. Однажды возникнув, коровы требовали все более широкого включения в действие, их уже нельзя было игнорировать ни как бытовую реальность, ни как элемент эстетической структуры...

Да, история с коровами произвела большое впечатление, она заставила нас задуматься о том, как можно использовать примитивные упражнения первого семестра, все эти «цирки», «зверинцы», «скотные дворы», «аквариумы» и «террариумы» в большом спектакле: для этого нужно всего лишь посмотреть на элементарный тренинг веселым и легким взглядом игрока, ибо только в игровом театре, только через игру приходит актер к большой правде, потрясающей нас и опаляющей наши сердца на всю жизнь. (Автор приносит читателю свои извинения за столь высокопарное и столь категоричное последнее утверждение.)

На сцене стоял веселый вой: «Шутовское ослепление Глостера! Шутовское! ослепление!! Глостера!!!» С криками восторга и сладострастным хохотом жадная до развлечений толпа тащила на руках бедного упирающегося «графа». Радостно кидался в глаза ярко-красный его комбинезон. На середине сцены, где кто-то уже приготовил бывший трон, графа сбросили наземь и начали привязывать к стулу своими коровьими хвостами, снова превратившимися в крепкие веревки и ремни.

Красный комбинезон пинали, щипали, даже кусали, а он заходился в хохоте, как от щекотки, и пытался отшутиться, перещеголять всех остроумием и кривлянием — корючничал изо всех сил. Шуточки здесь были ух какие жестокие, но смешное не есть ли вообще синоним жестокого? Прав был упомянутый Уилсон Найт, когда писал в связи с «Королем Лиром» о «юморе жестокости» и «жестокости юмора».

Если уподобить наш спектакль фуге (а для этого было немало оснований, так как главную тему Лира с его прозрением и обретением нового взгляда на мир мы проводили последовательно через множество различных актерских «голосов»), то теперь, выражаясь почти без фигуральности, наступала *стретта* спектакля, то есть момент одновременного, спрессованного изложения главной темы всеми голосами сразу. Сходясь и расходясь, сплетаясь и расплетаясь, обгоняя и отставая, поднимаясь в райские высоты гармонии и падая в адские ущелья физических и психологических диссонансов, мешая крик с молчанием, путаясь и спотыкаясь, актерские «голоса» заговорили о главном — о новом видении мира: без иллюзий и без отчаянья.

На одной из репетиций «Короля Лира» в 1958 году у нас произошел неприятный казус: во время этюда к сцене ослепления Глостера с М. О. Кнебель сделалась истерика.

Студенту из Китая по имени Дэн Чжии предстояло сыграть герцога Корнуэльского, и он, делая этюд, вырывал глаза у старого графа с таким натуралистическими подробностями, что всем нам стало не по себе, а женщины (слава богу, их у нас было мало) во главе с Марией Осиповной чуть не потеряли сознание.

Маленький злобный китаец, сощурив косенькие глазки, с гортанным криком подскочил к связанному Глостеру, засунул в глазницу указательный палец и, как железным крючком, вытащил раздавленное глазное яблоко, ткнул его в нос графу и стряхнул брезгливо на пол. Потом проскрипел что-то по-китайски в лицо своей жертве и каблуком раздавил вырванный глаз.

Кнебель прекратила этюд. Смотреть, как будет Дэн Чжии вырывать второй глаз она не хотела и не могла — это было выше ее сил. А М. О. Кнебель была ведь женщина отнюдь не сентиментальная. Слабым движением руки она выпроводила нас всех из аудитории и осталась там наедине со своей помощницей. Варвара Алексеевна Вронская потом, через несколько лет, рассказывала мне, как, сдерживая рыдания, трясущимися губами, М. О. шептала ей: «Варвара, дорогая, я понимаю, что это не он, что это — высокое китайское искусство и восточная органика, но я его боюсь, боюсь ужасно, мне делается страшно за людей. Какая жестокость, какая зверская жестокость!» И потом весь вечер время от времени она со скрытой опаской косила взглядом на улыбающегося, довольного своей удачей китайца, который, вероятно, думал про себя: я так правдиво сделал этюд, я постиг эту русскую систему. Имелась в виду система Станиславского.

А я с той злополучной репетиции еще сильнее возненавидел натурализм на сцене и еще больше укрепился в своем давнем убеждении, что надо стараться выразить одно через другое, лучше — через противоположное, и, может быть, в ней, в той репетиции, была одна из главных причин того, что в нашем «Лире» 1985 года появилось шутовское ослепление Глостера.

А как весело мы репетировали эту шутейную казнь! я сказал им: придумывайте, как это сделать посмешнее, и сразу идите пробовать — трюкачьте, острите, хохмите, выпендривайтесь друг перед другом, делайте, что угодно, только не всерьез, только, чтоб было весело. И каждый раз непременно по-новому.

Чего только они ни придумывали: один раз выкручивали вместо глаз электролампочки, которые, зажав в кулаках, держал перед своими глазами Глостер, и все это под аккомпанемент острот из репертуара ЖЭК в исполнении пьяных монтеров (ну, куда

ты — ик! — крутишь, куда крутишь, идиот! — у меня в этом глазу резьба левая!); другой раз превращали акт ослепления в акт продажной любви: в полной темноте импровизационно создавалась роскошная звуковая партитура старческой страсти и ехидно звучал нескромный комментарий подглядывающих и болеющих, но, когда зажигался свет, пикантная английская дешевка уже подкрашивала губы, а привязанный к стулу Глостер пялил на нее глаза и, чтобы закончить интермедию, девица ставила помадой красные кресты на блудливых старческих глазах (не смотри на меня, май дарлинг, я стесняюсь); в третий раз кто-то из наших девочек принес в качестве глаз пару крупных яблок, и все хором стали наперебой откусывать от них: со смаком, с хрустом, с жадным чавканьем и глупыми кулинарными шутками — в конце концов Глостеру возвращали два тощих огрызка, и он плакал в три ручья, приставив их к глазам...*

Предложений было столько, что опробовать их все просто не хватало времени, и это сильно огорчало вошедших во вкус артистов и режиссеров. Каждому казалось, что его версия самая лучшая, самая выигрышная. Но больше всех страдал Василий Иванович. На второй репетиции «ослепления», когда все были на сцене, он подсел ко мне и зашептал на ухо:

— Михал Михалыч, разрешите, я предложу им прекрасный вариант.

— Пусть они сами придумывают, — прошептал я в ответ.

— Но у меня лучше.

— Вася, вы, кажется, забываете, что вы давно уже не студент. Педагог нашего толка должен иметь терпение. Нужно уметь ждать, когда ваши ученики принесут вам нужное решение.

— Что вы, Михал Михалыч? Они никогда не придумают такого решения, как у меня.

Я остолбенел от такой самонадеянности. Но когда после репетиции Вася все-таки заставил меня выслушать придуманный им трюк, я с ним полностью согласился. Находка была почти гениальной.

— Хорошо, они сделают это на спектакле. Расскажете им перед самым спектаклем. А до этого — никому ни слова.

— Но ведь тут требуется исходящий реквизит... Где они возьмут его перед самым спектаклем.

— Мы принесем из дома. Часть — вы, часть — я.

— Ха — Ха — Ха!

Это хохотали на сцене — там начиналась вакханалия отчаянного веселья: ярмарочного, балаганного, базарного. Шуты состязались друг с другом, каждый старался как мог. В одном углу, окруженный кучкой зевак, бесстыдно кривлялся высоченный, под два метра, парень. Размалевав лицо и прицепив чудовищной величины груди, нахлобучив набекрень жестяную корону, прицепив к ней длинную фату, откормленный гигант изображал кровожадность миссис Реганы. В другом углу маленький, вертлявый Панч (английский Петрушка) пыжился и пищал, пародируя театральный героизм, — он разыгрывал перед собравшейся толпой самоотверженный подвиг слуги, заступивше-

* Как же я был приятно удивлен, когда, через год-полтора, работая над этой книгой, я нашел вот такое у Мейерхольда: «...мы все время сидим на комедии, это очень хорошо, — мы готовим себя к трагедии, а к великой трагедии можно подойти только путем комедии — через комедию к трагедии, потому что мы подходим именно путем трюков» (*Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968, часть вторая. С.86).

гося за Глостера: угрожал тирану-герцогу, размахивая бутафорским мечом, показывал все сто пятнадцать вариантов своей расправы над Корнуолом.

Но центром вакханалии был, конечно, сам Глостер. Он сидел, привязанный к стулу, и, приставив к глазам два куриных яйца, притворялся перепуганным пациентом в кресле зубного врача. Яйца делали его лицо похожим на клоунскую маску. Он вертел глазами-яйцами в разные стороны, как бы оглядываясь на врача. А «врач-палач» нависал над ним, взгромоздившись на спинку стула — развязный лекарь балаганной комедии, алчный шарлатан народного игрища: меховая безрукавочка на голом теле, белозубая улыбка на румяном лице и громадный кухонный нож в правой руке. Размахивая ножом, созывал он почтеннейшую публику; выкрикивал неправдоподобные анонсы по поводу предстоящей казни вперемежку с нескромными остротами на тему яиц, от которых мужчины краснели, а женщины покатывались со смеху.

В этой сцене шутовского ослепления комедия хватала трагедию за горло, стараясь задушить ее на корню, но трагедия даже не сопротивлялась, потому что хорошо знала себе цену, понимала свою власть над сердцами театральных зрителей и была уверена в своей неистребимости.

Раздалась длинная барабанная дробь — крещендо.

Палач с обезьяньей ловкостью соскочил со спинки кресла, выдернул яйцо из руки Глостера и расколол его быстрым и точным ударом ножа. Глостер издал душераздирающий вопль рыжего клоуна, а палач ловким, деловым движением раскрыл половинки скорлупы и вылил содержимое в подставленную ладошку жертвы.

На ладони дрожал и влажно поблескивал беззащитный желтый глаз.

Новая дробь барабана, новый взмах ножа, новый вопль — и вот уже Глостер, обливаясь горючими слезами и суча ножкой, недоуменно смотрит на вытянутые свои ладони, на зная, что делать со столь деликатными предметами.

Все окружающие тоже зачарованно смотрели на разбитые яйца. Искорками то тут, то там вспыхивали смешки и хихиканья. Напряжение нарастало, и, как по мановению волшебной палочки, появился на сцене инициатор. Красной тряпкой, на отлете он держал в правой руке раскаленную сковородку. Сковородка потрескивала разогретым маслом и дымилась синим дымом. Зал встретил ее радостным оживлением. Инициатор подбежал к красному комбинезону и изысканным движением ресторанного официанта подставил ему сковородочку. Глостер перевернул ладони, яйца вылились на горячее масло, прозвучал мирный кухонный взрыв и по залу разнесся знакомый всем до одного утренний запах шипящей на плите яичницы-глазуньи.

Присутствующие на сцене актрисы заплескали в ладоши, под эти жидкие, но приятные овации инициатор-официант вынес яичницу в зал и понес ее перед зрителями первых рядов. Яичница шипела и распространяла соблазнительный аромат. Зрители глотали слюну и провожали ее облегченным вздохом, переходящим в хохот полной разрядки.

Так было на спектакле, но точно так же было и на всех репетициях: делали каждый раз, как в первый раз, и каждый раз, как в последний. На каждой репетиции делали другое, и спектакль стоял в этом же ряду в цепочке неповторимых повторений.

Здесь я обязан процитировать одного из самых глубоких и оригинальных мыслителей советского искусствоведения. Его соображения помогали мне в работе над «Королем Лиром». Его слова я цитировал ученикам чуть ли не на каждой репетиции — целиком и частями, по порядку и в разбивку, с лирическим пафосом и с научным беспристрастием:

«Игра и вариации у Шекспира не являются мастерской или архивом художника. Они присутствуют в окончательном тексте, ибо воспроизводят работу самой реальной жизни, тоже пробующей, тоже не сразу приходящей к решению» (*Н. Я. Берковский*).

Актеры были в восторге. Они шумно обменивались мнениями, спорили между собой, тем более, что многие из них не знали заранее о трюке с яйцами и сковородкой, а те, кто знал, не представляли его во всей конкретности. Наперебой подбегали они к Глостеру, что-то ему весело кричали и похлопывали его одобрительно по плечу или по спине, а он сидел неподвижно на своем троне, уронив руки, и неотрывно смотрел в одну точку перед собой.

Зрители тоже были в восторге, они тоже хлопали и кричали, но волна аплодисментов как-то быстро и внезапно оборвалась. Я обернулся в зал — понял, что случилось, в чем дело, и увидел задумчивые, напряженные лица. Люди думали о своих противоречивых впечатлениях, они решали, какую им занять позицию: одобрение или осуждение, за или против, «про» или «контра».

Игра не обязательно веселое развлечение, иногда она бывает испытанием. Для артистов. Игра довольно часто становится весьма серьезным экспериментом над собой. Для зрителей, к сожалению, намного реже. Сознательно соединяя театр и игру, мы как бы предоставляем нашему зрителю более реальную возможность испытать самого себя.

Ослепленный Глостер встает со стула и медленно-медленно идет к авансцене, в ужасе и недоумении глядя на свои руки, еще мокрые и липкие от разбитых яиц. А когда он поднимает на зрительный зал глаза, перечеркнутые кровоточащими крестиками губной помады, мы уже не сомневаемся, что он слеп. Артист Юрий Иванов, вероятно, очень хороший артист, потому что слепоту он играет безупречно — сразу наступает та необъяснимая тишина, которая всегда маркирует самые значительные события спектакля.

Что-то шепчут его губы, но мы не слышим никаких слов, что-то ищут его осторожные руки, но мы не видим их движений. Жалкая, беспомощная улыбка все время то появляется, то исчезает на его лице, но мы не улавливаем никакой мимики. Так светит в пасмурный летний день скрытое за облаками солнце; так первый весенний ручеек чуть слышно журчит под сплошной еще коркой смерзшегося снега, покрывающего склоны оврага; так неисповедимыми своими путями пробивается в сердце ребенка бесконечная отцовская любовь, спрятанная за суровой личиной внешнего делового безразличия.

Равнодушные молодые англичане по инерции продолжают дразнить его и цеплять: подбегают к нему и толкают, то сзади, то спереди, то в плечо, то в спину, то в грудь. И это становится похоже на игру: посреди круга ходит человек с растопыренными руками и завязанными глазами (на этот раз, правда, глаза его «завязаны» навсегда), а со всех сторон его теребят расшалившиеся азартные (только на этот раз почему-то лысые и бородатые, отчего-то жестокие и наглые).

А игра — она имеет свои законы и свою магию — все равно напоминает о детстве, об ушедшей куда-то чистоте, и игроками овладевает навязчивая ностальгия лиризма, движения играющих обретают мягкость, прикасания к слепцу становятся осторожнее и ласковей, и вот уже над игрой, в воздухе, порхая, начинает кружиться невидимый и пока еще неслышимый вальс:

«татта-та-та, татта-та-та, татта-та».

Пианист подхватывает вальсовую волну и трепетными прикосновениями к клавишам подчеркивает смысл происшедшей перемены: от жестокости — к нежности.

Теперь слепого не толкают, теперь к нему подлетают девушки и по очереди увлекают в танец, перехватывая друг у дружки: одна, другая, третья, четвертая... Они кружатся по всей сцене. Мелькают пестрые наряды, вспыхивают в лучах прожектора блестящие сережки и бусы, развеваются разноцветные прически, но то тут, то там, снова и снова, из-за девичьего плеча выглядывает безглазая и неподвижная маска Глостеровой муки. Танцуют все, и сама собою возникает летучая, легкая, как пух одуванчика, песенка:

Таков наш век — слепых ведут безумцы.
Не говорим судьбе ни да, ни нет,
И только одиночки-вольнодумцы
Летят, как мотыльки, на яркий свет.

Эту-то вот песенку для нашего «Лира» мы и сочинили первой. Это и был наш любимый «Вальс слепых». Нам нравилась его легкая, ни к чему не обязывающая музыка. Нам нравилось порхать под нее по сцене, по залу, по лестницам института, по улице, по бульвару — где угодно и сколько угодно. Но больше всего мы любили в этой песенке то, что ее легкомысленная мелодия совершенно не соответствовала ее словам — вполне серьезным и достаточно глубоким, или, как принято было говорить прежде, высоко идейным. Мы уже знали силу иронии и поняли, что форма должна соответствовать содержанию, но не впрямую, не впрямую.

Раздался резкий и громкий аккорд рояля, прозвучавший как повелительная команда: СЛЕПЦЫ И БЕЗУМЦЫ, НА ИСХОДНУЮ ПОЗИЦИЮ! И все, как один, отбежали моментально к задней стене. Они распределились вдоль всей стены, разбились на пары. Один из каждой пары стал слепым, другой — ненормальным поводырем слепого. Их было много. Они одновременно приняли выразительные позы средневековой скульптуры — той, что украшает фасады великих готических соборов, и замерли. Все вместе. И издали это выглядело немного гротескно и чудовищно красиво.

Снова медленно зазвучал вальс, но теперь его лиризм приобрел чуть карикатурный, колкий оттенок. Скульптурный фриз ожил и, медленно потанцовывая, двинулся вперед.

«татта-та-та, татта-та-та, татта-та».

Они придвигались все ближе, и вы все отчетливее видели разнообразные подробности их уродства и убожества. Каких тут только не было психов: злобные маньяки, слюнявые кретины, здоровенные дебилы, изможденные, трясущиеся жертвы белой горячки, сексуально озабоченные молодые дуры и беззубые старухи маразматички, блаженные идиоты и хихикающие эпилептики. Так же разнообразны были и слепые: ангельски чистенькие белокурые девушки, неряшливые красноглазые бабищи с вывернутыми веками, нестеровские мальчики и длиннобородые старцы с посохами, лысые тощие аскеты и чревоугодники с заплывшими жиром глазами, клейменые, покрытые рубцами и шрамами бывшие разбойники и воры...

И весь этот паноптикум человеческих слабостей и человеческого безобразия двигался на нас и пел: гнусавыми голосами, но стройно, но в высшей степени музыкально, но на три голоса:

В часах песку осталось пара унций,
А мудрость — достоянье дураков.
Таков наш век — слепых ведут безумцы.
Таков наш век. Таков наш век. Таков.

Песня все время пульсировала: то голоса певцов становились кристально-чистыми и молитвенно-грустными, то трубно гудело в них мощное органное звучание конца света, то в наступающих на нас калеках вспыхивал гнев, и тогда рисунок вальса становился острее, ритм — жестче, и возникали маршеподобные движения, грозные, излучающие волю. Маятник песни качнулся в обратную сторону: от нежности — к жестокости.

Они наступали на нас медленно-медленно и отстраненно, и это было похоже на психическую атаку. Над приближающейся цепью, как флаги, трепыхали и сгущались ассоциации: крестовый поход — облава — разъяренные революционные толпы — Ку-клукс-клан — Ольстер — марши протеста. Брейгель — Босх — Энсор — Филонов — все вместе. Иногда казалось, что это школа бунта, что молодые англичане под масками слепцов и сумасшедших пробуют себя, проводят последнюю репетицию восстания.

Как теперь принято среди эстрадных музыкантов, артисты повторили последнюю строчку последнего куплета («Таков наш век. Таков наш век. Таков»), но повторили ее, сбросив маски слепцов, — от своего собственного имени, и откатились в глубину сцены, оставив на переднем плане одну только пару — слепца и поводыря.

Так волна, отхлынув с берега, оставляет на плотном и гладком песке пустынного пляжа кучу морского мусора: ворох темно-зеленых водорослей, или размокший обломок бревна, или полуобглоданный скелет большой рыбы.

Оставшейся на авансцене парой были слепой Глостер и, неузнанный еще отцом, сын Эдгар. Теперь Эдгар изображал не сумасшедшего Тома, крестьянина, согласившегося проводить несчастного слепца на берег моря к высокой скале.

Отойдя в глубину сцены, «англичане» уселись там на полу у задней стены, прислонившись к ней спинами, расслабившись, вытянув ноги вперед или согнув их перед собою. Обнявшись двойками и по трое, они поглядывали на оставшуюся в центре пару, пожевывали, покуривали, иногда лениво переговаривались, не поворачивая головы.

Их длинное и приземистое полукаре как бы отразило сидящих в зале зрителей и наглухо замкнуло кольцо вокруг двух одиноких людей, которым предстояло принародно, у всех на глазах пройти через варварский и сугубо непубличный акт самоубийства. Не было инициатора. Никто не объявлял начало новой сцены. Было только ожидание: когда же и как это произойдет?

Все, кроме Глостера: и артист Иванов, и его очередной партнер, и сидевшие на сцене английские вуайеристы, и заполнившие зал простые советские зрители, — все знали, что самоубийство будет ложным, превратится в безжалостную издевку, в бесчеловечную суперлипу. Знали и все равно ждали, затаив дыхание.

Вот Эдгар, наврав с три короба о трудностях восхождения, сообщил слепому, что он на вершине скалы, что под ним, далеко внизу бьется о камни прибой и качаются на морских волнах игрушечные отсюда кораблики и рыбачьи лодки. И это тоже было вранье. Кто-то из англичан по этому поводу даже хихикнул, но остался в одиночестве.

Вот Глостер прогнал «крестьянина» вниз и остался один, что опять-таки было ложью, потому что, потопав для изображения удаляющихся шагов, Эдгар уселся прямо перед отцом и неотрывно следил за ним, за каждым его движением, за выражением его глаз, за его сокровенными, никому не предназначенными переживаниями.

А переживания эти были глубоки, страшны и всем нам знакомы: обыкновенное горе окончательно одинокого человека, обыденное и невыразимо-печальное подведе-

ние последних итогов, жалкая, на коленях, молитва о даровании сил, необходимых, чтобы переступить последнюю черту. Непонятно только, к кому мольба: к богу, к черту или к тому, кого никогда не было, нет и не будет.

Непонятно было и то, как ухитрялся артист сыграть все это, ни на секунду не переставая изображать слепого: неподвижный, устремленный в одну точку взгляд, никакого, даже самого незаметного движения глаз, ни дрожания ресниц, ни катящейся по щеке слезы...

Это была грустная игра: на глазах у равнодушных к нему зрителей человек вынужден был делать самое интимное человеческое дело — выяснять взаимоотношения со своей смертью.

Вот он поднялся с колен, глубоко вздохнул и сделал шаг вперед — в пропасть, в смерть, в небытие. Подпрыгнув, он некрасиво упал и растянулся на близких и абсолютно безопасных досках сценического помоста. Прыжок был громоздок, смешон, но никто почему-то не смеялся. Отец лежал на полу в неуклюжей позе и не двигался. Сын неслышно подполз к нему и тоже замер, прислушиваясь.

Наконец Глостер поднял голову. Ощупал ее обеими руками. Затем начал медленно ощупывать землю вокруг себя. И вдруг заорал нехорошим голосом, забился в конвульсиях отчаянья. Он понял, что самоубийство не состоялось, что его бесстыдно надули, что надо начинать все сначала, а это ужасно, и он начал стучать головою о землю, головою о землю, головою о землю, давясь рыданиями и захлебываясь слезами.

Эдгар кинулся к отцу и прижал его к своей груди, но отчаянье придает человеку небывалые силы — старик вырвался и стал снова колотиться о землю. Тогда сын опрокинул отца на спину, зажал руки и голову старика мертвой хваткой и навалился на него всей тяжестью своего тела. Глостер начал беспомощно, по-детски дрыгать ногами и бить ими оземь. Это опять было жутко смешно и опять никто не смеялся... Клубок тел перекатывался по сцене...

Но вот Глостер перестал трепыхаться, сын отпустил его, поднял с земли, начал отряхивать его и утирать, а тот, не обращая ни на что внимания, стоял или сидел, как в столбняке, и только с трагически размеренным однообразием качал и качал головою. Это начиналась та тихая трагедия, о которой говорил Пастернак. Горькая трагедия бессилия.

Артист Иванов делал понятным и зримым то, что мы обычно скрываем даже от себя: в этом сегодняшнем мире ты, человек, не распоряжаешься ничем, у тебя нет ничего своего — ни зрения (у тебя его могут, как у меня, отнять в любой момент), ни воли (только начни, у тебя отберут возможность действовать, превратив твои поступки в бессмыслицу), ни жизни (если понадобится для дела, из тебя ее вышибут, не задумываясь). Даже смертью своей ты не властен распорядиться (тебе не дадут самовольно умереть и превратят твою смерть в такую же ложь, какой они сделали твою жизнь).

По своему пессимизму, по глубине тихого отчаяния это был анти-Шекспир.

А может быть, и нет, кто знает? Может быть, это был поздний Шекспир, Шекспир «Лира» и «Макбета», Шекспир «Кориолана» и «Тимона Афинского», Шекспир — предшественник Чехова...

В борьбе, в свалке отец с сыном невольно касались и ощупывали друг друга, и отец узнал родного человека. Теперь между ними не было никакой лжи. Между ними теперь была только правда. Непоправимая правда, разделившая их навсегда.

Сын поднял отца, подал ему палку, подставил плечо, и они не спеша двинулись вперед, к новой жизни, которая не сулила им ни особых радостей, ни особых надежд.

Повторялась ситуация из первой картины спектакля: живой вел неживого. Возникала тема Корделии.

Эта сцена (самоубийство Глостера) была задумана и репетировалась как кульминация трагикомизма. Чтобы создать органические предпосылки для этого, мы решили заготовить два равноправных варианта шекспировской новеллы о самоубийстве: (1) серьезный — с трагическим осмыслением событий пьесы и (2) комедийный, реализующий буффонадное, клоунское отношение к происходящему. С одинаковым увлечением делали мы этюды к обоим вариантам. В одной импровизации плакали над несчастным отцом вместе с обездоленным им сыном, в другой — потешались и измывались над глупым стариком, затеявшим никому не нужный, абсурдный подвиг самонаказания. В одних пробах поражались глубине шекспировского человековедения, в других бывали потрясены бесконечной емкостью шекспировских текстов, свободно допускавших (и, казалось, даже предполагавших!) интерпретацию сцены самоубийства в качестве клоунской цирковой репризы. В первом случае — штудировали классику шекспироведения (Козинцев, Бредли, Уилсон Найт, сэр Грэнвилл-Баркер), во втором — зачитывались перед репетицией модерновым абсурдизмом Яна Котта. Особенно удавались репетиции буффонного варианта непосредственно вслед за трагическим и наоборот — трагедия лучше всего репетировалась «на фоне» комедии: все воспринималось остро, свежо, волнующе. Тут ловили, как теперь говорят, «полный кайф».

Оба варианта трактовки разрабатывались нами для того, чтобы потом, на спектакле, когда придут зрители, соединить их вместе, перемешать, перетасовать, как две пасьянсных колоды. Самой пикантной (и самой опасной) подробностью в этой истории было мое заявление о том, что решающим условием в затеваемой нами игре переходов из варианта в вариант, из жанра в жанр будут желания (порывы, настроения, ощущения нюансов и случайностей идущего спектакля), которые возникнут по ходу дела у исполнителей-актеров.

Юра Иванов с удовольствием прикидывал и пробовал комедийный вариант, но предпочитал трагический. Уже на генеральной репетиции в его работе почти не было переключений в юмор и насмешку. Было видно, что его тянет в драму все сильнее и сильнее. Он посматривал на меня виновато, но делал свое. Я повторил: что захочется, то и будете играть, куда потянет, туда и пойдете, — никакого насилия над собой. Юра улыбнулся мне, и я понял, что он будет играть завтра; конечно же, милую своему сердцу дрррраму. Ну и пусть. Во-первых, делал он это очень хорошо, по высшему классу, во-вторых, я ведь сказал свое слово, а слово я держал всегда, несмотря ни на что, ни на какие обстоятельства, а, в-третьих, спектакль уже начал проявлять свою самостоятельность, пошел в эту сторону, значит, так лучше для него, ну и пусть идет; на здоровье.

Так было и на спектакле. Ничего смешного в этой сцене не осталось, драматизм победил в Юре. Более того, Юра подчинил и партнера — добросовестнейшего Борю Саламчева, очередного Эдгара. Боря был человек деликатный, он побоялся помешать «папочке» и перешел в его тональность. Эпидемия распространилась и на «англичан» (попытавшись острить и шутить в самом начале, они быстро капитулировали — замолкли), и на зрителей советских (в зале тоже воцарилась чуткая тишина, та, про которую говорят «слышно, как муха пролетит», хотя в принципе мух не было и не могло

быть — не то время года). Я тоже не расстроился и не жалел ни о чем. Разве может жалеть режиссер о чем-нибудь, когда артист хорошо играет (пусть даже играет он не то, что хотелось бы режиссеру!). Разве может педагог о чем-нибудь жалеть, когда спектакль его учеников течет свободно, выполняя не заданный рисунок, а общую нашу волю.

Я ведь не случайно, разговаривая со своими учениками, все время выделял и подчеркивал нашу условленность насчет правды как главного требования к артистам: делайте только по правде, в самом деле, без притворства и насилия над собой, не думая, получится или не получится. Раньше я требовал от вас — договаривайтесь о «распределении ролей» по правде; потом просил — договаривайтесь о лучшем «оформлении» той или иной сцены, как о действительно лучшем, о том оформлении, которое будет признано лучшим в данный момент всеми вами. И в сцене самоубийства Глостера вы должны реагировать только так, как хочется в данный момент, и в зависимости от того, как Юра и Боря в этот раз играют, то есть: хотите издеваться над их игрой — издевайтесь, свистите, топочите ногами; или, если в самом деле нравится, одобряйте и ободряйте, заставляйте замолчать тех, кто мешает, и т. д. и т. п. Но только по правде. Особенно не сфальшивьте в бунте: в переходе к нему и в степени озверения в нем; только так, как почувствуете в самом деле. А если не почувствуете — не орите и не бунтуйте. Спектакль, говорил я им, может кончиться и так, и эдак, это в конце концов все равно, главное, чтобы по правде, без липы — это и будет смысл спектакля, это и будут смотреть зрители. Смотреть и радоваться. Но если фальшь, то это никому не нужно — ни им, ни нам.

Она вышла на сцену во всеоружии женского обаяния. Чуть покачиваясь на ходу от высоких каблуков, в дурацком веночке из бутафорских цветов, длинная, стройная, с красивым, чуть сумасшедшим лицом. И, играя подведенными глазами, грудным зазывным голосом кокетливо произнесла первую фразу старого Лира: «Нет, они не могут запретить мне чеканить деньги. Это мое право. Я ведь сам король».

Ничего более нелепого и неуместного нельзя было себе представить, и скромный Эдгар чуть не прыснул, еле сдержался. По ряду английских зрителей, устало сидевших на сцене вдоль задней стены, тоже провеял скептический ветерок насмешки. Молодая женщина вздрогнула. Глаза ее сверкнули возмущением и увлажнились: она была горда и самолюбива, она хотела сыграть Лира очень хорошо, лучше всех, и от этого все время стреляла мимо. Подбежав к Глостеру, она приняла царственную позу и со злобной повелительностью прошипела: «Говори пароль».

Молодой поводырь слепого графа снисходительно сострил, уступая даме: «Душистый майоран». У стенки снова засмеялись.

Дело было, вероятно, в том, что Эдгар видел перед собой интересную женщину и поэтому никак не мог отнестись к ней как к старому королю Британии.

Глостер же был слеп, он ничего не видел. Голос короля он услышал и узнал по властности. Поклонился.

Добрый шаг партнера навстречу сотворил с актрисой чудо: она встрепенулась, воспрянула духом и соединила в одном монологе краски всех тех, кто играл Лира до нее. В этом бредовом монологе рычало бешенство власти и стенало возмущенное непонимание, печалилась усталая мудрость и вибрировало, угасая, жалкое безумие:

Они ласкали меня, как собачку, и врали,
что умен не по годам. Они на все мне отвечали
«да» и «нет». Все время «да» и «нет» —

это тоже мало радости. А вот когда меня
промочило до костей, когда у меня от холода
не попадал зуб на зуб, когда гром не смолкал,
сколько я его ни упрашивал, тогда я
увидел их истинную сущность, тогда я
их раскусил.

Три формы или три степени трагикомедии:

— трагизм, окруженный шутовством, трагическое в кольце, в оправе комического (пример — сцена бури);

— трагизм, перемешанный с комизмом, меланж трагического и шутовского (пример — шутовское ослепление);

— и, наконец, трагизм, превращающийся в шутовство, желающий или вынужденный стать комизмом, кривляющийся, юродствующий трагизм (пример — описываемая сцена).

Мужество откровенности и женственная хитрость маски были сплавлены в игре актрисы настолько прочно, что разделить их или выделить в чистом виде что-нибудь одно было невозможно, и чем дальше, тем больше укреплялась в вашем мозгу странная мысль, что в этом Лире живет Корделия. Мы видели некоторые черты Лира в Корделии при самом начале спектакля, теперь, приближаясь к его концу, мы видим Корделию в Лире. Может быть, тут и нет никакой диалектической мистики, а просто думается так оттого, что Лира играет женщина, потенциальная Корделия, и она, не сыграв британскую принцессу, доигрывает ее здесь. Может быть, и все же, все же...

...Она спохватилась и спряталась за маску старческой характерности: оперлась на палку, отнятую у Глостера, зашепелявила и перешла на прозу, но от волнения переборщила — Лир получился очень-очень старым, таким старым, что пол перестал иметь значение, перестал звучать в ней; стало без разницы, глубокий ли это старик или глубокая, столетняя старуха, почти ведьма: «Чтобы видеть ход вещей на свете, не надо глаз. Смотри ушами. Видишь, как судья издевается над жалким воришкой? Сейчас я тебе покажу фокус. Я все перемешаю. Раз, два, три! Угадай теперь, где вор, где судья». Это было не туда, но производило впечатление — мастерство характерности покоряло.

Но вот снова, как грозная весна, наступили стихи, и она отбросила нищенские лохмотья характерности и правдоподобия — вместе с раздражавшим ее веночком. Перед зрителями стояла разгневанная и возмущенная женщина в расцвете сил:

Ты уличную женщину плетьми
Зачем сечешь, подлец, заплечный мастер?
Ты б лучше сам хлестал себя кнутом
За то, что втайне хочешь согрешить с ней.

Слова Шекспира стали ее собственными словами, она кидала их уже не только Глостеру с сыном, но и всем англичанам, стараясь завести их, поднять с пола: «Виновных нет, поверь, виновных нет:

Никто не совершает преступлений.
Берусь тебе любого оправдать,
Затем, что вправе рот зажать любому»,

и некоторые из англичан вскакивали на ноги, одобрительно свистели и выкрикивали обрывки ее фраз, а она выбежала на авансцену и заговорила со всеми, кто присутствовал в английском большом сарае, превращая шекспировские стихи в лозунги, переводя их из эпического разряда в повелительный — кричите, жалуйтесь, требуйте! Англичане,

почти все, вскочили на ноги. Двое или трое из них подбежали к женщине, а она по-дирижерски взмахнула руками и выбросила их в стороны и вверх. Теперь это была «свобода на баррикадах». Нет, лучше так: это была другая картина — Ванесса Редгрейв или Джейн Фонда над демонстрацией протеста. Она призывала: «Вот мысль!

Ста коням в войлок замотать копыта,
И — на зятьев! Врасплох! И резать, бить
Без сожаленья! Бить без сожаленья!»

Англичане зашумели и начали громить сцену: срывали занавесы и плотные оконные шторы, распахивали настежь окна, переворачивали декорации по углам. Кто-то разбил фонарь, замигал свет. И они пошли.

Они шли на зал стеною. Оголтело, угрожающе. Горели глаза. Надрывались охрипшие глотки. Нарастал скандеж: «Ре-зать-бить! Без-со-жаленья! Ре-зать-бить! Без-сожаленья!»

Казалось, они, эти сердитые, нет, не сердитые, а просто взбесившиеся молодые люди сейчас спустятся в зал и начнут крушить и раздирать руками все, что им попадется на пути, как только что они разгромили сцену...

Но тут между ними и нами возник инициатор. Он был изящнее, чем когда бы то ни было. В руках у него была книжка.

Он мгновенно остановил, заставил ораву буквально замереть на ходу, и на фоне тяжелого дыхания возбужденных людей прочел по книге — легко, игриво, почти ласково:

И резать, бить
Без сожаленья! Бить без сожаленья!

Я, мол, извиняюсь, но тут так написано. И мы ни при чем. Так у Шекспира и так в жизни. И ничего не поделаешь. Это было извинение без оправдания, без пощады, без жалости — только холодная вежливость и корректность. Он развел руками, в одной руке была заложенная пальцем книга, затем поднес книгу к глазам и перечел, стирая со своего голоса все краски и тембры, оставляя одну лишь констатацию факта:

И разать, бить
Без сожаленья! Бить без сожаленья!

Захлопнул книжку и показал обложку:

— Уильям Шекспир. «Король Лир».

И в зале наступила полная тишина. Может быть, тишина наступила во всей огромной Москве. А может быть, и во всем мире.

Это была та усталая тишина, которая наступает после шумных и безобразных праздников, после изнуряющего и обессиливающего веселья. Тишина после боя. Тишина после атомной войны.

Спектакль кончился, а зрители молчали. Их поведение было на этот раз таким же странным, как и сам этот нелепый комикс шекспировской трагедии. Зрители не аплодировали, но и не уходили. Одни так и остались сидеть на своих местах, другие поднялись было уходить, но почему-то остановились в недоумении. Медленно, исподтишка переглядывались. В глазах — почти у каждого — чередовались, перемешивались противоречивые чувства: благодарность артистам и презрительное неприятие, почти не-

нависть. Благодарность за радость откровения и ненависть за боль этого откровения. «Так ведь нельзя играть!» — «А может быть, можно?»

Пока они молчали, в пространстве зрительного зала возникало что-то. Почти с физической ощутимостью. Как на снимке, сделанном в туманной камере Вильсона, проявлялась, вырисовывалась все явственней тревожная траектория спектакля:

от беспорядочного человеческого кишения —
к постепенному объединению
сначала в общем ожидании,
затем в общем желании немедленного творчества,
внезапного и спонтанного, как бунт;
от глумления, отрицающего эту навязшую в зубах «вашу» классику, —
через потрясающее открытие в Шекспире
самого своего и самого сегодняшнего,
через странствования вместе с ним
по вершинам и пропастям человеческого духа —
к отрицанию бесчеловечности этого мира
и к передаче эстафеты в зрительный зал.

Потом зрители очнулись и захлопали, но как-то вяло, нерешительно, будто сомневались, можно ли аплодировать за такое... Чуть позже, уходя на обсуждение, я видел, как зрители-студенты подходили к моим артистам и долго благодарили их — негромко, без рукопожатий, без похлопываний по плечу, словно прикосновения были невозможны, как при разговоре землян с инопланетянами: традиционная школа благодарила какую-то другую актерскую школу, непривычную и опасную, как СПИД, но такую же заразную и интригующую*.

* * *

«Какая-то другая школа» — это и была игровая школа.

Потому я и рассказывал вам о незначительном на первый взгляд студенческом спектакле столь подробно, со всеми деталями и окерами, что «Король Лир» для меня очень важен.

Мне давно хотелось найти такую предельно емкую театральную структуру, которая была бы способна включать в себя и интегрировать все многочисленные тенденции и проявления современной сцены. И мне повезло, я наткнулся на концепцию игрового театра. Концепция не новая, но, как мне кажется, чрезвычайно актуальная. Существуя столько же времени, сколько существует театр, она то отходит на периферию

---

*Теперь вы можете, если, конечно, захотите, перечесть еще раз описание студенческого спектакля в таком порядке: сначала только нормальный шрифт, потом — только мелкий и очень крупный. В первом случае вы получите связное описание спектакля, а во втором — рассказ на тему «чего стоит артистам импровизационная легкость этого опуса».

Перечтя еще раз написанное, я подумал, что можно уточнить название нашего спектакля: «Уморительная история о десяти лирах и одном слепом старичке».

Мне очень жаль, что наш любопытный спектакль смогло посмотреть так мало людей. Он, как и все другие спектакли без исключения, канул в реку забвения и исчез в ней безвозвратно. Любовь к нему придала мне смелость в безнадежной попытке остановить мгновение театра, показавшееся мне прекрасным, зафиксировать неповторимый миг хотя бы в виде бледной тени, в виде «слов на оконном стекле». Описывая нашего «Лира», я тщился дать вам, дорогие мои друзья, хоть какую-то возможность увидеть его, услышать и пережить. Если не очень удалось, извините.

внимания, то подплывает к центру, то уходит вглубь, а то всплывает на поверхность. Ныне по всем признакам наступает ее очередной звездный час.

Признаков много, но вот главный: наш XX век не на шутку увлекся игрой. Играет или следит за играми все человечество. Простые люди развлекаются и даже гибнут во имя игры на стадионах, а высоколобые исследователи в тиши кабинетов разрабатывают для нее научные теории. В одних теориях утверждается полезность игры (играя, самец привлекает самку; играя, ребенок учится жить и работать; игра есть социальный клапан, выпускающий излишнее напряжение масс, и т. д. и т. п.). В других теориях изучается совсем другое — ее бесполезность. Чего только не придумали про игру теоретики! Она, мол, сочетание конформного поведения с неконформизмом мышления; она школа социальной двусмысленности: учит притворству и направляет момент истины; создавая строгие правила для игроков, она возбуждает в них желание обойти эти правила; отдавая игрока в полную власть случая и удачи, игра вырабатывает в нем азарт и волю к победе; она — таинство и одновременно выставление напоказ. Игра головокружительна, соревновательна, вызывающа, пугающа и радостна, импровизационна и рассчетлива, экстатична и трезва. Интерес к проблемам игры неуклонно возрастал, и с середины XX века приступили к практическому применению игровых теорий и методик. Заиграли все: инженеры, математики, социологи, литературоведы, педагоги, спекулянты и политики. Игра со страшной силой начала делиться и почковаться. Появились деловые и административные игры, угрожающе участились игры военные, тихо, под шумок расплодилось игровое обучение иностранным языкам, игры в ЗАГСах и клубах «Кому за тридцать». Включились даже врачи: в психиатричках с помощью игры принялись они лечить своих хмурых пациентов. Начинало казаться, что сама жизнь угрожает превратиться в веселую забаву. В пору было запеть вслед за популярным оперным героем: «Что наша жизнь? — Игра!» Да что там Германн — в каждой квартире из голубых ящиков орал по вечерам кот Бонифаций: «Надо жить играючи...»

В одно лишь место игра так и не смогла проникнуть — в театр.

Парадокс века: актеров не интересуют игровые подходы к делу.

(апарт) Не знаю, любите ли вы парадоксы, дорогой читатель, не знаю, потому что мы с вами пока еще недостаточно знакомы. Конечно, все у нас впереди, конечно, в процессе чтения и писания этой книги мы с вами непременно сойдемся поближе — вы узнаете получше меня, я пойму кое-что про вас, — тогда выяснится, являетесь ли вы поклонником парадокса или его врагом, но, предлагая вам парадоксальный факт впервые, я надеюсь на вашу снисходительность, даже если вы считаете парадоксальную манеру изложения претенциозной и несолидной.

Объективный факт: не играют только там, где это положено, само собой разумеется, там, где это обязаны делать в первую очередь, — не играют только в театрах и в театральных учебных заведениях (там, где учат будущих актеров и режиссеров!). Здесь игры боятся. Здесь игровые модели обучения превращены в жупел. Вот он парадокс игрового поветрия.

Игра — это независимость театра, и он ее лишен по собственной воле.

Почему? — Давила серьезность, обременяло сознание государственной важности своей профессии. Усиленно заботились об идейности, о воспитательной роли театра, об его общественных функциях, о юбилейных датах красного календаря, об угождении большим и малым начальникам, о выполнении плана. До остального руки уже не доходили. Для остального — для игровой и веселой сути театра — не хватало

сил. Образность мышления и выражения — эта живая вода театра — была изъята из компетенции актера, формализована, отдана на откуп постановщикам-худрукам, облеченным ответственностью и властью. К издержкам циркулярного, департаментского функционирования присоединились издержки режиссерского этапа развития нашего театра: деспотизм режиссуры приучил нас видеть спектакль только «заклепанным наглухо» в точный рисунок (как в мундир!), и поэтому нам уже трудно представить другой театр, театр-протей, театр живой, рождающийся и меняющийся на глазах у зрителя, — тут, «сегодня, сейчас».

Серьезность убивала театр, она порождала унылость, душевный холодок, лишала его радости и бодрости, столь необходимых сегодня, — она превращала его в мертвый театр.

Театру нужна серьезность, но другая — естественная, органически возникающая, ненасильственная, не навязанная извне. Главным аргументом в борьбе с внешней серьезностью теперешнего театра является серьезность самой игры (независимо от формы).

Серьезность игры самодостаточна.

Надо только начать «играть». Подчиниться инстинкту игры, столь же древнему, как и само человечество, столь же могучему, как и инстинкт продолжения рода. Актер, конечно же, «хомо сапиенс», как и все остальные люди, но не тут его преимущество и первенство — оно там, в другой системе координат, рассматривающей человеческий род как «хомо луденс» (человек играющий)*.

Слова в театре заведомо двусмысленны. В их театральном бытии есть поверхностный, фальшивый или банальный смысл и другой смысл, внутренний, сущностный. Разберем смысловые пласты слова «играть»:

— тривиальное «играть роль», исполнять ее, — тут все понятно и тут минимум игры;

— менее тривиальное «играть ролью» (как игрушкой), то есть поворачивать ее разными сторонами, переворачивать так и сяк, даже ломать «игрушку», разбирая и собирая ее, изменять ее трактовку, перепрочитывать и переосмысливать; такое значение менее привычно и менее понятно, но зато игры тут гораздо больше;

— и совсем уж нетривиальное «играть с ролью» (как с партнером по игре — в шахматах, в азартных играх), тут все кажется непривычным и непонятным, становятся обязательными риск, победы и поражения, тут игра царит полновластно.

Игровой театр отбрасывает тривиальное понимание и сосредотачивается на двух последних вариантах.

Именно так играли мы в «Лире» — играли со всем театром: с пьесой, с ролью, с декорациями, с театральной техникой, с партнером и со зрительным залом...

И тут я услышал некий голос, окруженный таинственной аурой реверберации, неприятно механический, скрипучий и какой-то бесполый, скопческий; то ли высокий мужской, то ли низкий женский:

— Стоп! Это западная традиция. Это не свойственно русскому театру.

Это было Капитальное Возражение. Я давно ждал его, и вот оно прозвучало.

Слушая голос, звучащий из метафизической тьмы, я стараюсь представить себе моего оппонента, увидеть его в воображении и материализовать, если возможно, неопознанный объект.

---

* «Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет» (Ф. Шиллер).

Портрет 1. Размордевший чиновник в полувоенной гимнастерке болотного цвета, без каких-либо орденов, значков или планок. Гимнастерка, как довоенная телячья колбаса, до отказа набита обширным животом и почти что женскими, подрагивающими при движении грудями; матовые зеленые пуговки еле сдерживают напор руководящей начинки. Редкие волосики распределены по блестящей лысине и кажутся к ней прилепленными намертво — брильянтином либо столярным клеем. В сановнике виден марксист, если вспомнить любимый цвет нашего великого учителя, — все открытые части административного тела покрыты густо-красным мясным колером. Соответствующим идеологическим оптимизмом горят маленькие заплывшие глаза. Он берет быка за рога:

— Ты мне это брось! Игрушечки! Нашему театру не нужны никакие заграничные штуковины. У нас свои три кита — самодержавие, православие... Что?! Я и говорю: идейность, партийность и народность. Ты меня не сбивай, не путай божий дар с яичницей, не то я тебе быстро напишу твою жизнь в искусстве, — в трудовой книжке и с круглой печатью, ха-ха-ха. Ишь, разыгрался! У нас, дорогой, классовая борьба, а не игра.

Сзади него на стойке-вешалке воздвигнута серая фуражка с матерчатым козырьком и такого же цвета габардиновый макинтош.

А может быть, мой оппонент выглядит совсем не так, может быть, тут следует видеть что-то и вовсе иное — жизнь ведь многообразна и неисчерпаема, проявления ее во вне неожиданны и порою гротескны.

Портрет 2. Интеллигентная немолодая особа, сильно высохшая на пропаганде и внедрении системы Станиславского. Прямой пробор, жалкий пучок волос на затылке, смахивающий на детский кукиш, старенькие очки без оправы, похожие на дореволюционное, меньшевистское пенсне. Стародевическая вязаная кофта с разноцветными и разнокалиберными пуговицами. Из-под темной юбки видны коричневатые бумажные чулки в резиночку и предвоенные боты на низком каблуке. Морщинистое лицо напоминает старинный кожаный кошелечек с защелкивающейся на два шарика металлической застежкой — это рот. Кошелек, щелкнув, раскрывается, и из него сыплется медная мелочь слов:

— Как вы смеете весь этот грязный ужас предлагать благороднейшей русской сцене?! Это же чуждо самой природе русского театра. Это западная балаганная традиция. Русский актер не играет на сцене, он действует, он живет на ней с партнером, продуктивно и целесообразно. Константин Сергеевич посвятил всю свою систему борьбе с наигрывальщиками и представляльщиками. Игра — это очень грубое и вульгарное зрелище, а русская сцена всегда славилась своей стыдливостью и целомудрием. У нас реализм и правдоподобие чувствований, у нас простые физические действия и хотение. И никакой игры ни в коем случае.

Она вытащила из рукава малюсенький кружевной платочек и промокнула им уголки глаз, уголки губ и кончик носа. Потом как-то жалобно, но неожиданно громко высморкалась...

Впрочем, это не обязательно женщина. Это может быть и старый профессор, один или два раза видевший издали Станиславского на репетиции, человек, начисто лишенный образного мышления и педагогической фантазии, — то, что обычно называют круглой бездарностью. Это может быть и молодой, но бойкий кретин, выучивший назубок систему и повсеместно цитирующий заветы, не понимая и даже не догадываясь об их творческой сути. Тут важна типология. Важно, что портрет 2 есть

тип начетчика, так же как первый «портрет» — тип палача, заплечника, специализировавшегося на уничтожении искусства и его представителей. Если хотите, можете одеть его в более традиционную красную рубаху и прилепить ему черную разбойничью бороду. Или перечтите платоновское описание типа на последней странице «Епифанских шлюзов».

Портрет 3. Она молода и прекрасна. Прелестная фигурка с осиной талией и высокой грудью, бутонно выпирающей из гипюровой белой блузки с рубиновым значком на левой стороне. Яснейшие лучистые глаза в длинных ресницах и копна каштановых волос, там и сям легко тронутых ранней сединой задумчивости. Румяные щеки, нет, не щеки, а фарфоровые щечки и алые, влажные, наивно раскрытые губы. Она вся — непосредственность и порыв. Она ужасно, нечеловечески эмоциональна и поэтому легко увлекается. Однажды она увлеклась так сильно, что во время погрома безродных космополитов, будучи аспиранткой второго года, присоединилась к массовым разоблачениям и добила своего научного руководителя — известного всему миру ученого.

Зовут ее, конечно же, Машей. Как одну из трех чеховских сестер. Она все время чувствует себя как бы на трибуне, и пафос переполняет ее, словно подогретый воздух в монгольфьеровском шаре. Пафос неудержимо влечет ее ввысь — так и хочется привязать девушку к трибуне крепкой веревочкой, чтобы бедняжка не улетела от нас в верхние слои атмосферы.

С годами она, вероятно, немного сдала: прибавилось седины, померкли фарфоровые ланиты, появилась от сытой жизни приятная полнота зрелости, стала рядовой министерской дамочкой, но пафос... пафос и комсомольский задор ее не оставили. Правда, с наступлением новых времен она реже появляется на трибунах, но главное — зоркая, опережающая бдительность — при ней, за это все еще хорошо платят. Когда приспичит.

Если попытаться классифицировать тип, то формула ее будет грубой, но не сложной: «Сука наемная. Служит для срочного обливанья. Работает на разовых». Вот образчик ее речевой деятельности:

— Я, как представитель младшего поколения советских театроведов, как комсомолка и будущая коммунистка, не могу молчать, когда под видом игры протаскивают в наш театр махровый формализм. Особенно опасно, когда это пытается сделать старший товарищ, у которого мы должны были бы учиться. Но не будем!

С молоком матери всосали мы великие принципы социалистического реализма, заложенные незабвенным буревестником революции. И мы не можем, нам не позволяет наша гражданская совесть принять столь легкомысленную и сомнительную театральную концепцию. Неужели недостаточно «реализма без берегов»? Неужели нужна еще и безбрежная игровая стихия? Надо хорошо подумать, кому на руку «играют» такие глубоко нам чуждые с позволения сказать «системы». У нас есть одна система — система Станиславского, всеобъемлющая, глубоко научная, проверенная и закаленная в боях за реалистические традиции русского и советского театра, и другой нам не требуется.

В заключение не могу не сказать несколько слов о своих переживаниях в адрес автора книги. Разве могла я, как и другие мои сверстники, ожидать, что уважаемый и любимый молодежью человек свернет на скользкую дорожку низкопоклонства перед Западом и бездушного формализма? Для нас это печальная неожиданность. Поэтому должно размежеваться. Заявляю во всеуслышанье: нам, молодым, не по пути с игровым театром.

Я слушал привычные фразы, и образ говорящего двоился, троился, множился в моем воображении. Давнее прошлое смыкалось с недавним. Но вот, наконец, оппонент воплотился и вышел на свет...

Портрет 4. «Искусствовед в штатском». Приятный во всех отношениях молодой человек, чуть-чуть за тридцать. Все правильное и нормальное — нос, рот, глаза, губы, зубы, волосы и уши. Средний рост, средняя упитанность, среднестатистическая индивидуальность. Манера — безукоризненная, рассуждения — безупречные, обаяние его действует безотказно. Но когда, с невольным вздохом облегчения, расстаешься с ним, обнаруживаешь, что не в состоянии его вспомнить, что на улице, в толпе не узнаешь, что ни одной его приметы в твоей памяти не осталось, только облачко приятности, перламутровое и благоухающее.

Но какие-то приметы, если подумать, все же есть. Постоянные: золотая коронка в левом углу рта, ямочки на щеках (видны, когда он улыбается), маленький шрам на левой брови (виден, когда он хмурится), легкое, почти незаметное заикание, когда начинает нервничать. Временные: светло-серый дидероновый костюм (Штаты или Великобритания), бледно-голубая поплиновая сорочка (хлопок 100%, Индия), серо-голубой галстук (Цейлон или Париж), изящные белые туфли (ФРГ), дорогие часы на массивном металлическом браслете (2-й часовой завод, Москва). Русые волосы, серые глаза, южный загар на лице.

Он берет меня под руку и отводит к окну в дальний угол комнаты, хотя поблизости никого нет. Говорит тихо и доверительно:

— Я, к сожалению, не видел вашего «Короля Лира», но то, что я прочел о нем в вашей книге, очень, очень любопытно. Получил удовольствие. Но, знаете, никак не пойму, зачем вам это? Нам, русским, глубоко чужды все эти гистрионы, жонглеры и джокеры, вся эта перевернутая карнавальная топика. Это ведь — для гурманов, для щекотания нервов утомленной элиты. Позвольте вас уверить, если приглядеться, понаблюдать, — это не первый сорт. Я вот смотрел юношей вашу «Элегию» с Поповым—Тургеневым. Признаюсь, был прямо околдован поэзией этого спектакля. Русская усадьба, белые дворянские колонны, белые плиты террасы с проросшей между ними травой, а рядом — белый рояль, старинные ноты на нем, белая сирень на столе — это такая ностальгическая Россия... И вдруг, ни с того, ни с сего, шумные шуты, «шутки, свойственные театру», «золотой балаган», двусмысленный маскарад, дешевое кривляние — все чужое, заемное, притянутое за уши, извините меня, к русскому театру. Я отнюдь не догматик, но по-дружески, между нами, хочу посоветовать вам не связываться с этим западным поветрием. Несерьезно.

И мой «филер-рафине», сделав на прощанье ручкой, удаляется обратно в свою метафизическую темноту, а может быть, в отнюдь не метафизическую свою контору...

Я слушаю капитальное возражение спокойно, настолько спокойно, что могу даже переспросить с улыбкой, правильно ли я понял суть *контраргументов*. Игровой театр, выходит по-вашему, явление чисто западное? чуждое и противопоказанное русской театральной традиции? он, говорите вы, не имеет корней в нашей истории.

Я спокоен не только потому, что время в очередной раз переворотилось и на несколько лет (десятилетий?) отодвинуло с первого плана моих оппонентов, что сегодня нам не так, как прежде, страшны эти «палачи», «начетчики» и «доносчики от искусства». Я спокоен еще и потому, что дело тут не в чьей-то «злой воле», не в «роковой

ошибке» или «ученой подтасовке», а в обычном историческом недоразумении, происшедшем от лености и инерции нашего мышления, от невнимания к реальностям нашей жизни.

Дело тут вот в чем. От древнего периода развития русского театра не осталось материальных следов: ни развалин театральных зданий, ни летописных упоминаний о спектаклях, ни текстов пьес, ни костюмов, ни масок — ничего! Какой вывод делает ум, не склонный к излишним усилиям? — Раз нет следов, значит и театра не было. Вон у древних греков был театр, так у них и осталось много всего: и руины двух театров возле афинского Акрополя, и прекрасные трагические и комические тексты, и бюсты актеров, и скульптурные изображения сценических масок, и, сверх того, описания костюмов и спектаклей. И у римлян так же. И у галлов...

Нет бы подумать, что у нас был особенный театр, непохожий на театры римлян и греков, — не думали. Зачем думать?.. А подумав, легко обнаружили бы эту особенность: русский театр был театр *бездомный. Принципиально бездомный. Бездомный, так сказать, исторически.*

Так уж сложилась начальная наша жизнь, что у народа было только два властителя, два официальных кумира — князь и Бог. Основывая новый город, люди начинали жить в землянках и избушках, а настоящие большие дома строили только им, своим хозяевам: князю — палаты и храм — Богу. Третьему своему кумиру (неофициальному) — театру — русские, в отличие от западноевропейцев, домов не строили. У наших актеров никогда не было своего дома, даже временного — вплоть до XVII века.

Вот и скитались актерские ватаги по русской земле.

В соответствии с кочевым образом жизни формировался и театральный русский быт, — отказались от всего громоздкого, оставили только то, что можно носить с собой, то, что невозможно отнять у них и уничтожить, только самое необходимое и неизбежное, а следовательно, и самое существенное: актер, его талант и его временная власть над зрителем.

Через несколько веков увенчанный всеми государственными лаврами русский режиссер В. И. Немирович-Данченко сформулирует эту суть театра: вышли на городскую площадь два человека, расстелили на земле коврик, заиграли, и это уже театр. А еще чуть позже другой славянский театральный деятель, поляк Ежи Гротовский, побывав на учебе в Москве, создаст завершенную в этом смысле теорию бедного театра.

Да, у древнерусских актеров ничего постоянно своего, стационарного не было. Все, что необходимо было включить в их представление, добывалось на месте, приспосабливалось из местных обиходных предметов. Вместо здания театра использовались: выгон, сельская улица, деревенская усадьба, изба, кабак, боярские хоромы. Декорациями были сезонно меняющийся живописный русский пейзаж (вместо задника), очаровательный антураж крестьянского двора, уже заранее, как бы нарочно, выстроенный, эстетизированный и стилистически созвучный искусству бродячих артистов (резные наличники изб и коньки крыш, пластика ворот и гумен, рельеф наружных лестниц и церковных гульбищ). Костюмировка актеров заключалась в оригинальном (перевернутом, не по прямому назначению) использовании обычной одежды: коза плясала в сарафане, медведя увенчивали войлочной шляпой, мужик одевал поневу и женский платок с кикой и т. д. Тексты пьес заменялись бесчисленными присловиями, прибаут-

ками, стишками и песнями, надежно хранимыми в памяти артистов, и импровизациями, то есть приспособлением этих заготовок к нуждам местной злободневности. Как видите, все это были «материи» недолговечные и с точки зрения истории чрезвычайно эфемерные. Они, естественно, не были способны сохраняться в веках.

Из-за этого и могло показаться, что театра в России до XVII века не было. Но кажется так только потому, что русский театр тогда был *очень близок к жизни*, он был глубоко погружен в нее, перепутан, перемешан с нею. Театр проникал в жизнь, растворялся в ней. И наоборот — жизнь, причем жизнь по преимуществу народная, пронизывала театр, входила в него — легко и свободно.

Этому способствовала именно игровая форма тогдашнего театра и тогдашней театральности. Песни тогда *играли*, артистов называли *игрецами*. Под общим названием скоморошества фигурировала в нашей истории сложная и многосоставная артистическая общность, включавшая в себя и певцов, и поэтов, и музыкантов, и кукольников, и дрессировщиков, и фокусников, и «массовиков-затейников», но костяк ее, генетическое ядро составляли актеры. Столь же разнообразным был состав скоморошьей труппы и в смысле профессионального уровня: были там и настоящие артисты, сделавшие актерство ремеслом своей жизни (уровень их искусства был соответственно высок), были и временные, полупрофессиональные люди, примкнувшие к ватаге на сезон, на несколько «спектаклей», были и местные актеры-любители на один раз (пока играют в нашем селе), были даже и дети, относившиеся к выступлениям старших буквально как к игре (в смысле ребячьей забавы). Непременными членами скоморошьих коллективов были животные — певчие и говорящие птицы, собаки («сучки», «псицы плясовые») и, как главный участник, как гвоздь программы, — медведь. Иногда животные имитировались людьми: козу изображал мальчик, медведя — парень. «Кобылку» заменяла большая деревянная игрушка.

Из-за сюжетной простоты скоморошьего игрища, из-за участия в нем низших бессловесных тварей, мы, люди театра, долго смотрели на это явление как на некий пратеатр, а если уж вполне откровенно — как на некий недо-театр, так, какие-то примитивные элементы, зародыши театра. Попробуем переменить взгляд.

В том театре русского народа кой-чего с современной привычной точки зрения, правда, не хватало: он, как я только что образно намекнул, не имел своего, специально построенного и оборудованного помещения, он не был разделен со зрителями баррикадой рампы, у него не было сложного и разработанного сюжета, то есть пьесы в нашем нынешнем понимании. Но все остальное (и притом самое существенное, определяющее собственно театр) было. Был спектакль («позорище», «игрище», «потеха»). Был актер, был зритель и было преображение себя, то есть феномен перевоплощения. Наличествовали и некоторые производные признаки — например, костюмировка, грим (буквальный — раскраска лица — и переносной, образный: маска, личина, «харя»). Да-да, это был настоящий театр, кстати, просуществовавший более пяти веков, но совсем не такой, как у нас, какой-то другой театр.

Было и общее. Тогда, как и теперь, простота нехитрого сюжета (утрирую специально: «А ну-ка покажите-ка, Михайло Иваныч, как ленивая девка жнет... как баба в бане моется... как боярышня перед зеркалом вертится... как пьяный поп обедню служит... как наш толстый боярин на тощем мужике верхом ездит... и т. д., и т. п.) не составляла существа представления, а была только предлогом и рамкой для вольной импровизации актеров. Тогда, как и теперь, хороший актер умел вызывать у себя и у

зрителя на любом сюжетном материале и сложнейшие чувства и мощнейшие «поля» самых причудливых ассоциаций, и глубоко поэтичные образы и настроения (тем более, что поэтическая культура народа была в те далекие времена и выше, и органичнее).

Можно убедиться в том, что я тут вам говорю логически, сначала, так сказать, от противного: вспомните спектакль, когда, несмотря на ловкий сюжет и хорошо написанный текст, вам было безумно скучно и неинтересно: артисты, равнодушные и недостаточно одаренные, вас не волнуют, сводя на нет все достоинства пьесы. Известно и другое: и пьеса так себе, и сюжет примитивный, но столько всего в эту ерунду вложено актерами, так заражают они вас своими переживаниями и своей трактовкой происходящего, что это затягивает вас, как в круговорот азартной игры, без остатка. Теперь, как и тогда, главное в театре — магия актерской души.

Такой театр начался у нас не с робких попыток немецкого пастора Ягана Грегори, а гораздо раньше, вместе с историей русского народа.

Но чтобы до конца поверить в то, что я говорю о древнерусском театре, мало логики: отбросьте все рассуждения с их доводами и контрдоводами и просто-напросто вообразите себя вышеупомянутым медведем — Мишенькой и мысленно проделайте его «грубые» и «примитивные» трюки. Затем представьте себя медвежьим поводырем-скоморохом и прокомментируйте поведение косолапого с любой степенью иронии по отношению к себе и к нему. Освоившись в том и в другом образе, «поиграйте» или, становясь поочередно то тем, то другим: задание — номер — оценка — новое задание. Потом «перевоплотитесь» в своем воображении (также не сходя с места, не вылезая из кресла) в зрителей этого представления: увидьте себя бойкой, подвыпившей молодкой или говорливым старичком. Первым парнем на селе. Самой красивой и самой стеснительной девицей, сопливым карапузом без штанов. И т. д. Увидьте летнюю деревенскую околицу или заваленную снегом вечернюю улицу русского села, в общем — погрузитесь в волшебный по краскам и по звукам мир нашей родной старины, поживите в нем, освойтесь. И вы будете поражены необычайной тонкостью, остротой, даже какой-то пряностью ощущений и переживаний, вызванных в вас этим грубым, этим не совсем приличным театром. А ведь ничего удивительного в этом нет: в кажущихся нам попервоначалу дикарскими забавах мы соприкасаемся с чем-то корневым, с самыми насущными основами людского бытия: работа и отдых, любовь и смерть, ложь властителей и горькая правда подчиненных, угнетение человеческой личности и ее неистребимое стремление к свободе.

Если же вы человек смелый, отчаянный, да к тому же еще и держащий себя за личность, не обделенную актерскими наклонностями*, вы имеете возможность познакомиться с игровым театром Древней Руси более близко, так сказать интимно. Попробуйте организовать нечто вроде реконструкции древнерусского театра: существо такого (чисто актерского) театра почти не изменилось, душа человеческая тоже.

Соберите родных и друзей, распределите роли (см. чуть выше) и разыграйте медвежью потеху полностью. Неплохо использовать для этого не только импровизационные возможности (свои и чужие), но и некоторые подручные материалы: собачий поводок и намордник, детский игрушечный барабанчик, вывернутую наизнанку дубленую шубу (можно и синтетику), кухонный фартук жены, русскую цветастую шаль

* Уверяю вас, таких людей среди нас большинство, так как общечеловеческая склонность к актерству базируется отнюдь не на воспитании, не на обучении и даже не на национальной традиции, — она заложена в генах человеческого рода. Мы все — хомо луденс.

любой из приглашенных дам и т. п. — смотря по обстановке и настроению участников. Самым лучшим местом и временем для этого будет июльский пикник с шашлычным костром. Можно провести эту игру у елки в новогоднюю ночь, но на худой конец сгодится и небольшая комната в современной квартире — тогда она будет изображать для вас жарко натопленную избу, набитую до отказа народом.

И раз уж вы решились попробовать на вкус и цвет, что же такое конкретный игровой скомороший театр, раз уж собрались ощутить, в чем его ушедшая прелесть, *не пренебрегайте подробностями игр*, не упускайте ни одного шанса в этом плане: игра словами, лирические откровения, сексуальные подтексты, злободневные социально-политические аллюзии, психологические нюансы отношений в данной конкретной компании, умеренные, но обязательно добродушные и завуалированные «поношения», свежие анекдоты, любимые всеми шлягеры, фокусы, стихотворные экспромты и т. д. и т. п. — до бесконечности. Это должен быть пир подробностей, причем пир рискованных подробностей, ибо конкретная подробность всегда рискованна.

(Не случайно даже сейчас, в условиях разрешенной гласности, все мы стараемся уйти от подробностей и конкретики во что бы то ни стало; отделываемся общими рассуждениями; мы можем обличать лень или мошенничество вообще, но как нам трудно решиться назвать конкретные адреса и фамилии; и это у всех — от рядового труженика до самого высокого начальника.)

Игровой театр — всегда риск, поэтому он так любит подробности. Учтем это, пытаясь представить, что такое начальный русский театр и в чем заключена природа его кайфа.

Если вы поленились или постеснялись произвести реконструкцию «Медвежьей потехи», вам будет весьма затруднительно почувствовать и представить себе истинные истоки русской театральности.

Если же ваша семейная фирма не остановилась перед какими бы то ни было первыми интеллектуальными и матерьяльными затратами и вы все же поставили на себе и своих близких дерзкий опыт воскрешения скоморошьего представления, вы тем самым сделали первый значительный шаг навстречу древнерусскому театру и теперь сравнительно легко ощутите его неповторимую прелесть и глубину, его необычайное душевное и красочное богатство: фарс, переходящий в трагизм, трагедию, сплавленную с комедией, комедию, непринужденно соединяющуюся с лирикой, и лирику, то и дело перерастающую в острую политическую сатиру. Вы теперь начнете немного лучше понимать то, что я пишу об истоках игрового театра в России. Мало того, вы хорошо приготовили себя к еще более веселому и более опасному эксперименту 3.

Итак, начнем третью попытку. Попробуем реконструировать целый спектакль из нашей старины. Перечтите, пожалуйста, знаменитый «Праздник кабацких ярыжек» (у него есть и другое название — «Служба кабаку»). Это — «выдающееся произведение народной сатирической литературы XVII века, изображающее жизнь пьяницы и кабак в форме пародии на церковное песнопение», как выражаются о нем ученые люди. Найти его можно в любой из хрестоматий по древнерусской литературе. Перечли? Не в восторге? Не все понятно? Ну, ничего, поработайте со словарем — искусство, как известно, требует жертв. Теперь понятнее? Великолепно. Давайте предположим, что перед нами не чисто литературный памятник, а театральный текст, текст старинной русской пьесы: диалоги, реплики, ремарки. Говорите, не может такого быть? Почему же?

Сделаем корректную экстраполяцию: попробуем рассматривать и нашу «Службу», и всю сатирическую литературу Древней Руси как косвенное отражение, как след, оставшийся от тех «театральных» действ, которые устраивались скоморохами, как позднейшее свидетельство об игровом театре, бытовавшем у нас в XIV—XVII веках. Иначе ведь трудно объяснить наличие в этих текстах таких специфически театральных — чередующихся! — ремарок и помет: «Богатый же рече», «Поп судье говорит», «Судья говорит» («Повесть о Шемякином суде»); «Кур рече», «Лисица рече» («Повесть о куре и лисице»); «Первые рыбы говорят», «Другие рыбы говорят», «Ерш говорит» («Повесть о Ерше Ершовиче»). А в самой «Службе кабаку» как мастерски сгруппирован текст по репликам и певческим партиям: «Стих», «Запев», «От мирского жития чтение», «Глас иный, 18-й, подобен», «Глас высоко пятый», «На литии стихиры» и т. п. Тут и указания, на какой мотив петь, в каком составе, в какой тональности — это ведь все признаки предназначенности к исполнению. А знаменитая «Повесть о Фоме и Ереме» выглядит и того сценичней: готовый сценарий мощно театрализованного игрища с пением, пляской и пантомимой. В этом смысле текст «Фомы и Еремы» так упорядочен, что видно: вот партия хора, вот вступает один солист, вот — другой, тут у них прямая речь, а тут — косвенная, предполагающая мимическую иллюстрацию, вот танец, вот акробатический трюк. А посмотрите лубочные картинки к этой народной юмористике — как они похожи на изображение сцены из спектакля: выразительнейшая театральная мизансцена на фоне театральной же декорации. Случайно ли все это?

Я просто вижу «Праздник кабацких ярыжек» на сцене — как спектакль. А вы не видите? Тогда не поленитесь, достаньте дивный исторический роман «Гулящие люди» А. Чапыгина и прочтите там описание спектакля трехсотлетней давности, устроенного в кружале скоморохами; между прочим с текстами из нашей «Службы»*. Правда, прекрасно описано? Прекрасно и жутко. Как точно и с какими поразительными подробностями восстанавливает писатель весь ход скоморошьего игрища в кабаке! Теперь, надеюсь, вам легче приступить к реконструкции. Интересно, но далеко и чуждо? Не задевает? Не звучит для вас? Ну что с вами делать — постараюсь помочь вам еще живее и ближе почувствовать остроту и злободневность «Службы».

Давайте почувствуем современность темы — разгул алкоголизма и самогоноварения, антиалкогольная пропаганда и гигантские очереди у винных магазинов. Вам начинает нравиться, но вы не видите этого в тексте? Что еще? Мешает язык и стиль? Это не проблема. Возьмем постановление ЦК КПСС об антиалкогольных мерах и текст соответствующего закона, статистику пьянства из «Литературной газеты», пару частушек о самогонщиках и вставим отрывками в старинный текст туда, где он кажется вам особенно непонятным и посторонним теме. Глаза у вас уже горят, но вы все еще мнетесь. Отчего? Не знаете ни одного церковного мотива?

Теперь-то все про вас понял! До вас не дошло главное — пародийность «Праздника кабацких ярыжек». А наш старинный театр невозможно понять и почувствовать вне пародии. Эту его особенность хорошо сформулировал все тот же великий Пушкин, Алексан Сергеич: «Народная сатира овладела пружиною смеха исключительно и приняла форму драматическую, более как пародию». Умом-то вы уже понимаете пародийную направленность нашей «пьесы», но ощутить пародию не можете — в этом вся причина вашей нерешительности и скуки. Не мудрено — вы же не знаете пародируемого оригинала. В те же давние времена все люди, буквально все, каждый человек — неграмотный старик, туповатая баба, даже несмышленыш-ребенок, — все знали церковную

* Вы найдете это описание на последних десяти страницах первой главы под названием «В Москве» из части третьей «Гулящих людей».

службу, она была у них на слуху. Поэтому им и было смешно: они видели, как выворачиваются наизнанку, вымучиваются, превращаются в нелепицу священные, неприкосновенные слова.

Что же делать? Зубрить церковные тексты? Абсурд.

Попробуем подойти к проблеме с другого конца. Отбросим текст «Службы кабаку». Оставим только структуру, точнее — модель этого произведения и попробуем найти ей соответствующую аналогию в нашей жизни. В «Службе» весь фокус в том, что в форме идеологически священного, табуированного текста издевательски излагаются неподобающие, неприличные с официальной точки зрения факты и мысли: для изображения беспутной, заблеванной и насквозь проматеренной жизни пропащего пропойцы используется торжественная и эмоционально возвышенная церковная служба в честь канонизированного святого. Пародируется одновременно и святость угодника, и сама служба.

Вот и вам нужно подобрать для «инсценизации» запретный для юмора и насмешки, традиционно неприкосновенный «текст» и разыграть его пародийно. Что же возьмем? «Коммунистический манифест»? «Устав КПСС»? Главу о правах и обязанностях из нашей конституции? Что вы говорите? Не надо? Нельзя? А что вы беспокоитесь? У нас гласность и демократия. Мы живем не в мрачные времена царизма и не в светлые времена первых пятилеток. Вы что, не слушаете и не рассказываете баек про чукчу? Что? Это в знакомой компании? То-то. Одно дело порадовать любимую жену свежим политическим анекдотом, услышанным в кулуарах очередного партсобрания, а совсем другое рассказать этот же анекдот публично, ну хотя бы в ресторане «Минск» на банкете в честь пятидесятилетия секретаря парткома вашей конторы. Встать, постучать вилочкой по бокалу и громко начать: «Приезжает чукча в Москву...»

Да нет, вы правы, — пародии и тут не получится, потому что и эти тексты знаем мы так же плохо, как старинные «Четьи-минеи». Несмотря на всеобщее наше высшее образование, мы не знаем текста «Манифеста», разве одну фразу — «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма». И где же всем нам знать строки партийного устава, если его плохо помнят даже члены партии? А для пародирования нужен очень знакомый (всем знакомый) материал — то, что в ушах навязло, на кончике каждого языка висит, от любых зубов отскакивает...

Как ужасно! Мы ничего не знаем как следует. Даже того, на чем божимся и клянемся, во что верим. Ни запомнившейся молитвы, ни заученного правила нравственности...

Придется брать материал из всемогущего «ящика», из телевизора. Возьмем ритуал встреч вождя с народом, — ящик много раз транслировал и дублировал это для нас: и при его поездке на восток страны, и на запад, и на север, и на юг. Это уж всем нам до одного знакомо: мимолетная, но теплая встреча обожаемого руководителя с понимающим и поддерживающим его народом. Какая удача — тема найдена! Осталось подыскать профанирующий мотив. Что же тут придумать? Встреча государственного деятеля с очередью возле винно-водочной точки? Очень мило. Нет, есть лучше: посещение Михаилом Сергеевичем районного вытрезвителя...

Распределимся: вы будете изображать Горбачева, ваша уважаемая супруга — первую леди Советского Союза, старшие ваши дети сыграют телохранителей, а младшие выступят в качестве представителей счастливого детства — им «Раиса Максимовна» будет раздавать конфетки. Старшие дети ваших гостей — фото- и кинорепортеры с ми-

крофонами, камерами и вспышками, а сами гости — отобранный и наскоро подготовленный народ: образцовые и не-образцовые клиенты осчастливленного высоким посещением медицинско-милицейского заведения...

Доставайте старые газеты с отчетами о состоявшихся беседах — для шпаргалок. Что? Сдали в макулатуру? Как жаль! Тогда напрягайте память. Кто силен в «чукотском фольклоре»? Кто спец по «политической клубничке» типа «минерального секретаря» и трех Райкиных (Райкин — отец, Райкин — сын и Райкин муж)...

И зовите поскорее соседей — театр мертв без зрителей. Не хотите? Я вас держу за идиота? Что вы, что вы! Как можно! Вам неудобно? А может быть, страшно?..

Вы куда? Идете за соседями? Стойте. Стойте! Какой храбрый! Не надо. Я ведь и не рассчитывал всерьез, что вы разыграете этот непристойный фарс. Это мне и вовсе не нужно. Я ведь понимаю: для этого требуются более смелые и более опытные исполнители — профессиональные актеры; из тех, которые в недавние годы застоя изображали, и не только под пьяную лавочку, косноязычные «речи» последнего Ильича. А вам это не обязательно: мне было необходимо только, чтобы вы почувствовали древнерусского актера — его отчаянную смелость, его рискованные выходки и его опасную ежедневную работу.

Отдышитесь. Успокойтесь.

Теперь вы понимаете, из-за чего скоморохов называли кощунниками и глумотворцами, почему и за что преследовали этих отважных русских артистов в старину? Это ведь была тогдашняя Таганка!

А преследовали их жестоко и упорно! Особенно старались тогдашние идеологи — церковники. Из «дома бога» на бездомных скоморохов что ни день сыпались угрозы и запреты. Не отставала от церкви и государственная власть: «А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие чудесные бесовские сосуды, и ты б те бесовские велел вынимать и, изломав те бесовские игры, велел жечь. А которые люди от того ото всего богомерского дела не отстанут и учтут впредь такова богомерского дела держаться, и по нашему указу тем людям велено делать наказанье: где такое безчиние объявится, или кто на кого такое безчиние скажут, и выб тех велели бить батоги». Еще два раза приказывает царь в своем распоряжении «бить батоги»; на третий раз — арест и ссылка «в Украйные городы за опалу».

Но с государственной властью было сложнее, чем с непримиримым фанатизмом служителей культа. Цари не только преследовали скоморохов, но порою и прикармливали их, когда соответствующий стих находил. Перемены царского отношения к бродячим актерам были внезапны и непредсказуемы. Постоянным было другое — не опала и не поощрение, а... подражание. Преследуя игрища скоморохов, русские цари сами «играли» вовсю. Во всю Ивановскую и на всю раздольную Россию. Несколько веков, правда, ушло на «обучение» князей у артистов. Держа последних при своих дворах, великие князья присматривались и примеривались к ним и к их ремеслу, причем особенно склонными к лицедейству были самовластники и потенциальные тираны. К середине XVI века обучение закончилось. Начались царские пробы.

Игра, идущая снизу, дополнилась игрой, навязываемой сверху. К исконно народной, естественной и, главное, добровольной театральности прибавилась насильственная театрализация русской жизни, больше, чем на игру, похожая на чуму.

Первым зловещим забавником на русском престоле стал, конечно, Иван Грозный. Он раньше всех других завел обычай устраивать скоморошество и театральную игру в

государственном масштабе. Участвуя в юные годы в хороводах, в песнях, в народных игрищах, он прошел хорошую школу лицедейства. Потом, с годами, постиг театральную эффектность неожиданных поворотов действия и контрастных переходов от радости к печали, от доброты к злобе, от роскоши к нищете, от царственного величия к непристойному самоунижению; ему понравилось играть крайностями. Подучился и стал внедрять театральное притворство в обиход своего двора: устраивал шутовские сцены на дипломатических приемах, применял скоморошеский опыт в государственных интересах. Так, когда к нему прибыли за данью представители крымского хана, «нарядился в сермягу, бусырь да в шубу баранью, и бояря. И послам отказал: видишь же меня, в чем я? Так де меня ваш царь зделал». Его страсть к переряживанию росла день ото дня и приобретала все более жуткий смысл: «Когда он одевал красное — он проливал кровь, черное — тогда бедствие и горе преследовали всех: бросали в воду, душили и грабили людей; а когда он был в белом — повсюду веселились». Можно представить себе это веселье!

От перемены костюмов грозный царь перешел к переменам ролей, начиная тем самым первый в России игровой «театр жестокости» (XVI век!). В 1574 году посадил он царем на Москве Симеона Бекбулатовича, незначительного человека, марионетку, «и царским венцом его венчал, а сам назвался Иваном Московским и вышел из Кремля, жил на Петровке». Фарисейское, лицемерное и в то же время какое-то мазохистское лицедейство Ивана IV расцветало, втягивая в свой круг, как в погибельный омут, все больше и больше русских людей: они ведь тоже должны были волей-неволей играть — относиться к ничтожному Симеону как к царю, почитать его, отплевываясь и открещиваясь в душе. «Весь свой чин царский отдал Симеону, а сам ездил просто как боярин в оглоблях, и как приедет к царю Симеону, осаживался от царева места далеко, вместе с боярами». Кульминацией этого непотребного спектакля стала знаменитая челобитная Грозного, начатая с игры в бесправное холопство и рабское подобострастие: «Государю великому князю Симеону Бекбулатовичу всея Руси Иванец Васильев со своими детишками с Иванцом и Федорцом, челом бьют», а законченная зверской по жестокости просьбой: «разреши людишек перебрать». Контраст между униженной формой и ужасным смыслом просимого невыносим. Тут ведь испрашивается излишнее, никому не нужное, шутовское разрешение на проведение «одной из самых крупных массовых казней». Акция геноцида подается как игривая шутка. Кровавым нашим верховодам 30-х годов было у кого поучиться. Любительствующий актер в головном уборе Мономаха пр-р-роч-ч-чно закладывал адскую традицию пытошного театра и кощунственной игры со смертными приговорами на четыре столетия вперед.

А что это типичная игра, подтверждает наличие одного из самых характерных ее элементов — обмена ролями. Сравним: «Мама, давай играть — ты будешь дочкой, а я мамой», «Теперь мы красные, а вы белые»; перемена банкомета, ворот, фигур в шахматах — перечень можете продолжать сами. Но одновременно это и типичное явление в театре, даже на самом высоком уровне развития. Смотрите: жертва становится палачом («Гамлет»); пустейший, ничтожнейший чиновник обращается значительной персоной, чуть ли не символом власти («Ревизор»); робкая гостья превращается в хозяйку дома («Три сестры»); совершенно чужой, незнакомый молодой человек становится главным членом семьи («Старший сын»). И т. д. И т. п. А на примитивном уровне развития театральных форм этот феномен перемены роли просто обязателен, существе-

нен: обманутый обманщик, политый поливальщик, умная дурочка. Это наблюдение с необыкновенной яркостью выясняет для нас близость, родственность театра и игры.

Но самой большой театрализованной игрой четвертого Ивана стала опричнина. Она отличалась тотальностью, и театрально-игровые элементы присутствовали в ней в полном объеме: тут были уже «роли», было их распределение и перераспределение, был и обмен ролями, веющий загробной жутью: жертве навязывалась роль палача, а вчерашний палач сегодня сам становился жертвой. Присутствовало перевоплощение, похожее на предсмертный бред: государь всея Руси превращался в звонаря всея Руси, а живые сотнями и тысячами преображались в мертвецов. Строились специальные декорации, устанавливалась необычная для России мрачная костюмировка, заводился диковинный, чуть ли не шаманский реквизит. Был даже зритель — народ, перепуганный перспективой превращения в участника спектакля.

Державный художник сумеречной кистью нарисовал образ опричника: весь в черном, с головы до ног, — черная ряса, черная скуфья, черный пояс, черные сапоги; вороной конь в черной сбруе; к седлу привязаны аксессуары — метла и черная песья (отрубленная) голова... это были уже не просто вещи, а символы опричного долга: выслеживать, вынюхивать, выметать измену и грызть злодеев-крамольников.

Черною тучею, кромешною тьмою надвигалась опричнина на московское царство. Народ млел от страха, но острил, каламбурил по поводу тогдашней госбезопасности, называя опричников «кромешниками», «играя синонимами опричь и кроме». Это я взял у В. О. Ключевского. Но разве расскажешь лучше него? Поэтому послушайте лучше его самого:

«В Александровской слободе поселил опричников и сам переселился туда. Так возникла среди глухих лесов новая резиденция, опричная столица с дворцом, окруженным рвом и валом, со сторожевыми заставами по дорогам. В этой берлоге царь устроил дикую пародию монастыря, подобрал три сотни самых отъявленных опричников, которые составили братию, сам принял звание игумена, а князя Аф. Вяземского облек в сан кесаря, покрыл этих штатных разбойников монашескими скуфейками, черными рясами, сочинил общежительный устав, сам с царевичами по утрам лазил на колокольню звонить к заутрене, в церкви читал и пел на клиросе и клал такие земные поклоны, что со лба его не сходили кровоподтеки. После обедни за трапезой, когда веселая братия объедалась и опивалась, царь за аналоем читал поучения отцов церкви о посте и воздержании, потом одиноко обедал сам, после обеда любил говорить о законе, дремал или шел в застенок присутствовать при пытке заподозренных».

Страшное «представление» осталось в народной памяти надолго; даже сегодня нам становится не по себе при слове «опричник», при имени «Малюта Скуратов», при кличке «Грозный».

Но это было только начало — с этого «представления» началось в истории нашей государственной жизни то, что можно было бы назвать так: «ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЕ ИГРЫ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ». Дикая, непредставимая игра охватила Россию. Игровые структуры внедрялись в жизнь государства так глубоко и так трагически часто, что теперь уж и не различишь: история ли превращалась в театр, театр ли становился историей.

Теперь два потока, два рукава русской игровой театральности (игра народа и игра властителей) омывали нашу жизнь, сходясь, расходясь, но никогда не сливаясь и не

смешиваясь. Разделяло их отношение к главному принципу игры, заключающемуся в добровольности участия (мы играем). Нарушение главного принципа — насильственное вовлечение в игру (нами играют) — превращает игру в преступление. Народ не принимал ни игры царей, ни игры скоморохов, примазавшихся к царям-боярам и пользовавшихся господской властью для навязывания зрителям своего искусства. У народа была своя игра, в которой затаенно и сокровенно хранил и сберегал он свою интраисторию. Внешняя, «сильная», то есть насильственная игра властителей больно и зло касалась порою отдельных людей, ломала их судьбы, но не затрагивала души народа на протяжении многих веков, вплоть до самого последнего времени.

После смерти венценосного игреца Васильева Иванца, вместе с наступлением Смутного времени, поднялась новая волна государственного гаерства — возник «театр самозванцев». Какие только актерствующие проходимцы ни навязывались к нам в цари: рыжий авантюрист Отрепьев, мастер сценической интриги Шуйский, Тушинский вор и даже некий Сидорка из Пскова. Театральная природа самозванства отмечалась не раз и не два. В. О. Ключевский писал: «...для нас важна не личность самозванца, а его личина, роль, им сыгранная». Еще важнее свидетельство современника событий, доказывающее, что это не последующая, задним числом введенная в оборот метафора: после расправы над Лжедмитрием I труп его положен был на стол посреди площади, а один из бояр бросил ему на живот маску, на грудь волынку, а в рот сунул дудку и притом сказал: «долго мы тешили тебя... теперь сам нас позабавь». Жуткий лик загробного фиглярства! Но как похожа эта боярская игра на «покойничьи игры» простонародья: «ребята уговаривают самого простоватого парня или мужика быть покойником, потом наряжают его во все белое, натирают овсяной мукой лицо, вставляют в рот длинные зубы из брюквы, чтобы страшнее казался, и кладут на скамейку или в гроб, предварительно привязав накрепко веревками, чтобы в случае чего не упал или не убежал. Покойника вносят в избу на посиделки четыре человека, сзади идет поп в рогожной рясе, в камилавке из синей сахарной бумаги с кадилом в виде глиняного горшка или рукомойника, в котором дымятся горячие уголья, мох и сухой куриный помет. Рядом с попом выступает дьячок в кафтане, с косицей назади, потом плакальщица в темном сарафане и платочке и, наконец, толпа провожающих покойника родственников, между которыми обязательно имеется мужчина в женском платье, с корзиной шанег или опекишей для поминовения усопшего. Гроб с покойником ставят среди избы, и начинается отпевание, состоящее из самой отборной, что называется "острожной" брани, которая прерывается только всхлипыванием плакальщицы да кождением попа.

По окончании отпевания девок заставляют прощаться с покойником и насильно принуждают их целовать его открытый рот, набитый брюквенными зубами... Кончается игра тем, что часть парней уносит покойника хоронить, а другая часть остается в избе и устраивает поминки, состоящие в том, что мужчина, наряженный девкой, оделяет девиц из своей корзины шаньгами — кусками мерзлого конского помета». И опять при внешнем сходстве — внутреннее различие, причем разительное: народная игра груба, но весела и оптимистична, в ней сама жизнь смеется над смертью; боярская игра тоже груба, но юмор ее мрачен до предела — тут смерть насмехается над бренностью жизни. Народ все время противопоставлял свою игру игре царя и бояр. Вспомним хотя бы громкий политический процесс 1666 года. Обвинялись тверские

крестьяне, избравшие себе царя и ходившие по деревне под его руководством с тряпочными и рогожными знаменами, с лукошками и решетами вместо барабанов, с палками вместо ружей.

После опричнины и Смуты царь Алексей Михайлович Романов отнесся к театру осторожно — в узком семейном кругу, на заграничный лад, без публичности, он устроил несколько спектаклей для своей молодой второй жены, чтобы развлечь царицу в ее интересном положении. Вызвал двух кукуйских немцев и предложил им инсценировать историю Эсфири. И этот немецкий опыт почему-то принято считать началом русского театра! Куда делись предыдущие пять веков существования скоморошьего искусства? Их как бы и не было. Отброшены богатейшие, более даже богатые, чем в Европе, исконно русские игровые традиции.

Так возникло «третье течение»: к народному и дворцовому игровым театрам прибавился еще один — придворный. Западный, по преимуществу имитаторский. Заезжий гость осмотрелся, освоился и стал бесцеремонно теснить аборигенов. От него и пошла традиция пунктуального копирования жизни (мимезис и прочие подобные вещи).

Но русская игровая сила не сдавалась.

Пикантной подробностью события было присутствие на немецких спектаклях самого Петра Великого, мастера игры в глобальном масштабе. Он присутствовал там во чреве матери — ведь царица Наталья пересмотрела почти все спектакли из-за занавески и решетчатой загородочки.

Общеизвестно, какое сильное влияние оказывают на человека впечатления и воспоминания детства. Душа ребенка со всех сторон открыта, ребенок еще не научился закрываться и защищаться, и поэтому внешние воздействия проникают в него так глубоко, что потом люди не в состоянии от них избавиться всю свою жизнь. Тем сильнее, можно предположить, воздействие эмоциональной среды на только еще возникающего, в буквальном смысле формирующегося человечка.

Петр Романов рождался под знаком театра и игры.

Под знаком игры и театра он прожил и всю свою жизнь.

Начал с игры в солдатики. Сперва это были солдатики игрушечные. Попозже царственное его положение позволило подростку поиграть и живыми солдатиками, набранными из ровесников будущего государя: из подмосковных холопьев, из российских дворянских и даже боярских детей. Из них были сверстаны два полка — Семеновский и Преображенский. Петрушкины полки, хотя и были потешные, дрались между собой не на шутку: калечили и увечили друг дружку в пылу сражений. А юный царевич овладевал военным искусством и радовался.

С юностью пришла и другая игра — любовная: вечерние походы на Кукуйскую слободу, штурм Анхен Монс, танцы до упаду, выпивки до блевотины и «цузаммен вейнен» с лучшим другом Лефортом, Венериным учителем.

Но жившему в Петре театру было этого мало — начались непристойные игры на всю Москву: «возникла коллегия пьянства, или “сумасброднейший, всешутейший и всепьянейший собор”. Он состоял под председательством набольшего шута, носившего титул князя-папы, или всешумнейшего и всешутейшего патриарха московского, кокуйского и всея Яузы. При нем был конклав двенадцати кардиналов, отъявленных пьяниц и обжор, с огромным штатом таких же епископов, архимандритов и других духовных чинов, носивших прозвища, которые никогда, ни при каком цензурном уставе

не появятся в печати... У собора, цель которого была славить Бахуса питием непомерным, был свой порядок пьянодействия, "служения Бахусу и честнаго обхождения с крепкими напитками", свои облачения, молитвословия и песнопения, были даже всешутейшие матери-архиерейши и игуменьи... одним словом, это была неприличнейшая пародия церковной иерархии и церковного богослужения» (В. О. Ключевский). Как тут не вспомнить «Службу кабаку».

Став царем, Петр расширил круг своих развлечений. Все больше и больше людей вовлекалось в игру. Странные шутовские поезда из многих саней, набитых ряжеными и пьяными людьми носились по зимней России в окрестностях престольной с криками и гиканьем. В праздники оравою бедокурили, а в Великий Пост оравою же каялись, и что было мерзостнее — хулиганство или раскаянье — народ перестал понимать. Заговорили о царе-антихристе, пошел глухой ропот недовольства.

После показательно-кровавого спектакля стрелецкой казни Петр понял, что пора детских преображенских игрушек и юношеских игрищ кокуйского пошиба для него закончилась. Теперь перед ним маячила большая и всеевропейски эффектная роль — преобразователя России.

Будучи от природы человеком неглупым, основатель империи прекрасно понимал, что переделать целый народ, и низы, и верхушку, на протяжении одного царствования никак невозможно. Переделать нельзя, а переодеть — можно. И началась всероссийская «перекостюмировка».

На городских площадях, под барабанный бой, бирючи выкрикивали царские указы о новой одежде, у городских ворот и застав останавливали людей специальные патрули, наблюдавшие за всеобщим переодеванием. Посыпались штрафы и наказания. Царь собственноручно стриг боярские бороды и резал длинные полы однорядок и ферязей. Усатых и бородатых дворян, попадавшихся царю на глаза, нещадно били батогами, а купцов, торговавших русским платьем, брали в кнуты и слали на каторгу. Стон и кряхтенье стояли в теремах и вотчинах.

Но среди боярской оппозиции тоже были люди неглупые от природы. Они поняли, что открытое сопротивление реформе зело опасно, и решили притвориться до поры до времени ее сторонниками: скрипя зубами, напяливали на себя саксонские кудрявые парики и камзолы, щеголяли в цветных дурацких чулках и куцых штанишках, втискивали жен и дочек в декольтированные роброны, сидевшие на них, как на корове седло, танцевали на ассамблеях, лопотали немецкие гутентаги и ауфвидерзеены, изгибаясь в трудновыполнимых чужеземных поклонах. Придя же домой, долго отплевывались и открещивались. Двойное взаимное притворство было утомительно, но иного выхода не было.

Игра веселого царского насилия и игра хмурого боярского притворства стояли друг против друга, раскланиваясь и скаля зубы.

Не все петровские игры были шутейны и безопасны для играющих, особенно когда они организовывались по всей стране: примером может быть фискальство, введенное Петром указом от 5 марта 1711 года — отзвук опричнины, та же игра царя. Но если его мальчишеские забавы в Семеновском и Преображенском были не специально нацелены на уничтожение человека, участвующего в игре (раненые и даже убитые на маневрах во время драк двух полков), то тут, в фискальной игре, жертвы не были случайными, они были заложены в условиях игры.

А параллельно с большой игрой реформы шли постоянные рецидивы малой игры: царь устраивал стыдобно-развеселые обряды и ритуалы, самолично сочиняя для них сценарии, режиссируя и актерствуя в них на вторых ролях.

Нескончаемой пьяной и шумной чередой тянулись маскарады, похабные славления и свадьбы — от свадьбы шута Тургенева в 1695 году до свадьбы старого князь-папы Бутурлина со старухой, вдовой предыдущего папы Зотова в 1721 году.

Противоречие между серьезностью политической работы Петра и развязной, варварской веселостью его досугов отражает более глубокий, непримиримый исторический конфликт, беспощадно сформулированный тем же Ключевским: он «хотел, чтобы раб, оставаясь рабом, действовал сознательно и свободно. Совместное действие деспотизма и свободы, просвещения и рабства — это политическая квадратура круга, загадка, разрешавшаяся у нас со времени Петра два века и доселе неразрешенная».

После смерти Петра в России начал бурно функционировать эротический театр. Коронованные дамы различались мастью (бубновая Екатерина Первая, пиковая Анна, червовая Елизавета и трефовая Екатерина Вторая*), но пьеску разыгрывали примерно одну и ту же — «Похождение одинокой женщины на русском престоле». Дамская комедия состояла из четырех актов.

Акт первый: захват власти путем дворцового переворота — производится с помощью гвардейских офицеров, которые на коленях просят матушку-царицу принять скипетр, и матушка быстро соглашается. Среди бунтовщиков непременно должен быть матушкин любовник (бывший, настоящий или будущий) или группа любовников — в зависимости от любовной мощи претендента.

Акт второй: награждение любовника (путем осыпания его милостями, должностями, дарами и титулами) и прожигание жизни — проводится с помощью русской государственной казны.

Акт третий: демонстрация силы на военном поприще — кампании, походы и просто войны. Если учесть пол властительницы, — это достойная кульминация пьесы.

Акт последний: жатва плодов — климакс и смерть.

Конечно, в приведенном мною планчике есть значительная доля схематизации, но иначе и не может быть — в нем отобраны только те драматургические вехи, которые попадаются в биографиях всех четырех императриц; это, так сказать, обобщение, а в каждом отдельном случае были, естественно, свои «пригорки и ручейки», свои неизбежные отходы от генеральной схемы в зависимости от конкретных обстоятельств игры.

Особенно заметны эти разночтения во втором и третьем актах. Так, например, Анна Иоанновна демонстрировала военную мощь больше на внутреннем фронте — огнем и мечом проходилась по собственной державе, выколачивая из народа многомиллионные недоимки с помощью своей немецкой своры. Очевидцы и потерпевшие сравнивали это со вторым татарским нашествием. Елизавета же, наоборот, стяжала военную славу в заграничных баталиях: воевала с немцами, побеждая величайшего полководца Фридриха Великого, и даже брала Берлин. И если Екатерина Первая воевала только на маневрах и парадах, то Екатерина Вторая воевала на два фронта — против «маркиза» Пугачева и против турок.

* Правда ведь, здорово придумано: распасовать четырех русских цариц с помощью орудий игры — карточных картинок. И похоже, и со смыслом, и красиво! Да, я пока в порядке!

Примерно так же различались императрицы в понимании удовольствий жизни: Анна специализировалась больше по части грубых плотских утех, а Елизавета не пренебрегала эстетическими и даже духовными наслаждениями — едва успевала перебегать из церкви на бал и обратно; Анна же чаще посещала столовую залу и пытошный кабинет. Наблюдались оттенки и в амурной сфере: полурусская Анна имела одного фаворита — немолодого и некрасивого немца Бирона, а чистокровная немка Екатерина Вторая предпочитала здоровых русских ребят — постатнее, помоложе и побольше количеством.

Но ни упомянутые конкретные детали, ни индивидуальные отклонения от «магистрального сюжета» не меняли главной формулы игры: жажда власти — жажда любви — невообразимое мотовство. От одной Елизаветы, например, осталось более 15 тысяч платьев и два сундука шелковых чулок.

Жанр театрализованной игры избирался в соответствии с мастью, простите, с характером каждой из августейших* женщин.

В первом случае дана была комическая опера в бивуачно-палаточном варианте. Дорвавшись до власти, героиня ночи напролет проводила в дружеских пирушках, а днем на военных смотрах; сидя в своей палатке, собственноручно разливала вино и угощала гвардейских офицеров. Это было бы самое безобидное и безбедное из дамских правлений, если бы за спиной веселящейся императрицы не шуровали всемогущие и бессовестные временщики, сколачивавшие в мгновение ока миллионные состояния.

Следующим спектаклем была черная готическая мелодрама со всеми принадлежащими ей эффектами: мрачными замками, тайными подземельями, камерами пыток, кровожадными злодеями и их невинными жертвами. Злодеев изображали бироновцы, невинной жертвой сделали Россию.

Это напоминало то, что сегодня, само собой разумеется, на другом техническом и идейном уровне, мы называем фильмами ужасов.

Жесткая и грубая, мужеподобная Анна Иоанновна с ее неудовлетворенной запоздалой сексуальностью, искала острых ощущений в мучениях других людей. И теперь уже не за спиной императрицы, а перед ее глазами услужливые немцы бессердечно и методично мордовали российских жителей. А она сидела в окружении излюбленных ею развязных и болтливых шутих — горбуний и карлиц — и получала свое дикое удовлетворение.

При Анне было сослано в Сибирь и исчезло без следа более 20 тысяч человек, что по тогдашнему счету было числом астрономическим. В печально знаменитой Тайной канцелярии машина допросов и пыток вертелась круглосуточно, по всем улицам и переулкам шныряли зловещие тени шпионов, штатных и добровольных, ибо донос стал служением государству и хорошо оплачивался, а государственная бдительность превратилась в доблесть.

Так развлекалась Анна. Оттого, что «спектакль» разыгрывался при участии целого народа и на сцене целой огромной страны, грубые увеселения царицы воспринимались как национальное бедствие.

А сладчайшая «Елисавет Петровна», наоборот, отменила смертную казнь. Она была императрица добрая и не хотела, как ее предшественницы, сажать священников на кол.

---

* «Скоро осень, за окнами август... — и я знаю, что я тебе нравлюсь» — поется в широко известной песне. Дело в том, что русские царицы, о которых сейчас идет речь, получали в руки единоличную власть, будучи уже не самой первой молодости. Анне было к этому времени 37 лет, Елизавете — 32 года, Екатерине Второй — 33, а Екатерине Первой — так и вовсе за сорок.

Она желала играть и веселиться. Судьба низкого народа трогала ее не очень уж чтобы очень, больше ее волновали звуки музыки, в первую очередь танцевальной, так как есть свидетельства историков, что лучше нее «никто во всей империи не мог исполнить менуэта и русской пляски».

Поэтому спектакль, разыгранный ею на сцене российской державы, по линии жанра можно определить как «блестящий балетный дивертисмент». Тут она была беспощадной диктаторшей: все вокруг нее должно было танцевать и петь, веселиться и играть (преимущественно в карты и неизменный, незаменимый и непрекращающийся флирт). Она обожала одеваться и переодеваться. «Зная, что к ней особенно идет мужской костюм, она установила при дворе маскарады без масок, куда мужчины обязаны были приезжать в полном женском уборе, в обширных юбках, а дамы в мужском придворном платье». Маскарад и обмен ролями стали эмблемой ее царствования.

В белом пудреном паричке с косицей и буклями, в расшитой позументом треуголке, в гвардейском офицерском мундирчике, обтягивающем стройное тело, проносилась она верхом по нищим русским деревням, сгоняя в столицу ленивый дворянский кордебалет изящным кнутиком и не совсем изящным матерком.

Жанр, в котором работала Екатерина II, был фарс. Но не просто фарс, а фарс классицистского большого стиля в духе просвещенного абсолютизма. Что подразумевалось под двумя последними словами в применении к великой государыне — дело темное и неясное: то ли сексуальная просвещенность самой императрицы, то ли ее государственные цели — половое просвещение молодых военных (обер- и унтер-офицеров, тех, конечно, у кого имелись соответственные данные). Ясно одно: просвещенный абсолютизм Екатерины II имел ярко выраженный сексуальный оттенок. Просвещенность тут была относительной; абсолютной была жажда вульгарных любовных приключений.

Эротика екатерининского двора была сугубо театральной и игровой, она выступала не впрямую, не откровенно, а под маской, причем маска обретала особую остроту и пикантность оттого, что совершенно не совпадала с сутью маскируемого, противоречила ему полностью. Маской была высшая благопристойность, помноженная на якобы энциклопедическую образованность. Крепостнический произвол гримировался под гуманный либерализм. Развратные дворцовые зады и задворки имели обязательный благородный классический фасад.

Являясь сама завзятой лицемеркой и актеркой, Екатерина усиленно поощряла и насаждала лицемерие и актерство вокруг себя. Играть при ней заставляли все и вся: людей, животных, недвижимое имущество и даже природу. Кульминацией всероссийской феерии актерства предстают перед нами пресловутые потемкинские деревни, когда по всему пути следования императрицы в Крым за одну ночь воздвигались вдоль шоссе Москва — Симферополь праздничные ландшафты процветания — дворцы, купы деревьев и целые улицы, состоящие из одних фасадов, когда согнанные из окрестных нищих сел крестьяне, срочно переодетые и причесанные, с одной репетиции изображали счастливых пейзан. И все это ярко освещалось иллюминациями и фейерверками, громко озвучивалось торжественной музыкой и пением народа из-под дирижерской палки.

А великодержавная наша Катюша писала французскому монами Вольтеру: «У меня в империи нигде ни в чем нет недостатка, нет крестьянина, который не ел бы курицы, когда хотел, везде поют благодарственные молебны, пляшут и веселятся...» Она умела общаться с иностранцами и пудрила им мозги с большим знанием дела.

Екатерининский жанр дворцового фарса вспухал неприличными гиперболами и кривился гримасами бессмысленной роскоши: 15 тысяч рублей в год тратилось на уголь для щипцов придворного куафера, 500 рублей платилось за пять огурчиков для любовника, в бесценных анфиладах Зимнего дворца на маскарадах одновременно плясало в дискотечной толчее по восемь с половиной тысяч масок...

Сказано не сегодня: все жанры хороши, кроме скучного. Чего-чего, а скучать матушки-императрицы своему народу не давали.

Когда неудачливый и незадачливый Катькин сын Павел Петрович, наскучавшись в Гатчине при своем мини-дворе, дорвался наконец до императорской короны, он закатил такой грандиозный апофеоз государственной театральной игры, что все обалдели. Ученые историки квалифицировали этот спектакль так: «Ввел в государстве военно-полицейский режим, в армии — прусские порядки», а мне, человеку средней научности, в свете нужд игрового контекста более подходящей представляется такая формулировка: «Механический балет Павла I под названием "Артикул"».

Несколько лет назад мне попалась на глаза превосходная работа тартуских ученых, где я нашел много подходящих к данному случаю цитат. Разрешите зачитать вам коллаж цитат из этой статьи — обрывки из свидетельств современников:

«Скончалась Екатерина, воцарился Павел, всем показалось, что каждый дом, двор, Петербург перевернулись вверх дном» (Греч).

«Уже в первый день нового царствования началось грандиозное переодевание империи — был издан ряд полицейских распоряжений, предписывавших всем обывателям носить пудру, косичку или гарбейтель, и запрещавших ношение круглых шляп, сапог с отворотами, длинных панталон...» (Саблуков).

«Но вот пробило, наконец, 10 часов, и началась ужасная сутолока. Появились новые лица, новые сановники. Но как они были одеты! Невзирая на всю нашу печаль по императрице, мы едва могли удержаться от смеха: настолько все нами виденное напоминало нам шутовской маскарад...» (он же).

«Переодевшись все узнавали друг друга. "Добрый день, прекрасная маска"» (Коняев, адъютант Зубова).

«Вдруг все почувствовали, что они не маркизы, не Кольберы, а просто балаганные шуты» (Ключевский, позднейший юморист от истории).

«Офицер, отдавший шпагу солдату, слуге — разжалован в солдаты, а солдат поставлен на его место...» (Саблуков).

«Идя к любовнице, император требовал инкогнито — было приказано полицией не узнавать государя...» (Саблуков).

«Известно расположение имп. Павла к Анне Лопухиной. Каждый день оно сопровождалось какой-нибудь новой сценической обстановкой, можно сказать, каким-нибудь новым маскарадом. Лопухина любила малиновый цвет, и тотчас же малиновый цвет был усвоен императором и всем двором. Все придворные чины являлись одетыми в малиновое...» (Головина).

«...Вблизи императора не трепетали, но становились безудержно веселыми. Никогда столько не смеялись, никогда столько не шутили и никогда еще не приходилось наблюдать, чтобы смех и шутка превращались столь быстро в гримасы ужаса...» (Головина).

«Тотчас же после свершения кровавого дела заговорщики предались бесстыдной, позорной, неприличной радости. Это было какое-то всеобщее опьянение не только в

переносном, но и в прямом смысле, ибо дворцовые погреба были опустошены и вино лилось рекой...» (Чарторыйский).

«Александр Павлович, который теперь сам впервые увидел изуродованное лицо своего отца, накрашенное и подмазанное, был поражен и стоял в немом оцепенении...» (Саблуков).

Современные Павлу и последующие мемуаристы единодушно подчеркивали кукольность, марионеточность, вообще игрушечность тогдашних нравов и порядков. И это, вероятно, соответствовало истине, если бы не проговаривались люди то тут, то там о зыбком ужасе их существования, об атмосфере всеобщей подозрительности и страха, о смертельной опасности внезапных карьерных метаморфоз. Не случайно офицеры, заступая на дежурство во дворце, брали с собою большие суммы денег, спрятав их за пазухой: дежурство могло с одинаковой вероятностью закончиться и награждением, и немедленной ссылкой. Роль придворного при курносом внуке Петра была рискованной.

На павловской трагикомической ноте закончился откровенный, демонстративный державный театр. С запада надвигалась на Россию европейская цивилизация, она приобретала все большее и большее влияние на театральной и на государственной сцене. Пригубив зарубежной культуры, благородные дворяне, только что вставшие от стола с квасом и кислой капустой, вдруг поняли, что самим играть неприлично, недолго подумали и решили, что теперь пусть крепостные играют для них, а они сами будут благосклонно смотреть и забавляться. В крупных и мелких поместьях, как грибы после дождя начали вырастать собственные, домашние театры, где подневольных парней и девок между севом и сенокосом, между сенокосом и собиранием злаков земных заставляли еще и играть в парижских водевилях и петь италийские кантаты.

Западные влияния внедрялись в народ сверху через крепостной театр, поддерживаемый, с одной стороны, казарменно-фрунтовой театральностью аракчеевских поселений, с другой — ритуалами публичных порок и казней.

Народ терпел, сберегая свой заповедный игровой театр, представлял «Лодку» и «Царя Максимилиана», отводил душу в сезонных праздничных игрищах и лишь изредка высовывался то в дерзких монологах балаганного деда, то в потасовках петрушечного театрика по ярмаркам и базарам.

Терпел-терпел и не вытерпел: выслал в разведку ко двору своего артиста из тобольской глубинки. Вспыхнул и всколыхнул державу распутинский фантом театральной игры. Мужик играл царем и царицей — дальше идти было некуда.

Но распутинщина оказалась всего лишь предыгрой. Народу надоело быть игрушкой в руках царей, он захотел сам поиграть царями. Назревал театральный переворот (троп), совпавший с государственным переворотом.

Яркая вспышка театральности в эпоху русской революции и Гражданской войны объясняется тем, что октябрьские события подняли со дна на поверхность жизни, оделили свободой и властью широкие массы угнетенного прежде народа, освободили игровую народную стихию. И пошло. Детскую романтическую игру «Казаки-разбойники» раздули, развернули во всероссийскую игру в атаманов и батек. Усевшись в конфискованные фаэтоны, прихватив реквизированные граммофоны, натянув красные штаны и обвешавшись золотыми аксельбантами и брандербурами, бесчисленные командиры и комиссары разъезжали по стране и устраивали револю-

ционные гастроли. Зрелища эти были пестры и красочны: белые, красные, зеленые, желто-голубые. Кому только ни подражали — Наполеону, Александру Македонскому, даже Сципиону Африканскому. Волостные Робеспьеры, губернские Дантоны и столичные Мараты вздувались и лопались, как дождевые пузыри в осенних лужах. Иван Алексеевич Бунин, очевидец событий, вспоминал и размышлял: «...одна из самых отличительных черт революций — бешеная жажда игры, лицедейства, позы, балагана. В человеке просыпается обезьяна».

А дальше пошел «театр», о котором писать пока еще рано (и опасно — заденешь кого-нибудь несправедливо).

Вот вам русский театр, о котором мы молчали. Он был такой, и с этим, как и со всем остальным в истории, ничего не поделаешь. Изменить историю нельзя. Можно только объяснять по-разному. Я объясняю так.

В. Э. Мейерхольд писал об этом короче: «Актер возник из шута горохового. Здесь его природа».

* * *

Размышляя об истоках русской театральности, мы с вами разговаривали в основном о театре скоморохов; добрым словом поминали веселое скоморошество народа, недобрым — погибельное скоморошничанье наших властителей.

Но в истории русской жизни был и другой театр — театр юродивых. Антипод скоморошества. Антитеатр Древней Руси. Более камерный по составу труппы и более массовый по количеству зрителей. Театр одного актера, как сказали бы мы сейчас.

Чтобы сделать для современного читателя более явной и более выпуклой именно театральную природу «представлений» юродивого, я попробую описать это зрелище в терминах сегодняшнего театрального лексикона, — как хепенинг XVI века.

Начинался хепенинг юродивого в самое разное время, правильнее было бы сказать, в любое время суток — от ранней обедни до поздней заутрени, — тогда, когда захочет сам юродивый, единственный исполнитель и режиссер этого зрелища. И длился хепенинг по-разному: иногда целыми сутками, покуда были зрители, иногда занимал всего лишь несколько минут — пришел, попугал и ушел. Юродивые любили так называемые подвиги (по-нашему, по-теперешнему — рекорды Гиннеса) — две недели не спать, три недели не есть, неделю подряд бить земные поклоны. Зрители менялись, а «актер» все работал и работал. Но если даже юродивого не занимали проблемы доблести по линии укрощения плоти, он все равно не делал перерывов в своем представлении для обычных человеческих нужд — пить, есть и отдыхать он мог на глазах у зрителей, превращая свои «антракты» в дополнительное, сверхпрограммное зрелище. Даже физиологические процессы, обратные еде и питью, он, не задумываясь, проделывал на глазах потрясенной публики, использовал вызванный этим шок в качестве эмоциональной кульминации своего спектакля. В этих интермедиях юродивый как бы мифологизировал себя и свои «простые физические действия», нагружал дополнительным смыслом, превращая их тем самым в политические и космические символы: он мог так сосать сухую хлебную корочку, как будто предрекал всей России голодную весну, а если перепадал ему шмат буженины или гусиная жареная ножка, он тут же мастерски использовал свое редкое пиршество для злобного обличения обжирающегося и опивающегося боярства. Предметы в его руках становились приметами, вещь обращалась в весть, а обыденное обретало необычность.

Юродивые любили в своих представлениях использовать шокирующие средства воздействия: залезть в хлебне, то есть в пекарне, в только что вытопленную печь и «голым гузном» сесть на раскаленный ее под; броситься в костер и поплясать там в свое удовольствие; в студеную зиму публично искупаться в проруби или нагишом покататься с хохотом по снегу; показать высокому лицу голый свой зад, — вообще сделать какой-нибудь не очень приличный жест. Репертуар юродивых в этом плане был достаточно широк.

...Посадские пригородные девки на Троицу плетут зеленые березовые венки и, наломав длинных березовых же ветвей, водят хороводы по дальним рощам. На поляне под томительные и сладкие песни разбиваются на пары и любуются друг на друга через веночек — смотрятся в зеркало — и через венки же отдают друг дружке чинное троекратное целование. Целуются и ждут с замиранием сердца: выскочит из кустов парень, схватит в охапку и утащит, как медведь, в гущу леса.

В длинные светлые сумерки перволетья жгут большие костры и, взвизгивая, прыгают через них с парнями.

Но больше всего любят девки бегать к ближнему женскому монастырю — «смотреть Ефимушку».

Монастырь стоит на горке, окруженный толстыми каменными стенами и могучими вековыми деревьями, а Ефимушка — молодой юрод, обитающий у монастырских ворот.

Ефимушка давно уже стал местной достопримечательностью, и окрестные жители просто не представляют себе монастыря без пригожего юродивого. Он сидит на горке перед обителью всегда, — зимою и летом, весною и осенью, ежедневно и бессменно. Ночует и обедает тут же у стены, в дождь и в зимнюю непогоду покорно позволяет заботливым старухам монашкам укрывать себя под сводами монастырских ворот.

Те же старые монашки ухаживают за Ефимом: подкармливают его, стирают ему рубаху, портки и онучи, зимою дружно, скопом моют малого в монастырской бане, а летом таскают на речку, раздевают, толкают в воду, а сами сидят на берегу, смотрят, как плещется и ухает в прозрачной водице белое молодое телесо, и радостно кивают головами.

Ефимушка — крупный высокий и стройный парень лет девятнадцати — писаной красоты. Румяные щеки, алые пухлые губы, синие большие глаза и желтые соломенные волосы, в кружок подстриженные и тщательно расчесанные дежурной монашкой. Одет он всегда чистенько и щеголевато: полосатые, синие с белым штаны, холщовая рубаха с красными ластовицами и аккуратными белыми заплатами.

Ефим появился здесь неизвестно откуда лет восемь назад худеньким и странным мальчиком, сел перед монастырем, просидел у ворот до вечера и остался навсегда. Здесь же, у всех на глазах, вырос он в здоровенного тупого дебила, вечно улыбающегося, по-детски наивного и смешливого. Монашки говорили про него — ангельский лик; блаженной, непробудной глупостью веяло от Ефимова лица.

За все эти годы Ефим не произнес ни слова — то ли был нем от рождения, то ли положил обет молчанья. Слышал и понимал хорошо: запоют ли в густой листве птицы, прогромыхает ли гром, зазвонит ли церковный колокол — парень указывал рукою на источник звука и восхищенно цокал языком. Если кто при нем ругался матерно или плохо говорил о нем, он начинал плакать или надувался и отворачивался надолго. Синие глаза темнели, но смысла в них не прибавлялось.

Молодых монахинь к нему не подпускают, особенно в последнее время. Юный женский пол видит он вблизи себя только благодаря посадским озорным девкам. Они являются к монастырским воротам веселой гурьбою, хохочут вокруг юродивого, щиплют его со смехом и со вкусом или гладят его по голове, ласково что-то приговаривая ему на ухо. Иногда затевают вблизи Ефимушки игры, и немой гоняется за девками, вылупив синие зенки и вывалив красный мокрый язык. Но тут, прознав про девичье озорство, налетают осиным роем старухи, злобно ругаются и колотят девок костлявыми кулаками по жирным спинам.

Девки убегают, а через несколько дней приходят снова. Они окружают блаженного плотным кольцом и самая смелая из них, взяв в руку свою грудь, направляет ее на Ефима: «Хочешь титю, Ефимушка? Титю?» Немой медленно, как во сне, протягивает дрожащую большую ладонь, оглядывается на ворота через головы девок и бережно принимает в руки девичью свежую грудь, чувствуя через легкую ткань сарафана живую и волнующую плоть. Потом победно обводит лица баловниц довольным взглядом и тихо хрипло смеется.

Бывают забавы и посмелее. Если девкам удается стащить убогого красавчика с насиженного места и увлечь его за угол монастырской стены, там они ставят Ефима к стене, а сами усаживаются поодаль на траве и хором шепчут ему: «Ефим, скинь портки!»

Ефим не торгуется. Развязывает шнурок и спускает штаны до колен. Обнажаются сильные молодые ляжки и прочие, чисто мужские части тела. Нагая человечья плоть считается греховным соблазном. Девки радостно взвизгивают и закрываются платками. Но ненадолго. Самая смелая тут же вскакивает и начинает приплясывать, охая и эхая, вызывает дурачка: «Ефимушка, спляши!» И Ефимушка пляшет, прихлопывает, притопывает и неуклюже, мешают спущенные штаны, поворачивается вокруг себя...

Вы спросите: ну и при чем же здесь театр, где здесь актерство? Конечно же, ни при чем, потому что Ефим был настоящий дурак, неполный человек. Конечно же, не все юродивые были артистами. Но ведь не все они были и убогими идиотами.

Гораздо важнее другое: в рассказе о Ефимушке активны «зрителие», то есть бедовые девки, а «актер» пассивен. Настоящий же, профессиональный, если можно так выразиться, юродивый очень любил и, главное, умел руководить толпою зевак, пришедших на него поглазеть. Он превращал публику в своего партнера, причем в партнера послушного, легко идущего на любую игру, предлагаемую ведущим актером. Юродивый не останавливался ни перед чем, чтобы добиться от зрителей необходимой ему активности, он «задирал» собравшийся народ, шел даже на то, что могло привести к избиению его публикой, — швырял в людей грязью и нечистотами. И если разозленная им толпа кидалась на него и начинала плевать ему в лицо, бить, толкать и пинать ногами, юродивый встречал насилие без сопротивления, безмолвно и благодарно сносил любые издевательства над собой.

Народ воспринимал эту настырность юродивого двойственно: как проявление наглости-святости и платил блаженному всеобщей любовью. Популярности юродивых могут позавидовать современные суперзвезды. Их знали в лицо, звали по имени. Они были в буквальном смысле «артисты — народное достояние» в масштабе города, княжества, а то и всей русской земли. «Зрителие и слышателие егда коего доблественна страдалца отнекуде пришедша увидят, стекаются множество, иже видети храбрость борьбы, и все тамо телесныи и мысленны сопряжут очи якоже мусикийский художник чюден приидет, и тако подобнии вси такоже исполняют позорище, и со многим тщанием и песни, и гудения послушающе» (из жития Василия Блаженного).

Но при всей своей популярности юродивый всегда был в сущности одиноким человеком. Выбранная им «маска» закрывала от людей его подлинное лицо. От народа его отделяла святость, от социальной верхушки — правдолюбие. Между собой юродивые не общались — мешал ли им сойтись непомерный их эгоизм, разделяла ли их ревность, пугал ли страх разоблачения, — кто знает, кто знает?

...С высоты холма, от соборов расплывается над городом колокольный звон. У въезда на мост, возле столба с иконкой, прямо на синем вечереющем снегу сидит полуголый юродивый. Трясутся малиновые от холода руки и ноги, стучат зубы. Народ разбежался по теплым домам, и юродивый коротает время один.

Сейчас на него никто не смотрит, и лицо его неузнаваемо переменилось: стерта с губ слюнявая идиотская улыбка, брови, при людях высоко и удивленно поднятые, теперь устало опущены, в серо-зеленых линялых глазах вяло теплится ум и тоска. «Во дне убо посмеяхуся миру, в ночи же оплакаа его».

Удары колокола медлительно проплывают мимо юрода — в Заречье, туда, где сквозь узкую щель в черно-лиловой туче проглядывает едкий желто-зеленый закат. Конец дня начинает казаться концом света...

Костюмы юродивых были самые разнообразные. Чаще всего — нагота, но это не обязательно; годилась и власяница, и остатки воинских доспехов, и даже белый бабий погребальный платок с саваном. Обязательной была экстравагантность: костюм должен был выделять из массы. Поэтому (и по бедности) юродивые часто использовали парадоксальный принцип костюмировки: зимою — нагота и босота, летом — меховая шапка и драный полушубок.

Юродивый был одиноким артистом, но этого мало: он всю жизнь играл одну и только одну роль. Выбрав ее в начале карьеры, он сходил с нею в могилу. Это — как в классической пантомиме Марселя Марсо «В мастерской масок»: человек надевает маску, а она прирастает к его лицу, ее невозможно снять.

Амплуа юродивых нетрудно перечислить: тихий дурачок, буйный псих, увечный страдалец и раскаявшийся грешник. Самой распространенной ролью — и самой любимой — была, конечно, партия тихого, блаженного идиота, круглого дурака. Эта роль была освящена актерской традицией и знаменитым божественным текстом: «Блаженны нищие духом».

Излюбленным сюжетом старинного хепенинга были отношения юродивого с публикой, с теми, кто пришел на спектакль — с царем, с боярами, с народом. Драматизм этих отношений внешне был довольно примитивен: радость по поводу хороших подарков и ругательство по поводу плохих, но разветвленность отношений и особые, каждый день меняющиеся «предлагаемые обстоятельства» делали этот сюжет захватывающим и рискованным. Широко использовалась юродивыми перипетия — резкая перемена отношения к партнеру: вчерашний знакомец не узнавался (в свете мистичности или мистификационности юродской игры это неузнавание было страшным и провиденциальным событием) или же, наоборот, ничтожный человек оделялся небывалыми почестями и ласками от юрода (и это становилось таинственным, грозным знаком вследствие двусмысленности поступков и слов блаженного артиста). Юродивому, как видите, требовались нечеловеческая интуиция и осведомленность, равная всеведению бога, — чтобы не ошибиться, не дискредитировать себя профессионально. Радость встречи с одним человеком и боль разлуки с другим (иногда это — предсмертное и пророческое прощание); страда-

ние за одних людей и требование страданий от других (в обмен на свою симпатию) — все это составляло нюансы сюжета, но в основном разыгрывание отношений было устремлено к своему обязательному и неизменному пику — к мистерии избиения юродивого и издевательства над ним; именно на это он направлял все свои провокации в адрес зрителя, ибо в этом видел успех спектакля, свою голгофу и свое спасение.

Непредвиденность, неожиданность поступков и фокусов юродивого была одной из самых характерных особенностей этого театра.

...Зимняя долгая ночь медленно движется к своему концу. Ветер перед утром затих, затаился, и разреженный, насквозь промороженный воздух неподвижен и чист.

Небольшая одноглавая церковь Варвары на кочках засыпана, завалена снегом — голоса певчих доносятся глухо, как из-под земли; отходит заутреня.

Скрипя отворяется тяжелая, обитая железом створка дверей и вместе с облаком пара из жаркого, красно-золотого нутра храма вываливается на паперть, на расчищенную от снега дорожку пестрая толпа. Старики и бабы спускаются по ступеням задом, кланяясь и крестясь на растворенную дверь, на Спасов образ над нею. Поскрипывает снег под ногами.

Неожиданно ночную торжественную тишину прорезает дикий вопль. Это в конце дорожки, у самой ограды пляшет, позвякивая железом, и визжит недорезанным поросенком старик юродивый. Дырявая истлевшая рубаха до колен надета прямо на голое тело. На одной ноге валенок, другая — босая. Голова судорожно дергается на длинной жилистой шее. Гундосый свой плач и смех старик сопровождает неприличными жестами и причудливыми телодвижениями. Он трясется и, устрашающе вскрикивая, тычет перстом вверх. В нем есть что-то древнее, языческое — от колдуна или от шамана. Люди дружно задирают головы.

В черной небесной бездне, обсыпанной колким инеем звезд, над городом, не мигая, стоит незнакомое хвостатое светило...

Театр юродивых не менее древен, чем театр скоморохов, но более современен, более близок сегодняшней русской душе по многим параметрам. В первую очередь своим психологизмом, можно сказать и резче — своей психологической изощренностью: прихотливыми перепадами настроений, неожиданностью и парадоксальностью реакций, интуитивными, но тем не менее регулярными выходами на рискованный психологический эксперимент. Вопросы жизни и смерти, вины и расплаты. Проблемы любви к ближнему, к животным, к природе. Все это переполняло «кривляния» юродивых. Это был более «духовный» и более «идейный» театр. Но дело не только в психологической насыщенности. Уличное действо юродивого, этот средневековый хепенинг близок нашему времени и по линии формы: стрессовой своей фактурой, шоковой манерой изложения, разветвленной системой провоцирования зрителей, вовлечения их в игру.

Самая последняя из перечисленных особенностей говорит о гораздо большей агрессивности юродского игрища по сравнению со скоморошьим. Юродивый навязывал свою игру, играл «силно». Это отделяло и отдаляло его «шалования» от добровольной игры, затеваемой скоморохом, и сближало с насильственными играми царя. Сходство усиливалось тем, что у юродивого тоже была своего рода власть — его побаивались и ублажали. И не только рядовые люди, но и высокопоставленные. Игра юродивого поэтому могла бы представиться нам зловредной и опасной, если бы не был он так неизбежно одинок и лишен какого бы то ни было аппарата принуждения. Был он

абсолютно безвреден: не мог ни физически втянуть в игру всех присутствующих, ни политически принудить их к участию.

Юродский театр работал не только по праздникам, но и в будни, он еще более, чем скоморошество, был погружен в жизнь, в ее каждодневное течение: откликался на все события, большие и малые, оценивал по горячим следам, а иногда и предвосхищал их, поэтому у юродивого импровизационность зрелища была намного более высокой, чем у скомороха.

Это был и более аскетичный театр. Все, кроме игры духа, было сведено здесь до необходимого минимума. Празднично-яркий наряд скомороха здесь не годится, его заменила чуть прикрытая нагота. Отброшены были и маски-личины, оставлен только лик юродивого, точнее его собственное лицо, искусно обработанное жизнью: вылепленное и выбеленное изможденностью, разрисованное шрамами побоев и самоистязаний, искаженное гримасами боли и смеха, таинственно подсвеченное бликами блаженной глупости и слепящей прозорливости. Вместо грима-парика короста и язвы рожистого воспаления, строго отобран игровой реквизит: звенящие и железно стучащие вериги, крест и иконка, повешенные на шею; клюка или костыль и то, что подбросят «людие» в качестве подаяния — монетка, сухарик, обглоданная, обсосанная кость и раскрашенное яичко на праздники. И больше ничего. Это уже не бедный, а просто нищий, нищенский театр: антикостюм, антигрим, антикрасота... Но, крайности сходятся, все равно это игровой, увы! — игровой театр. Это факт.

Юродивый играл всем: словами, жестами, мимикой.

Он играл пальцами, складывая их то в кукиш, то в козу. Он играл руками и голосом, изображая петуха или другую какую-нибудь птицу. Он хрюкал свиньей и лаял собакой, блеял козлом и рыкал, аки лев. Складывал губы гузком и заголял свой зад, чтобы изобразить чью-нибудь поганую рожу. Хныкал дитятей, выл и голосил по-бабьи, передразнивал самого царя с его воеводами и тиунами.

Он жонглировал присловьями, прибаутками и поговорками.

Он интриговал народ многозначительными загадками и темнил чужие мозги двусмысленными отгадками.

Запугивал толпу пророчествами о Страшном суде и ободрял отдельного человека индивидуальными семейно-бытовыми предсказаниями.

Он играл всем: своим смехом и своими слезами, своей дерзостью и своей трусостью, своими обличениями народа и своим же бесстрашным заступничеством за угнетенный люд перед имущими. Не зря, совсем не зря считался юродивый народным печальником и радетелем перед Богом. Не зря в народе верили, что в этом скудельном сосуде скрыта и сохранена высшая истина бытия.

Истинно русский артист всегда представитель народа: болельщик народных бед в годину испытаний, ходатай по народным делам во время социальных переделок и перестроек, защитник народных прав во мрачную пору бесправия. Это свойство заложено в его генетике, в его социальной родословной. Без этого он — пустейший фигляр, легкомысленный лицедей и кривляка.

Тема сценической игры как формы наиболее глубоких и в высочайшей степени серьезных постижений смысла человеческой жизни, как наиболее эффективного способа обороны и борьбы отдельной личности против властей и против общества, всегда пытающегося эту личность поработить, имеет для нашего разговора такое значение

именно потому, что это русская, национальная вещь, имеющая древнюю традицию в искусстве скоморохов и тайных скоморохов — юродивых.

Но русский артист одновременно и обыкновенный человек — слабый, трусоватый, ленивый сибарит-неудачник. Из-за этого общественная миссия артиста часто воплощается не прямо, а косвенно; под личиною нечаянного озорства и трогательного дурачества. Кроме сказанного, прямо и декларативно реализовывать свое призвание русскому артисту не позволяет специфическое национальное целомудрие, боязнь высокопарного пустословия, общероссийская скромность и нелюбовь к героической позе.

Русский артист, как и русский человек вообще, склонен скорее внешне опошлить, приземлить свои духовные устремления, — лишь бы не впасть невольно в грех самовозвеличения.

Но не только нравственно-социальные корни русского актерства видим мы в старинном театре юродивых. Отсюда же идет и одна из самых стойких традиций русской сцены — традиция трагикомического спектакля, сегодня, кстати, обретшая небывалую актуальность.

Внешне юродивый был смешон и одновременно жалок. Смех его легко переходил в плач, а плач так же естественно оборачивался смехом. Да и само восприятие юродивого тогдашней публикой было двойственным: сумасшедший по тогдашнему «этикету» считался смешным, но вызывал ужас — за потешными кривляньями богом обиженного психа мерцала людям искалеченная человеческая душа, за вывернутой логикой его выкриков и плясаний виделась всеобщая бессмыслица жизни, грозная в своей необъяснимости.

Трагикомическое ощущение жизни и себя в ней органически свойственно русскому мировосприятию. Русский человек не переносит голой трагической патетики, особенно в применении к себе и своему бытию; в драматически-возвышенной ситуации он обязательно возьмет да и ввернет что-нибудь из потешного, шутовского репертуара. В одинаковой мере неприемлем и смех в чистом виде; русский юмор всегда вывернут, сдвинут, разбавлен, — лирической ли окраской скрытого доброжелательства, горечью ли собственного житейского опыта, трагическими ли отсветами духовных борений.

Так было у нас всегда: во времена Даниила Заточника и протопопа Аввакума и во времена Булгакова и Замятина.

Так было у нас и на театре: Щепкин и Гоголь, Мартынов и Сухово-Кобылин, Иван Москвин и Антон Чехов, Михаил Чехов и Андрей Платонов — со своими странными пьесами, не увидевшими света рампы при жизни автора.

Проговорив несколько страниц об актерстве русских юродивых, будет справедливо перевернуть формулу и сказать несколько слов о юродстве русских актеров, тем более, что это весьма распространенное на театре явление может стать дополнительным аргументом в пользу реального существования прямой связи между самыми радикальными тенденциями сегодняшней нашей сцены и начальным русским театром.

Многие броские черты сценического поведения юродивых проступают в типичном облике современного актера. Они словно бы аукаются сквозь века, откликаются друг другу дробящимся измененным эхом. Так физическое обнажение и заголение юродивого через четыреста-пятьсот лет отзывается в нашем актере ненасытной склонностью к душевным стриптизам, к постоянному психологическому самообнажению. Выставление напоказ своих увечий и болячек, характерное для юродства, за пятьсот-

четыреста лет преобразовалось в необъяснимую любовь современных актеров и актрис к публичной демонстрации своих слабостей и недостатков. А дразнящее, провокационное поведение юродивого, нарочно вызывавшего на себя зрительские ругательства и побои, переродилось за прошедшие века в пресловутый актерский фатализм: «Это ужас — что бы я ни сделала, что бы ни сказала, обязательно вляпаюсь в историю!» — жалуются они с гордостью и продолжают высказываться некстати, вызывая на себя град критики, продолжают совершать необдуманные импульсивные поступки, приносящие им малые и немалые неприятности. А экстравагантность костюма, а постоянная вздрюченность, нарочито повышенный тонус существования, а интуитивное стремление привлечь к себе внимание окружающих, — разве не находим мы все это у юродивого, жившего за четыреста или пятьсот лет до наших дней?

Буквально вчера встретил я случайно знакомую актрису в большом магазине, переполненном снующими покупателями. Резким и громким прокуренным голосом, с вызывающе откровенной и приманчивой жестикуляцией она с ходу заговорила о своей творческой беде: ничего не играю, ничего не репетирую, годы идут, он (это говорится о шумно знаменитом режиссере) обо мне не думает, уйти от него не могу. Ее узнают, оглядываются, останавливаются около нас и начинают присматриваться и прислушиваться. Она это чувствует, но делает гримасу под названием «все равно» и продолжает свои стенания еще громче: дура, идиотка, кретинка и т. д. И позы, позы, позы — без конца: откинула капюшон, встряхнула по-царски волосами, помахала кистями рук... А на сцене она совсем другая: никакой аффектации, ни капли мелодрамы, убийственная и изысканная самоирония, тихая лирическая погруженность в себя, — без педали.

Лет тридцать назад я впервые столкнулся вплотную с этим актерским эксгибиционизмом. Далеко не молодая и далеко не красивая актриса на роли свах и пожилых теток, запыхавшись, прибежала в театр перед самым спектаклем: в распахнутой шубе (дело было зимою), с растрепанной головой, блузка расстегнута до пояса. Замахала руками и начала кричать на весь театр о том, как ее только что чуть не изнасиловали в лифте собственного дома.

— Представляешь, Люся, вхожу в лифт, а там мужик. Молодой, красивый, здоровый, но абсолютно неинтеллигентный. Но мужчина — ого-го! Смотрит на меня в упор и дышит носом. Я испугалась, хотела выскочить из лифта, а он — за рукав и вташил меня обратно. Закрыл двери и нажал на кнопку. Мы понеслись вверх...

— Вообрази, Ляля, мне нужно вниз, а он нажал вверх, на последний этаж. Бросился на меня, прижал в угол, рванул шубу — только пуговицы по лифту застучали. И давай целовать. Я хочу закричать и не могу. Протянула руку и нажала кнопку — полетели вниз. Он мусолит меня, блузку разодрал, вот смотри...

— Ох, Верка, ну и напереживалась я в этом лифте. Он в экстазе. Я тоже в экстазе. Он нажимает на кнопку, и мы взлетаем вверх. Я нажимаю на кнопку, и мы падаем со страшной силой вниз. Чувствуешь: взлетаем и падаем, взлетаем и падаем, вверх-вниз, вверх-вниз... А он уже под юбку полез...

Она бегает по театру из одной гримуборной в другую, от одной подруги к другой.

— Я, Нинон, очнулась первая и начала молотить его кулаками по физии. Колочу, а ему хоть бы что — в шею, подлец впился: как вампир...

— Представьте, мужики, — это она уже в общей гримуборной у мужчин, — я хватаю мальчика за оба уха и начинаю стучать его затылком по стенке кабины. Очнулся.

Смотрит на меня с такой злобой — ну, просто зверь, сейчас убьет. У меня ноги подкосились. Но тут как раз лифт остановился на первом этаже. Я — из лифта. Он — за мной. Я на улицу, он за мной. Я как заору — на весь переулок: «Милиция — милиция! Помогите — насилуют!»

Она снова в женской гримерке — демонстрирует синяки, засосы и укусы, но как? — как импортную обнову или высшую правительственную награду. Это был ее звездный час. Три дня она носилась по театру и трезвонила о лифте, только о лифте. На второй день над ней начали смеяться и похабно острить за глаза и в глаза. Наконец, на третий день тихий ее муж потерял терпение и попросил ее умолкнуть.

А разве я забуду когда-нибудь, как плакал настоящими слезами один из моих любимых артистов. Плакал не у себя дома, в отдельной квартире, не в гримуборной, где кроме него находился еще один только человек, а здесь, в актерском фойе, у доски с расписанием, на самом ходу, на виду у всего театра. Он захлебывался рыданиями и рассказывал каждому, кто обращал на него внимание, о своей бездарности, о том, что заваливает роль, что сегодня репетировал хуже всех и что он сейчас же пойдет отказываться от роли. Его никто не отговаривал, но он никуда не уходил, а все громче и все подробнее приводил конкретные доказательства своей профессиональной никудышности, все более убедительные и самоуничтожительные. Если бы их произносил не он сам, а кто-нибудь другой, в самую пору было мылить веревку.

Ума не приложу, каким образом, каким путем передается вся эта психологическая дребедень от древних лицедеев к свежему поколению! Может быть, существует какая-то сверхъестественная актерская генетика, не нуждающаяся для передачи наследственных признаков ни в каких ДНК и РНК, непонятных для меня как политэкономия социализма. Может быть, в самом психологическом аппарате человека, склонного к актерству, есть механизмы, порождающие комплекс юродства. А может быть, виноват некий невообразимо тонкий и стойкий вирус актерской психопатии, передаваемый от особи к особи только во время сценического акта... Не знаю, не знаю...

Знаю только одно, вернее мне кажется, что я могу, хотя бы для себя, объяснить причину юродствования современных актеров. Слишком долго третировалось актерское «я». За полторы сотни лет почти безраздельного господства театрального натурализма и имитаторства личность актера, его самость стали ненужными и были вытеснены со сцены. Особенно в наше, советское время. В эстетике и методике театра главное место заняли, как и в школьной программе по литературе, так называемые образы: образ Дубровского, образ Нагульнова, образ Катерины и т.д. Актеру твердили: тебя нет, есть образ и только образ — интересен Гамлет, а не ты; когда играешь Зою Космодемьянскую, не лезь со своими мелкими чувствами, забудь о них, не подменяй героический характер своей обыденной личностью, не принижай Зою до себя, до своей незначительности. Это — кощунство. Твердили все: и режиссеры, и критики, и теоретики, и даже зрители из бойких идиотов-идеологов. Долбили и додолбили — у актера выработался отрицательный рефлекс: свое на сцену не тащить. Все мое, личное, интимное, все, что бурлит во мне, волнует меня в моей повседневности, — для сцены не годится. Было сказано: искусство отражает объективную реальность, окружающую нас в действительности, и сцена начала заполняться объективными окружающими образами: социальными героями, передовыми советскими женщинами, отважными комсомольцами, спецами-консерваторами и нехорошими управдомами. Изготовлялись эти «образцы» тоже из

окружающих объективных материалов — из чужих газетных наблюдений, из премированных производственных романов, из образцовых кинофильмов и чужих апробированных спектаклей. Личное включение артиста только декларировалось как желаемое, а методика и практика были таковы, что лишь мешали этому. Общение со зрителем напрямую, обращение к нему от себя было нежелательным и не практиковалось. Кислород театральной игры был перекрыт, и актерам, чтобы не задохнуться, оставалось только одно — «юродствовать» в быту: за кулисами, в кулуарах собраний, в гостях и на встречах со зрителем. Энергия актерской откровенности не использовалась, она тратилась впустую, выпускалась не на сцену, а в околотеатральную жизнь, сгорала, как многочисленные бесполезно полыхающие газовые «факелы», терялась, как драгоценное тепло, клубящееся зимой облаками пара над дырявыми теплотрассами.

Хочется верить, что надвигающийся игровой театр позволит утилизовать эту бесполезно пропадающую силу для увеличения эмоциональности спектакля.

Театр пронизан игрой. Театр окружен игрою. Сегодня театр стоит перед необходимостью сделать следующий шаг: стать солнцем игры — излучать ее, как солнце, согревать и заражать игрой и самих артистов, и пришедших к ним зрителей.

Теперь я с огромным удовольствием могу поставить точку в ответе на «фундаментальное возражение»: наш «Лир» поднимался не на западных дрожжах. В нем мы пытались возродить давнюю русскую традицию театрализованной игры. В нем озорно аукнулись не только карнавальные шуты — гистрионы, но и наши, исконые и незабвенные, скоморохи и юродивые.

Если бы юродивому сказали, что он актер, блаженный человек разразился бы потоками возмущенной брани; оскорбленный таким сравнением, он начал бы призывать божью кару на бесстыдных скоморохов, тогдашних артистов, а может быть, с ходу понесся бы побивать их камением, ломать их сурны и сопели. Но именно эта преувеличенная горячность блаженного подтвердила бы, что мы попали в самую точку.

Если же мы скажем рядовому советскому артисту о такой его родословной, — он будет, вероятно, тоже отрицать, отнекиваться, отмежевываться от скоморохов, а уж тем более от юродивых.

Что же это значит? А ничего особенного. Только то, что это у него в подсознании. В крови.

ЛИРИЧЕСКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ В КОНЦЕ ПРОЛОГА: К. С. АЛЕКСЕЕВ — ТРАГИКОМЕДИЯ ГЕНИЯ

Константин Сергеевич Алексеев не был юродивым. Он был купеческим сыном. Ему не пришлось испытать ни бедности, ни бесправия, ни унизительной зависимости от сильных мира сего. Собственное социально-финансовое положение и заботливая доброта отца освободили его от низменных и утомительных беспокойств по поводу хлеба насущного и крыши над головой, позволили ему сосредоточиться только на высоких радостях творческой деятельности с завидной свободою и полнотой. Ему выпала на редкость счастливая судьба вольного художника. От него самого зависело — стать великим художником. И он стал им — человеком № 1, доблестью и гордостью русского театра. Широким шагом шел этот седовласый и чернобровый великан по земному шару, по XX веку и вел за собою мировой театр. За ручку, как ребенка. Строгий, но добрый, скромный, но величественный, а главное — всегда и во всем благородный. И все же кое-что от юродивого в нем было: в первую очередь — наив и блаженность. Как трогательно верил он в священность искусства, как пылко мечтал о самоусовершенствовании его жрецов, как изнурял себя непосильной и беспере-

рывной работой во имя театра, как сам себя наказывал и казнил выговорами и штрафами за малейший грех перед театром и какую разводил самобичевательскую, почти шахсей-вахсейную самокритику в объяснениях с Немировичем, не устававшим мучить его — и нечаянно, и нарочно.

Константин Сергеевич Алексеев не был и скоморохом. Он был русским джентльменом и тонким художником. Отдав всю жизнь театру, он был непримиримым врагом театральщины, не терпел балагана и просто не переносил дешевого актерского кривлянья. Где бы и когда бы он ни говорил, он неизменно декларировал приверженность психологическому театру. Он признавал условность сценического зрелища, допускал на сцену гротеск и высоко ценил образность режиссерских решений, но лишь при обязательном психологическом наполнении и бытовом оправдании. Одержимый реализмом, он придумал четвертую стену, чтобы избавить артистов от сладкого соблазна пообщаться со зрителями напрямую. Он высоко ценил деликатные настроения на сцене, благородную простоту и непоказной героизм, трогательность, интеллигентность, сдержанный лиризм... Но иногда его прорывало. Как чертики из табакерки выскакивали: то чудаковатый бильярдный Гаев, то уморительный монстр Крутицкий, то неуклюжий любовник Риппафратта, а то вдруг вокруг туповатого Аргана бушевал на сцене целый вечер клистирный разудалый Мольер. И тогда становилось видно: что-то скоморошеское в великом артисте все-таки было — веселая праздничность и ощущение лицедейства как счастья. Уже в старости он так и сформулировал однажды свою «сверх-сверхзадачу»: приносить людям радость!

Довесок: чем, кроме чисто скоморошьей склонности к переряживанию и маскированью, можно объяснить два факта из биографии Константина Сергеевича Алексеева? Будучи от природы наделен прекрасными данными героя-любовника, он всю жизнь суетился по поводу внешней характерности; свою прелестную, но простоватую фамилию он переменил на звучный и броский псевдоним, яркий, красивый и очень театральный, — надел личину игреца.

Четыре десятилетия царил он на театре, но эти сорок лет ничем не были похожи на сорок лет Иоанна Грозного; он был великим реформатором сцены, но поначалу внедрение его реформ не имело ничего общего с насильственными преобразованиями Петра Великого. Он был добрый властитель, неустанно заботившийся о своих подданных. Это он — впервые за всю историю русского театра — позаботился о создании человеческих условий для актеров за кулисами своего театра, вкладывал в это деньги (тоже свои!): ковры на полу, мягкая удобная мебель, картины и зеркала, лампы под абажурами, тепло зимой и яркий электрический свет. Такого до него не бывало и в помине. Это он — не первый мечтал, но первый добился уважения к профессии и личности актера со стороны общества: при нем социальный престиж артистов Художественного театра стал необыкновенно высок. Но что-то от тирана и деспота в нем было, несмотря на его доброту и гуманность, особенно в его режиссерской ипостаси: безжалостная, капризная требовательность и упрямство. Своим знаменитым «Не верю!» он загонял актеров до полусмерти, лишая их способности соображать, что же вокруг происходит. Актеры тупели, глупели, а он продолжал кричать «не верю! не верю!» и заставлял замученных и ошалевших исполнителей повторять по многу раз одну и ту же фразу, жест, интонацию, добиваясь неизвестно чего. Пытаясь с ним рассчитаться, артисты сплетничали по дальним углам об его анекдотическом самодурстве, превращали его требовательность в чудачество, хотя у этого «неизвестно чего» было имя. Оно называлось совершенством.

Театр XX века обязан Станиславскому всем: возникновением, развитием, теорией, методикой, практическими вершинными достижениями, кадрами. Прямое и косвенное воздействие его гения определяло и, к счастью, определяет до сих пор масштаб и творческую судьбу любого значительного человека в современном театре. Об актерах в этом плане говорить невозможно — их, таких, была тьма тьмущая (от Ольги Книппер до Мерилин Монро и от Александра Артема до Марлона Брандо), поэтому перечислим режиссеров: Мейерхольд, Вахтангов, Сулержицкий, Дюллен, Клерман, Ли Страсберг, Дикий, Берсенев, А. Д. Попов, Марджанов, Завадский,

Н. В. Петров, Элиа Казан, Горчаков, Кнебель, Гротовский, Анатолий Эфрос и Анатолий Васильев*. Это он первый привел на театральную сцену подлинные вещи нашей обыденной жизни и подлинные ее чувства. Это он первый узаконил на театре требование сценического ансамбля в тотальном понимании. Это он — тоже первый! — ввел в театральный обиход актерские студии взамен традиционных училищ и школ. И так всегда — что бы мы ни придумывали и ни изобретали для любимого нашего театра, в конце концов обнаруживается: все это пятьдесят, шестьдесят, семьдесят, а то и восемьдесят лет назад уже задумал и опробовал так или иначе вездесущий Станиславский. Век кончается, а мы не можем вырваться из круга театральных проблем, очерченного щедрой и смелой рукою великого Ка-Эс.

Но при всем внешнем благополучии и несмотря на всемирное шумное признание, судьба гения русской сцены была полна скрытого трагизма. Особенно это заметно в главном, а в последние годы и в единственном деле его жизни, в знаменитой системе Станиславского. У этой вершины театральной мысли был один весьма существенный внешний изъян — она, как и реформы Петра I, внедрялась насильственно, стала предписанным благом, а благо, навязываемое всем и везде, перестает быть таковым, ему нетрудно превратиться и во зло. Система Станиславского, основанная на органике и пронизанная органикой от начала до конца, не входила органично в обиход советского театра, а искусственно, чуть ли не циркулярно (хочешь — не хочешь, чувствуешь — не чувствуешь, а делай), насаждалась сверху в качестве обязаловки, как картошка или брадобритие за 200 лет до этого.

Одна система (социального тоталитаризма) с удовольствием внедряла другую систему (Станиславского). Их роднила регламентированность.

Эта трагедия К. С. Станиславского была обширнее личного пребывания его на земле, она развернулась во всей своей недоброй широте уже после его смерти, в период позорного царствования эпигонов. В соединении с абсурднейшей теорией бесконфликтности выхолощенная до овладения элементами система К. С. Станиславского вела к серому театру бытового правдоподобия.

То, что по мысли Станиславского было призвано спасти театр, начало его губить.

Но работала не только социальная машина, работала и судьба; она интриговала, притворившись случаем. Случайно получалось так, что вокруг Константина Сергеевича собирались, накапливались и задерживались надолго лица средней и ниже средней одаренности. Они вились вокруг него, восхищенно гудели о своей приверженности Системе и наглухо блокировали доступ к мэтру людям талантливым и неординарным.

Это превращалось в нелепый кошмар, потому что КСС очень любил талант в другом человеке, он был просто счастлив, сталкиваясь с яркой творческой личностью. Вспомним всплески художественной активности при встрече с Мейерхольдом (студия на Поварской), с Гордоном Крэгом («Гамлет»), с Сулержицким и Вахтанговым (1-я студия), с Михаилом Чеховым (2-я редакция гоголевского шедевра).Но это счастье всегда было для Константина Сергеевича недолгим. Ревнивая блокада, притворившись то стечением обстоятельств, то Немировичем-Данченко, то тягой любимых учеников к самостоятельности, приканчивала, прикрывала «сладкую жизнь» Константина Сергеевича. Близкое окружение, никогда не признающее пророка в том, кого оно окружает, делало свое дело: Мейерхольда выгоняли, с Крэгом разделяли, Сулержицкого третировали, а Чехов и Вахтангов уходили сами. Он снова оставался один. Во власти тех, кто рядом.

Все великое обречено на профанацию, не избежало этой участи и учение Станиславского. Именно скромное величие системы стало ее бедой. Как только не стало самого, его многочис-

---

* Я приношу извинения за длинное перечисление громких имен безо всяких пояснений. По-моему, они говорят сами за себя. И, кроме того, реестры — это ведь теперь так модно. Извиняюсь и за неполноту перечня, но ведь я собрал в списке «сливки общества» современной режиссуры, и список, несомненно, впечатляет. Без комментариев.

ленные помощники и прихлебатели начали разменивать золотые червонцы из сокровищницы гения на медную мелочь для своих популяризаторских нужд.

Станиславскому трагически не везло на ближайшее окружение.

«Окруженцы» охмуряли Константина Сергеевича, как ксендзы — Паниковского. Они жужжали ему в уши, что главное в его жизни — это создание научной методики воспитания актера, внушали ему, что он создает науку о театре, что наука сейчас важнее всего, и он им поверил (он был наивный человек) — стал разрабатывать систему, сосредоточенно и логично, зарылся в элементы, начал их сортировать, классифицировать и раскладывать по полочкам. Это было опасно: караулил неподалеку схематизм, ждала своей очереди схоластика.

Но тут мы соприкасаемся с трагическим внутри духовного мира КСС — в нем самом с годами укреплялась серьезная вера в миссию системы и в свое собственное миссионерство. Трагедия КСС заключалась в том, что его постепенно губила серьезность; он становился все серьезнее и серьезнее и, наконец, стал принимать всерьез научность своей системы. Люди из окружения (чаще глупые и от бездарности настырные) всеми силами поддерживали в нем эту серьезность. Юмор уступал место научной скуке.

(А какой был юмор! Легкий, искрящийся, полный разноцветных красок фантазии, идущий от комических ролей молодого Алексеева и вспыхнувший на прощанье последними его режиссерскими шедеврами («Ревизор-21», «Горячее сердце» и «Фигаро»).

Серьезность, утрата юмора — вещь страшная, особенно в искусстве. Она может иссушить любого художника, даже такого живого, как Станиславский. Тем более, что приближенная к нему бесцветность принялась усиленно культивировать обожествление гения. Вокруг него устраивались ритуальные радения. У него появились жрецы и телохранители, оберегавшие его от реального театра и реальной жизни.

Константин Сергеевич Алексеев был человек скромный. Константин Сергеевич Станиславский был человек странный. И если первый морщился и, деликатно краснея, мучительно переживал происходящее, то второй — поверил, благосклонно позволил себя почитать и начал лучеиспускать сияние святости, привыкал вещать элементарные вещи об элементах системы, как откровения вселенской значимости, и превратился в некоего небожителя, в Мао Цзэдуна русского театра.

Не верите? Убедитесь воочию сами. В архивах нашей кинохроники сохранилась одна небольшая фильмограмма, два-три кадра, но зато звуковая. Урок Станиславского. На кадрах как раз и запечатлено то, что я тут наговорил. Посмотрите раз и второй раз, чтобы, когда пройдет дрожь от сознания, что вы видите перед собой невероятное — движущуюся и разговаривающую тень гения, что это Он, действительно Он Сам, понять полную абсурдность говоримого им, вернее — на примитивном, до-системном уровне разыгрываемого им, понять что это — чепуха, «реникса» чистой воды. К Станиславскому неприменимо слово фальшь. Но что-то неестественное, надуманное, показное в этих кадрах раздражает, вызывает ощущение, мягко выражаясь, дискомфорта.

Ссылаюсь на М. А. Булгакова, у которого аналогичное впечатление сложилось на репетиции КСС: «Я ни одной минуты не сомневаюсь в том, что теория была действительно гениальна, но меня привело в отчаяние применение этой теории на практике».

Постепенно он стал живым экспонатом в Музее собственного имени. Не все допускались лицезреть этот бесценный экспонат.

Моя незабвенная подруга и сокурсница Ляля Маевская-Людвигова, в 30-е годы бывшая актрисой Художественного театра, рассказывала, как ей посчастливилось поздравлять Константина Сергеевича в день его семидесятипятилетия. Ее, вероятно, как самую молодую и хорошенькую, выделили приветствовать основателя от молодежи театра. Великий человек сидел в кресле и принимал подарки и словеса. Пришла очередь Ляли. Она подошла, отдала цветы и на-

клонилась к Константину Сергеевичу, чтобы пролепетать выученные наизусть фразы, а он, прищурившись, посмотрел на девушку и протянул ей белую перламутровую руку — тыльной стороной вверх. Потрясенная Лялечка чмокнула руку гения. «Такое впечатление, будто целуешь кусок дорогого туалетного мыла».

В другой раз та же Ляля разговорилась о своей первой встрече со Станиславским:

— Я только что блестяще прошла конкурс (экзамен изображается тут же в лицах) и была принята во МХАТ. Играли мы только в народных сценах — разные мелочи. В «Царе Федоре» мне повезло, я получила там бессловесный эпизодик боярышни с зонтиком. На мне был прекрасный костюм из подлинной старинной парчи, кокошник с жемчужными висюльками, но самое очаровательное — в руках я держала большой и тоже парчовый зонт с бахромой, с темно-вишневой тростью, с резной костяной ручкой. Я была счастлива, потому что чувствовала, как хороша я в этом наряде. Мы заряжались в темноте, потом постепенно давался свет. Однажды, не помню точно — на третьем или четвертом выступлении — мне было ужасно весело, и в полутьме, поднимая зонт, я шепнула, указав на себя, соседям по массовке: «Первая парашютистка в России». Соседи прыснули, но свет был уже почти полный. Смеяться было нельзя. Но они, бедные, не могли удержаться. Отворачивались, нагибались, но скрыть напавшего на них смеха не смогли. В антракте все стали спрашивать у них, в чем дело. На следующем спектакле, когда я подняла зонтик, грохнула уже вся массовка. Они помирали от удушья, сдерживая хохот, а я стояла с невинным видом, будто ни при чем. Смех заразителен вообще, а на сцене тем более, и чем серьезнее то, что мы играем, тем больше хочется смеяться. Прекрасная народная сцена, шедевр режиссуры Станиславского, была сорвана по моей вине. Гриша Конский кричал пророческие слова, уходя за кулисы: «Уберите ее, я не выдержу следующий раз!» И меня убрали. Заменили моей любимой подругой Ниночкой Лебедевой. А на другой день ко мне подошла Мария Петровна Лилина, супруга Станиславского, и скупо сообщила, что завтра Константин Сергеевич вызывает меня в Леонтьевский к 10 часам. Я поняла: все. С МХАТом придется прощаться. Когда я поднималась по лестнице, ноги у меня подкашивались, руки дрожали, как у воровки-дебютантки, я теряла сознание от страха. Меня провели к нему. Он поднялся мне навстречу, поздоровался, глянул на меня и погрозил пальцем. Я разрыдалась — ничего не смогла — ничего не могла с собой сделать. Он стал меня успокаивать: «Ну что вы, что вы, дитя мое? Перестаньте плакать! Присядьте! Вот так. Не бойтесь». Я заплакала еще сильнее. Он переждал, а когда я пришла в себя, спросил заговорщицки: «А что вы им сказали?» «Я сказала, что я первая парашютистка в России». Ну, думаю, сейчас начнется изгнание. А он засмеялся, как Гриша Конский — все громче и веселее. Потом позвал жену: «Маруся, Маруся, иди скорее сюда. Я их понимаю. Знаешь, что она им сказала, эта девчонка?» И они стали смеяться вместе. Но самое прелестное, Миша, в этой истории знаете что? — Когда Нина Лебедева вышла вместо меня и подняла над собою зонт, смеху было еще больше.

Я никогда не видел Станиславского. Мне не повезло.

Да я и не мог с ним встретиться: в 38-м, летом, когда он умер, мне шел 12-й год и я пропадал в далекой северокавказской глуши. Я даже не подозревал о существовании Константина Сергеевича Станиславского. В 38-м я переживал 37-й, и мне было не до искусства.

Иосиф Михайлович Туманов, много лет спустя, рассказал мне историю похорон Станиславского, но это слишком печальная история для непринужденного разговора о великом артисте. Как-нибудь в другой раз. А сейчас переменим тему.

Про КСС часто говорили и говорят в различных мемуарах, устных и письменных, что он был «большой ребенок». Что это значит? Это значит: в человеке не умер дух игры. Трагедия КСС — это игра, задавленная научной схоластикой. Комедия же КСС в том, что этот мощнейший ум, этот мудрейший ученый вел себя, как ребенок.

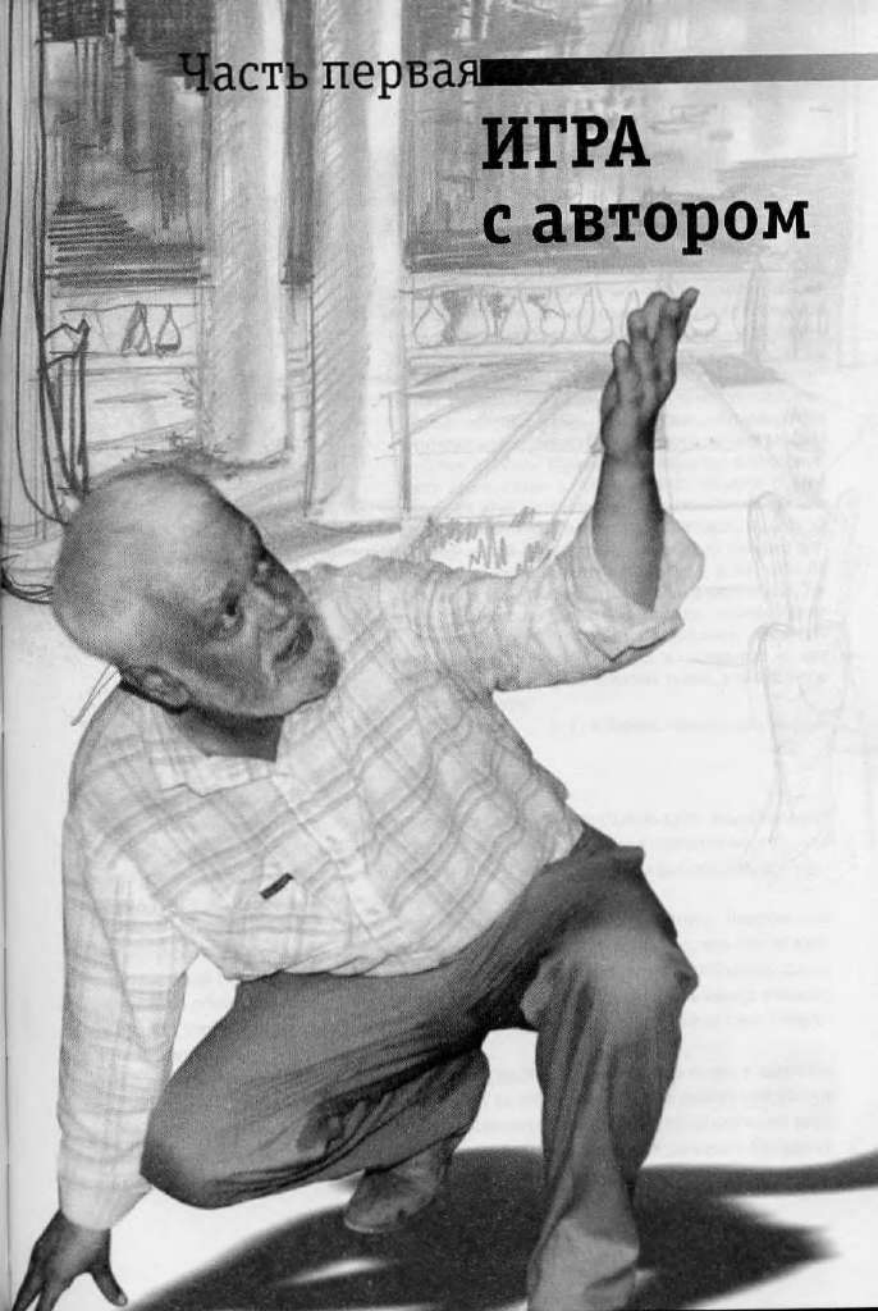
Мария Осиповна Кнебель любила рассказывать о Станиславском.

Вот ее коронный номер. К Константину Сергеевичу Станиславскому в последние годы его жизни, когда он уже не бывал в театре, приходило много посетителей — всяких важных гостей. Однажды мне поручили сопровождать такую вот делегацию. Сговорившись заранее, я привела их в Леонтьевский в назначенный час. Мы разделись внизу и стали подниматься наверх. Нам сообщили, что Константин Сергеевич нас ждет, и я повела иностранцев в кабинет. Каково же было наше общее удивление, когда мы увидели, что кабинет пуст. Я растерялась, не зная, что делать и как быть в этой щекотливой ситуации: заговаривать гостям зубы или идти за Станиславским. Наступила неловкая пауза. И вдруг, в тишине, откуда-то снизу послышался легкий шорох бумаги. Мы нагнулись и увидели великого режиссера, сидящего под столом, притаившегося и роющегося в корзинке для бумаг. Я хотела заговорить, но он приложил к губам палец. Посидев в своем укрытии еще немного, Константин Сергеевич выполз оттуда, встал, извинился и поздоровался. Потом стал объяснять:

— Я уже несколько дней изучаю поведение мышки, стараюсь понять ее и стать ею. Психологию ночной мышки я уже освоил. Сейчас передо мной более сложная задача — ищу природу самочувствия дневной мышки. Это безумно трудно. Но и безумно интересно, не правда ли?

Пролог заканчивается. Поднимается занавес, то есть, простите, звучит свисток судьи, открывающего игру.

(*Продолжение следует*)



Часть первая

ИГРА с автором

Если молодой композитор спрашивает, что надо сделать, чтобы написать выдающуюся оперу, то ему можно ответить только одно: прочти поэтическое произведение, устреми к нему все свои умственные силы, со всей мощью воображения вникни в развитие событий, воплотись в действующих лиц, сам стань тираном, героем, возлюбленным. Восчувствуй горе, любовный восторг, стыд, страх, ужас, неописуемые смертные муки, радость блаженного просветления! Гневайся, надейся! Приходи в бешенство, в отчаянье. Пусть кровь кипит у тебя в жилах, быстрее бьется сердце. От огня вдохновения, воспламенившего твою грудь, загорятся звуки, мелодии, аккорды, и тогда из глубины твоей души, говоря чудесным языком музыки, выльется твое произведение... и от тебя не ускользнет ни одна мелодия, ни одна модуляция, ни один инструмент. Таким образом, ты одновременно научишься воздействовать на слушателя, обретешь необходимые для этого средства, и заключишь их, как подвластных твоему могуществу духов, в волшебную книгу партитуры.

Э.-Т.-А. Гофман. «Вторая крейслериана»

Поправки к эпиграфу:

В этих замечательных словах поэта-романтика я видел самую суть, всеобъемлющую формулу режиссерской работы над пьесой. Особенно импонировало мне то, что формула эта совершенно не суха и не абстрактна. В ней сохранены все краски, все чувства и вся увлекательность творческого процесса.

Гофман говорит здесь о сочинении музыки, но искусство едино, поэтому не только музыкант, но и режиссер сможет найти в мыслях литератора все, что ему нужно. Стоит только для полной ясности заменить музыкальные термины соответствующими терминами из области театра. Что я и пытаюсь сделать, извинившись перед уважаемым автором цитаты и перед моими не менее уважаемыми читателями за свое невинное мошенничество.

Зато теперь будет до конца понятно, отчего взял я гофмановские слова в качестве эпиграфа к той части моей книги, которая будет целиком посвящена работе режиссера с автором, то есть знакомству с ним, внимательному изучению его творчества во всем объеме, анализу пьесы, избранной для постановки, и рождению замысла будущего спектакля. Для нас цитата из Гофмана будет выглядеть так:

Окончательный вариант эпиграфа:

Если молодой режиссер спрашивает, что надлежит делать, чтобы сочинить выдающийся спектакль, то ему можно ответить только одно: прочти поэтическое произведение, устреми к нему все свои умственные силы, со всей мощью воображения вникни в развитие событий, воплотись в действующих лиц, сам стань тираном, героем, возлюбленным. Восчувствуй горе, любовный восторг, стыд, страх, ужас, неописуемые смертные муки, радость блаженного просветления! Гневайся, надейся! Приходи в бешенство, в отчаянье. Пусть кровь кипит у тебя в жилах, быстрее бьется сердце. От огня вдохновения, воспламенившего твою грудь, загорятся звуки, мелодии, аккорды, и тогда из глубины твоей души, говоря чудесным языком театра, выльется твой замысел спектакля... и от тебя не ускользнет ни одна тема, ни одна перипетия, ни один персонаж. Таким образом, ты одновременно научишься воздействовать на зрителя, обретешь необходимые для этого средства, и заключишь их, как подвластных твоему могуществу духов, в волшебную книгу режиссерской партитуры.

1. Детские игры режиссеров

На рассвете жизни, как и все нормальные дети, я много и охотно играл: и в чижика, и в лапту, и в казаки-разбойники. С дьявольской изобретательностью прятался во время игры в колючки, азартно канался, когда судьба поручала решить, кому из нас водить в очередном туре горелок, и беззаботно прыгал с девчонками через свистящую в воздухе веревочку. С робкой, застенчивой настырностью напрашивался в игры ребят постарше — от этих игр исходил манящий и таинственный аромат мужания и юношеского любовного садизма: посреди широкого нашего двора между водопроводной колонкой и индивидуальными дровяными сараями, на пятачке вытоптанной травы басящие парнишки и рано, с восьмого класса, взрослеющие девочки становились в круг парами и гонялись друг за дружкой с гибким жгутом, умело скрученным из мокрого посудного полотенца, норовя хлестануть убегающего по плечам, спине, но с особым удовольствием пониже спины, — называлось это «третий лишний»; или, сгрудившись в плотную, экстатически ревущую толпу, били друг друга по очереди в ладонь, выставленную из-под мышки за спину; отвернувшись, очередная жертва дожидалась удара, а после удара оборачивалась как можно быстрее, чтобы угадать, кто бил на этот раз, а все, выставив правые кулаки с торчащими большими пальцами, пытались избиваемого дезориентировать, сбить с толку; если же битый не угадывал, его лупили снова; особенно больно били девочки, вероятно стремились, чтобы их не угадали по слабости удара, — это называлось «балда».

С наглой скромностью втирался я в вечерние игры взрослых. Летом это было классическое лото: из окна курлыковской квартиры на длинном витом шнуре в матерчатой белой обертке в палисадник выкидывалась стосвечовая электролампочка; лампочка эта привешивалась к могучей ветке тутовника, низко раскинувшейся над коммунальным

обеденным столом; огромный этот стол покрывался новой клеенкой, недавно привезенной из ростовского торгсина, на клеенке раскладывались игральные длинные карты, распаренные жарой и сытным ужином соседи рассаживались с деловой вальяжностью вокруг стола; из расположенного рядом железнодорожного клуба, с танцплощадки начинало звучать томительно-сладкое танго, которое тут же принимались танцевать вокруг нашей лампочки крупные ночные бабочки вперемешку с мелкой мошкарой, и курлыковская дочка Лиля, моя ровесница и тайная любовь, порывшись в красном сатиновом мешке, вытаскивала оттуда очередной бочоночек и высоким, чистым, просто-таки ангельским голосом произносила заветное число:

Одиннадцать... барабанные палочки!

Или:

Уточки... двадцать два!

Были и совсем другие, запретные игры, которые мы старательно скрывали от взрослых. В эти игры никогда не играли на виду у всех, для них выбирались укромные места: у глухой, без окон, торцовой стены нашего дома; за сараями, на задах двора, заросших густыми зарослями бузины и конопли; на удаленном мусорном пустыре под высокой насыпью тупиковой железнодорожной ветки; в душистой и душной полутьме шалаша-халабана, выстроенного нами на школьном огороде из старых шпал и досок и покрытого тяжелой шапкой свежескошенной травы: мята, полынь, лебеда. Порок и преступление, казалось, пульсировали даже в названиях этих игр — орлянка, очко, бура. Ни в какую из таких игр я не включался более одного раза. Пробовал и отходил в сторону. И вовсе не потому, что я был чересчур высоконравственным мальчиком, просто во мне не было азарта к деньгам, — ни приобретение больших денег, ни их потеря уже тогда меня ничуть не волновали.

Впрочем, ненамного больше волновали меня и все остальные, перечисленные мною выше игры. Я участвовал в них, если можно так выразиться, формально, из чувства общественного долга и своеобразного младенческого конформизма: чтобы не выделяться, чтобы быть как все.

И не только поэтому.

У меня была заветная игра, которой отдавался я со всей силой своей семи-восьмилетней энергии. Из детских книжек, из ностальгических рассказов старших, чье далекое детство цвело в легендарные времена довоенного (до Первой мировой войны) просперити, узнал я об одной чудесной игрушке. Родители тогда, представьте себе, покупали любимым чадам игрушечные театры. В новогоднюю ночь, внезапный и долгожданный, появлялся такой театр под елкой — с настоящим поднимающимся занавесом, с несколькими переменами красочных декораций, с картонными фигурками артистов в роскошных старинных костюмах. Этот сверкающий, невыносимо прекрасный фантом стал преследовать меня в мечтах, он снился мне чуть не каждую ночь, и я решил, что у меня во что бы то ни стало должен быть такой же собственный театр.

Но поскольку маломощная промышленность наша была в те годы усиленно занята выполнением первых пятилеток и ее не хватало на производство игрушечных театров, не включенных к тому же в промфинплан, мне пришлось обходиться своими силами.

Из остатков деревянного конструктора и авиамодельного осоавиахимовского набора, из цветной бумаги, картона и фольги, из пестрых лоскутков ткани, всего за ползимы, я собственноручно соорудил прекрасный «театр».

Все в нем было как во всамделишном театре, даже освещение сцены. Трехлинейная керосиновая лампа — она ставилась позади театрика и работала на просвет, с ее помощью я создавал на заднике волшебные лунные ландшафты и даже движущуюся панораму экзотических заморских стран; набор из шести или семи свечных огарков, к которым приделывал я крохотные рефлекторы из белой консервной жести; два карманных зеркальца и полный комплект цветных стекол, выменянных у знакомого мальчишки, сына стрелочника.

Все это, несомненно, было важным, но не это было главным.

Главное было то, что таинственно мерцающая внутренность моего театра словно бы пульсировала: декорации сдвигались, световые блики вспыхивали и гасли, ярко раскрашенные человечки сходились и расходились, образуя красивые текучие узоры, подобные живым витражам калейдоскопа. Только в калейдоскопе эти узоры возникали случайно, независимо от меня, а здесь магическая, завораживающая музыка движения и цвета была безраздельно подчинена одной воле — моей воле — и одной фантазии — моей фантазии.

Много позже я увидел знаменитый портрет Константина Сергеевича Станиславского, написанный художником Ульяновым: мудрый и благородный старец, величественно откинувшись, полулежащий в кресле, а рядом с ним... мой незабвенный игрушечный театр.

К тому времени я уже знал, конечно, что это называется «подмакетник», что в нем устанавливается уменьшенное в определенном масштабе оформление спектакля — макет, знал, что многие режиссеры очень любят играть, переставляя в макете миниатюрные фигурки человечков и миниатюрные декорации*, сделанные виртуозами-макетчиками для пущей наглядности, но меня никак не оставляла озорная, просто-таки лучезарная догадка: почтенный босс и бог русского театра не расставался с любимой игрушкой всю жизнь — от детского «кукольного» театра до макета к своему последнему спектаклю.

Детство — странная пора человеческой жизни. Оно тянется невыносимо долго, потом вдруг и безвозвратно куда-то улетучивается, а след его не тает, не стирается и не уходит от нас до самой нашей смерти.

Задним числом я понял, что детская игра в театр, которой отдавался я так страстно последние два года перед школой, была, выражаясь высокопарно, вещей игрой — она предрекала судьбу и приготовляла к ней.

Многие талантливые люди режиссуры продолжают играть, становясь взрослыми.

Вова Маланкин считался на нашем курсе самым талантливым. Об этом говорили и Попов, и Кнебель, да и все сокурсники Володи были безоговорочно согласны. Я пишу «считался», «были согласны», «говорили» (в прошедшем времени) вовсе не потому, что его талант теперь выдохся или сошел на нет, а потому, что он сам умер, давно и рано, в сорок пять лет, будучи заведующим кафедрой актерского мастерства в Минском театральном институте, от разрыва сердца.

А тогда, когда мы еще учились, он был среди нас личностью заметной, можно даже сказать — бросающейся в глаза. Не очень высокий ладный крепыш с крупной, хорошо сформированной головой. Скуластое, хотя и простоватое, но интеллигентное лицо. Серые, может быть, даже серо-зеленые глаза под высоким и чистым лбом, казавшимся еще больше от обширных залысин.

---

* «Вертя в руках макет, — писал в 1907 г. Мейерхольд, — мы вертели в руках современный театр».

Белорусская льняная шевелюра и белозубая беглая улыбка. Была в нем и доброта, но какая-то странная, сложная, откровенно поверхностная. Как в летней тундре сквозь непрочный покров мха и нежных цветов поблескивает лед вечной мерзлоты, так сквозь Володину доброжелательность все время проступала стальная, безжалостная воля, просинивался холодный расчет и прозвенивал загадочный шаловливый цинизм.

Иногда он задумывался и становился как-то лирически серьезен: то ли мудро предчувствовал свою безвременную смерть, то ли грустил, пугаясь ответственности под бременем таланта. Но как только к нему подходил кто-нибудь из нас, он бодро встрепывался, в глазах у него вспыхивали красным хитрованские адские огоньки — это в него вселялся бойкий бесенок провокации, — и двадцатичетырехлетний Вовочка начинал играть.

Игры его были разнообразны. Вот три типовых «парэкзампля» (мы с Володей тогда выбрали французский язык и только начинали его изучать).

Наш режиссерский курс был по-настоящему интернациональным — кого у нас только не было: албанец, немец, кореец, два турка и целых пять китайцев, точнее — три китайца и две китаянки. Это не считая наших внутрисоюзных национальностей и народностей. И вот Володя Маланкин начал усиленно проталкивать идею международного выпивона. «Соберемся все вместе, — соблазнял он, — отметим конец первого семестра, в честь наших китайских друзей сходим в ресторан "Пекин"; экзотическая закуска, экзотическая выпивка — будем пить ханжу!» Наибольший успех Володина идея имела у наших китайцев; они мгновенно собрались в углу аудитории, быстро полопотали по-своему — провели срочное партсобрание — и первыми сдали деньги. Володя знал свое дело: Запад не пожелал отставать от Востока — сбросились и все остальные. И вот мы в «Пекине»! Но не в нынешнем, новом «Пекине», а в старом — на Петровских линиях. Для нас составили большой стол под колоннами: хрустящая и слепящая белизна накрахмаленной скатерти, обледенелые конусы салфеток, фарфор, хрусталь и нержавеющая сталь. Володя, узурпировав хозяйские права, захватил меню с драконами и цветами и уверенно формулировал программу нашего пиршества: «Утка по-пекински», «Рубленая телятина с креветками и мандариновыми дольками»... Маланкин к этому времени достаточно близко сошелся с нашими дальневосточными товарищами, так как жил с ними в одном общежитии и готовил еду в одной кухне. Китайцы смотрели на него с обожанием, официанты с уважением, а мы, второстепенные «гости Пекина», глотали слюни вожделения в предчувствии большой еды. А Маланкин продолжал вдохновенную перекличку: «Сироп из сычуаньской редьки» — пять кувшинчиков; «Яйца земляные» — по яйцу на каждого, «Салат из дождевых червей с лепестками розы и яблоками Яй-Шань» — десять порций, «Суфле из окорочков манчжурской лягушки»... Слюна перестала выделяться, и нас понемногу начала охватывать неясная тревога. Вышколенные официанты принялись таскать закуски и напитки, и чем ярче расцветал разными колерами живописный стол, тем определеннее грызла нас тоска. При ближайшем рассмотрении таинственная восточная «ханжа» оказалась ядовито-зеленой подогретой сивухой; салаты, чудилось, шевелились и копошились в изящных мисочках и сотейничках, а когда перед каждым из нас поставили по рюмочке с черным яйцом, над столом воцарилась похоронная тишина.

— Кусайте, кусайте, далагие советски друзья, — с доброжелательной улыбкой уговаривали нас Дэн Чжи И. — Осинна вкусна китайский кусанье.

Самый юный из нас, Вадим Демин храбро пробасил: «Эх, была-не была!» — и дрожащими руками продвинул к себе черненькое яичко. Стукнул его ложечкой по макушке и начал вскрывать иноземный деликатес. Все смотрели на Вадю как на героя. Но когда обнаружилось, что белок у яйца мрачно-фиолетовый, а не загустевший до конца желток явно и вызывающе зеленый, две наши девушки некитайского происхождения, Нина и Алла, краснея, отодвинули от себя тарелки, щедро наполненные для них галантными кавалерами, и дружным дуэтом начали объяснять, что, к сожалению, плотно пообедали перед этим и что они хотят только фруктов. Официанты подали горячее, и к пестроте стола прибавился еще и довольно специфический аромат, столь специфический, что слабонервные начали, пошатываясь, вставать из-за стола и уходить — кто покурить, кто проветриться, а кто и совсем домой. Обнаружилось, что на завтра назначена сдача хвостов, и все, даже те, у кого хвостов и не было, радостно закивали: учеба прежде всего. И только китайцы, все как один, остались на месте — они были в своей стихии, они были наверху блаженства. Был счастлив и я: не бежал, не тревожился, а «рубал» в свое удовольствие превосходную (и большую!) свиную отбивную с картошечкой фри, с тушеной капустой и с моченым яблочком. Дело в том, что благодаря необъяснимой, но, как известно, могущественной интуиции я сразу, с самого начала, почувствовал что-то неладное и, подозвав официанта, справился у него, есть ли в «Пекине» русская кухня. «Конечно, есть». Я поинтересовался, не мог ли бы он включить в заказ одну отбивную. «Нет проблем». И я почувствовал облегчение, которое так мило оправдалось.

А Маланкин озорно болтался над пустеющим столом и весело улюлюкал вслед убегающим:

— Куда же вы, ребята, я тут заказал еще ласточкино гнездо, приготовленное на пару, — пальчики оближешь!..

Всю следующую неделю шутник шнырял среди мрачных сокурсников и выколачивал из них дополнительные рубли (это было до денежной реформы 1961 года) за несъеденные «ласточкины гнезда», заказанные сверх программы. Это было, естественно, нелегко, — не все давали, но Володя не был мелочным человеком...

Другую маланкинскую игру можно было назвать так: «Черный кофе по-турецки».

— Юксел, вдарим по кофе?

Юксел надувается, опускает глаза и молчит. Юксел — один из двух наших турков. Юксел молод. Я недавно сказал, что самый молодой у нас Демин. Так вот, Юксел, конечно, старше Демина, но ненамного. Теперь-то я понимаю, как он был тогда молод: ему только что исполнилось девятнадцать.

Молодости свойственна наивная непредусмотрительность, и Маланкин учитывает это.

— Ну так что? Не вдарим по кофе?

Юксел молчит.

— Не хочешь? Черный кофе... По-турецки...

Юксел молчит.

— Какой же ты турок, если не хочешь кофе по-турецки?

— Я болгарский турок.

— Ну и что?

— У меня нет ни одна стотинка.

— О чем говоришь? Я угощаю.

Юксел очень любит кофе, он не может устоять, и они идут в ближайшую забегаловку.

— К кофе полагается коньяк. Вдарим по коньяку?

— Я тебе уже говорил.

— Ну и что? Я тебе тоже говорил.

Выпив коньяку, Юксел забывал о предрассудках. Допив кофе и коньяк, они плелись в пивной бар, где пили пиво, затем пили сливовицу в «Праге». Володя пил мало, Юксел много, поэтому когда они традиционно завершали вечер в «Софии», Юксел отключался полностью: он не мог ни говорить, ни соображать, ни даже стоять на ногах. Когда ресторан закрывался, Володя вытаскивал юного турка на улицу и, прислонив его к наружной стене, бежал ловить такси. Найдя мотор, коварный искуситель молча загружал Юксела на заднее сиденье и выскакивал наружу. На недовольное ворчание таксиста Володя реагировал быстро — совал ему деньги (к его чести надо отметить, что платил Маланкин везде и всегда сам) и наобум называл адрес подальше, куда-нибудь на окраину — к примеру: «Новая деревня, улица Зеленая, 89, квартира 7» или: «Библиотечную улицу знаешь? — дом 20, квартира 32. Это в Ховрине»...

— Привет, шеф, счастливо доехать. Парня сдашь родителям.

И машина, злобно сверкнув красными задними огнями отчаливала в ночь.

Дальше события разворачивались по заранее определенному сценарию. Таксист гнал на окраину, разыскивал в ночной неизвестности нужный дом, останавливался у подъезда и, обернувшись к клиенту, обнаруживал на заднем сиденье...труп. (Спокойно, уважаемые читатели, не пугайтесь — страшное это слово употреблено здесь в переносном смысле, для более яркого, так сказать, образного выражения того состояния, в котором находился алкоголик-дилетант.) Шофер вылезал из машины и, проклиная весь этот недохлебанный белый свет, шел в дом. Разыскав квартиру, долго звонил, а когда выяснялось, в чем дело, разбуженные жильцы тоже начинали возмущенно лаяться: никакой зять, брат, сват, никакой пьяный сукин сын здесь не проживал, не проживает и проживать не будет, и шеф может везти его куда угодно — в свой автопарк и даже к себе домой. Водитель понимал, наконец, как мощно его прикупили и вез отключенного пассажира в ближайшее отделение милиции. Там, желая установить личность, тело обыскивали, находили заграничный паспорт, и Юксель попадал в свое болгарское посольство. Наутро, переживая жуткие муки похмелья и угрызенья совести, мальчик получал заслуженную головомойку от второго советника по культуре и очередное предупреждение: шестое, седьмое, восьмое, предпоследнее и, наконец, последнее. После профилактики его отправляли учиться — в этот развратный и порочный театральный институт. А недели через две все начиналось сначала, по тому же проверенному сценарию с допущением незначительных изменений и вариаций: бывало, что таксист не находил на указанной улице указанного дома — тогда из схемы выпадал этап посещения квартиры и сразу следовали милицейский участок и посольство. Иногда выпадал и менее тривиальный вариант — почуяв возможность наживы, шофер такси заезжал в глухой переулок и сам обыскивал клиента; денег он, естественно, не находил, но заграничный паспорт обнаруживал обязательно (Володя каждый раз собственноручно проверял его наличие). Тут отпадали и квартира, и милиция — сходу следовало посольство.

Слава московским таксистам! — ни один из них не выбросил пассажира в снежный сугроб на зимней метельной окраине. Один раз только не оправдался маланкинский рас-

чет: белой июньской ночью озверевший от досады водитель аккуратно выгрузил Юксела на скамью в измайловском лесопарковом массиве. Может возникнуть вопрос: почему же бедный Юксел, несмотря на печальный свой опыт снова и снова поддавался на провокации В. Маланкина? Может быть, он был закоренелый алкоголик и его неудержимо тянуло к выпивке? Нет. Ни в коем случае. Просто он очень любил черный кофе.

Это была беспроигрышная игра. Игра в одни ворота. И с постоянным счетом 2:0 в пользу Маланкина. Очень, очень редко выпадала ничья — это когда таксист категорически отказывался везти пьяного охламона. Тогда Володя тащил закадычного друга на себе до самого общежития, до знаменитой Трифоновки, широко известной своими клопами и художественными студентами.

В недрах этой Трифоновки, в бревенчатых ее и двухэтажных хоромах полубарачного вида зародилась, утвердилась и широко развернулась Володечкина игра третьего типа. Но нет, то, что развернулось на Трифоновке, нельзя было назвать типовой игрою, настолько она была индивидуальной — сложной, тонкой, изощренной.

Объектом игры стал Юра Юхименко, тоже наш сокурсник.

Этот Юра был большой добродушный увалень с неудачными поползновениями к демонизму. Он любил поиграть голосом, имел сильную склонность к жестикуляции и проводил перед зеркалом гораздо больше времени, чем это требовалось студенту режиссерского факультета. При всем при этом он был бесхитростен и доверчив как дитя. Вокруг него ходили неясные слухи. Поговаривалось, например, что его приняли в институт только из-за отца, крупного украинского режиссера, расстрелянного в 38-м году или сгинувшего тогда же в лагерной мясорубке. Поговаривалось и о том, что его мамаша приезжала в Москву перед приемными экзаменами и, стоя на коленях, молила авторитетных педагогов: «Возьмите его, возьмите, пожалуйста! Не ради него самого, а в память погибшего отца! Умоляю вас, возьмите!» И все мы, не сговариваясь, относились к Юре ровно, терпеливо, с ненавязчивой благожелательностью, не придавая значения ни его нестойкому апломбу, ни его стойкому дурному вкусу, привезенному то ли из Винницы, то ли из Житомира.

Однажды Юра стоял по своему обыкновению перед «дзэркалом», на этот раз после бритья. Через плечо было перекинуто махровое полотенце, в левой руке новоявленный Нарцисс держал флакон с цветочным одеколоном, а правой поглаживал и похлопывал себя по щекам. Оттягивал вниз подбородок. Хмурил и поднимал брови. Потом вертелся: три четверти влево, три четверти вправо.

Мимо пробегал Маланкин. Бросил мимолетный взгляд на нелепую картинку в раме зеркала и побежал дальше. Но вдруг остановился, сделал стойку и, повернувшись, медленными шагами стал приближаться к Юре. Пристроился за его спиной и вперил внимательный взор в Юрино отражение.

— Слушай, Ехименко, ты мне определенно кого-то напоминаешь, на кого-то ты сильно похож...

— На кого? — равнодушно спросил Юра и задвигал выпяченной нижней челюстью.

— Погоди-погоди, не мешай, — отмахнулся Маланкин и сделал медленный тур вокруг жертвы, не скрывая от нее пристального взгляда. — Дружников? Нет. Названов? Нет. Кто же?

Ловец человеческих душ снова остановился за Юриной спиной и, прищурив глаза, долго смотрел из-за Юриного плеча на Юрино лицо в зеркале. Потом глаза внезапно

распахнулись, и он, привстав на цыпочки, потянулся к самому Юриному уху. Заструился восхищенный шепот:

Сэр... Лоуренс... Оливье...

Ловец услышал, как екнуло Юрино сердце.

И, довольный, побежал по своим делам.

В этот день Юра не пошел на занятия. Он был достаточно просвещен, чтобы понимать: речь шла не о популярном салате оливье. Более того, несколько лет назад, еще подростком, он был покорен заграничным фильмом «Леди Гамильтон». Фильм прогремел по экранам страны, и упомянутый Вовкой Маланкиным артист играл там Юриного кумира — адмирала Нельсона. Когда общежитие опустело, Юра снова подошел к зеркалу, но теперь он приближался к нему в ужасе, опасаясь не обнаружить там столь желанных черт сходства, внезапно ставшего для Юры символическим. Изнемогая от мучительных колебаний, он провел у коварного стекла целый день и оторвался от него только к вечеру, когда с занятий стали возвращаться студенты.

Вовка Маланкин пришел поздно, но Юра его дождался.

— Ты утром... это... говорил серьезно?

— Что говорил? — Маланкин не сразу вспомнил, о чем идет речь.

— Ну, про сэра?

— А! Конечно, старик. Конечно, похож. Вылитый Оливье. Особенно в профиль.

Юра медленно опустился на свою кровать и застыл в позе роденовского мыслителя. Он сидел долго. Сожители по комнате отужинали, отпили чай, отыграли в карты и начали укладываться на покой, а Юра все сидел. Вернулся из душа последний полуночник и выключил свет. Зеленая звездная ночь заглянула в окна комнаты №12, разрисованные наполовину морозными узорами. Все уснули, и взошла луна. Она наполнила комнату сияньем старого серебра.

Юра снял туфли, медленно встал и на цыпочках прокрался к тумбочке «майн либер фройнда», студента из ГДР. Стараясь не стукнуть, не звякнуть, взял с тумбочки маленькое круглое зеркальце для бритья с увеличительным стеклом и продолжил безмолвное свое путешествие — к большому зеркалу, перед которым провел сегодня полдня. Зеркало встретило его сверкающим черным провалом, полным неверного лунного света. Юра начал пристраивать зеркала под нужным углом. Он ловил свое лицо в профиль. Многократно отраженные, пересекающиеся, мерцающие пространства дрожали и дробились, иногда мелькало там синеватое пятно: то кусок щеки, то огромное ухо, то полуоткрытый рот, то скошенный воспаленный глаз. В беззвучном кружении проплывали кровати со спящими людьми, спинки стульев с отдыхающими на них пиджаками, свитерами и брюками; медленно вращались четкие лунные квадраты: на полу, на столе, на стенах. Голова у Юры от напряжения закружилась, и он прикрыл глаза. Когда же через секунду он снова заглянул в зеркальце, ему стало жутко — из антрацитовых глубин зазеркалья плыл на него четкий, отливающий свинцом профиль Лоуренса Оливье...

В это время, как Юра претерпевал свой мильон терзаний, Вовка Маланкин спал и видел счастливые сны. Один из его снов был действительно счастливым; Маланкину приснился гениальный ход в игре против Юрия Юхименко. По этой причине на следующее утро, даже не умывшись, умный Володя побежал в соседнюю комнату, где еще почивали будущие звезды советской музыкальной комедии, разбудил толстого Леву по фамилии Мордашкин и стал подбивать его на небольшую пакость:

— Сегодня, когда поедете в институт, подойди в троллейбусе к Юрке Юхименко и скажи ему, что он похож на английского артиста. Запомни имя: Ло-у-ренс О-ливь-е! Зачем? Да просто так — для шутки. И смотри не скажи, что это я тебя просил.

Через неделю Маланкин сделал еще одну инъекцию: убедил восторженную и говорливую Зиночку Кошелкину с актерского факультета в наличии чудесного сходства и свел ее с Юрой в гитисовском буфете, где между щами из квашеной капусты и знаменитым хлебным шницелем девочка обрушила на Юхименко целый водопад восхищений.

И Юры не стало.

Вместо милого и скромного парня перед нами все чаще и чаще представало что-то высокопарное и псевдоромантическое, некая фальшивая копия. Глуповатая пародия на великого баловня английской сцены. Юра принял все слишком всерьез. Он замучил работников библиотеки, заказывая бесконечные зарубежные журналы и газеты со статьями и фотографиями Оливье. Через месяц он сделал на курсе заявки на роли, в которых прославился этот актер: хочу сыграть Гамлета и Макбета. Заявки были встречены хохотом педагогов, но Юру это не смутило. Двигатель заработал и остановить его было невозможно.

А сорвалось все из-за мелочи.

Мелочью этой стал просчет Маланкина — пятна, как известно, бывают и на солнце. Для очередного вливания он неудачно подобрал кандидатуру. Алик Штейнберг был многознающий, но рассеянный интеллектуал. Этот Алик провалился на вступительных экзаменах театроведческого факультета, но домой не поехал, а незаконно поселился в институтском общежитии, кочуя и ночуя то в одной, то в другой комнате, — дотягивал до следующего набора. Он знал все и обо всех театрах мира, кроме советского.

Алик смело подошел к Юре, разучивающему перед зеркалом монолог на английском языке — «Ту би ор нот туби», сделал восхищенное лицо, хлопнул перед узкой грудью в тонкие ладоши и пропел: «Юрочка как-ты-похож-на-английского-артиста-Лафтона!»

— На кого? — угрожающе зарычал Юра и схватил Алика за лацканы пиджака.

— На Чарльза Лафтона, — пролепетал Алик, моргая глазами.

— А на Лоуренса Оливье? — трагическим шепотом зарычал на Алика Юра и поднял неудачливого вестника в воздух. Алик понял свою ошибку, но было поздно — издав крик раненой птицы, лацкан оторвался и поклонник сэра Чарльза выпал из рук насильника. Жалость и обида переполнили детскую Аликину душу и, захлебываясь возмущением, он принялся открывать Юре глаза на все: на отсутствие сходства, на интриги Маланкина и на издевательский смех института у него за спиной.

Объясняться с Маланкиным Юра отказался.

Он часто уединялся, перестал читать английские журналы, снял свои заявки и вообще отошел от работы курса. Кто-то сказал, что Юра попивает в одиночку, но пьяным его видели нечасто, больше с похмелья, а так как похмелье и меланхолия внешне почти неразличимы, ничего определенного умозаключить было нельзя. Все чаще приходил Юра на режиссуру небритым, в несвежей рубашке и без галстука. Костюм, сооруженный мамой для ГИТИСа, залоснился и обтрепался.

Юра изо всех сил старался быть незаметным и настолько преуспел в этом, что я до сих пор не знаю, поставил ли он дипломный спектакль и получил ли он диплом режиссера...

В середине 70-х годов, в самый разгар застоя, прошел нелепый слух, будто Юра Юхименко умер — в Белой Церкви от белой горячки. Другая версия сообщала, что,

выйдя на пенсию, мама нашего алкаша от режиссуры решила посвятить себя сыну целиком и полностью, вылечила его и даже устроила на разовый спектакль в Харьковский академический театр, бывший «Березиль». Но в прессе ничего подтверждающего вторую версию не появилось.

А про Маланкина Попов сказал однажды: «Очень талантливый молодой человек. Он ведь до поступления в ГИТИС сыграл у себя в Минске молодого Ленина. Далеко пойдет». Меня это сообщение очень тогда удивило. Я никак не мог ответить себе на вопрос, почему ему доверили эту роль и что общего у Володи Маланкина с Володей Ульяновым, кроме имени и высокого лба?

Не понимал я этого тогда, не понимаю и теперь...

Есть достаточно свидетельств о том, что и более значительные режиссерские дарования не могли устоять перед властными рецидивами детской игры. Алексей Дмитриевич Попов не раз вспоминал в этом плане о своих соратниках по юности и по Первой студии — Е. Б. Вахтангове (Женя) и М. А. Чехове (Миша):

Женя и Миша все время соревновались между собой, устраивали какие-то дикие состязания. То заключат пари, кто сильнее напугает Студию. То поспорят, кому раньше удастся заставить Станиславского прослезиться. Однажды они заспорили, кто соберет больше народу на Арбатской площади. Вахтангов тут же опустился под фонарем на четвереньки и стал ползать по тротуару, вынюхивая там внизу что-то неизвестное. Долгое время никто не обращал на него внимания, потом подвыпивший мастеровой, узнавши, что потерян золотой червонец, подключился к Жениным поискам. Подошли двое зевак, стали радом — и все. Больше народу не было. Раздосадованный Женя встал с колен, отряхнул брюки, и приятели поплелись вниз по Арбату.

Вдруг Миша сильно толкнул Евгения и, шепнув ему: «Беги пулей», завопил на всю улицу нехорошим голосом: «Держите вора — кошелек украл!». В мгновение ока собрались неизвестно откуда взявшиеся добровольцы. Не вникая в суть дела, они ринулись за убегающим. Разгоряченные быстрым движением люди, вопя, сопя, размахивая над головами тростями и палками, неслись по Арбату. Толпа преследователей росла на глазах. Перепуганный Женя свернул в переулок, но оттуда навстречу ему уже спешили новые участники погони. Бегущий в толпе Миша понял, что надо спасать товарища от самосуда, — ударился в крик: «Господа, остановитесь! Остановитесь, ради бога! Не трогайте его — я нашел кошелек!»

Разгоряченные господа не расходились, но Женю выпустили из рук. Чехов показывал всем кошелек: «Вот он, видите! Был в другом кармане». Когда толпа наконец разошлась, Женя сказал Мише: «Больше я в такие игры не играю», и они, отдыхиваясь, пошли к Собачьей площадке, подальше от места неприятного происшествия. Но, не пройдя и двух кварталов, Женя снова обратился к Мише: «Завтра будем собирать народ вдвоем».

На следующий день они стояли рядышком на углу Николо-Песковского, задрав головы, и внимательно вглядываясь в пустые московские небеса. Изредка Вахтангов поднимал зонтик и тыкал им в зенит. Чехов кивал, и все продолжалось в том же духе. Останавливались прохожие, присматривались и прислушивались к странной парочке. Тогда Вахтангов бегло, не отрываясь от невидимого объекта вверху, что-то шепнул на ухо Чехову. Раздалось несколько любопытствующих голосов, но Миша так посмотрел на собравшихся зевак и так приложил палец к губам, что толпа сразу смолкла. В полной тишине подходили новые люди и тоже задирали головы. Через четверть часа пере-

кресток был забит народом. Образовалась пробка. Звонил трамвай. Ржали лошади. Свиристели городовые. А за пределами человеческой толчеи, выбравшись из нее, стояли два довольных артиста, тихо переговариваясь и посмеиваясь в кулак...

И такое вот рассказывал Попов:

— Одно время они пристрастились к бильярду. Играли чуть не каждый день. Вахтангов играл плохо и почти всегда уступал Чехову. Это его раздражало безумно, он нервничал и проигрывал еще чаще. А Чехов сиял, успех окрылял его и придавал ему самоуверенности. Он ехидно издевался над бедным Женей. Загнав друга под бильярд после очередной партии, он кричал ему: «Это тебе не режиссура: других учишь, как играть, а сам не умеешь!» Такой обиды Вахтангов стерпеть не мог. Он захотел немедленного реванша. Выскочил из-под стола. Расставил шары. Схватил кий и под наглый хохот друга Миши сделал первый удар. И произошло чудо: первый же шар упал в лузу. Затем второй — и тот же результат. Третий удар — и дуплет. Возмущенный режиссер не уступил партнеру ни одного удара. Стучали шары, раздавались одобрительные возгласы болельщиков, сетки переполнялись шарами, и в конце партии — победа с сухим счетом.

Вытирая со лба пот, удовлетворенный Евгений Багратионович бросил оторопевшему Чехову: «Вот как надо играть, господа артисты». Алексей Дмитриевич Попов рассказал нам этот анекдот, желая прояснить специфическую разницу между одноразовым актерским показом режиссера и многоразовым ежевечерним актерством артиста, а я полюбил эту байку за то, что в ней с наибольшей яркостью видна магия азартной игры: обыграть во что бы то ни стало...

Знакомый латышский режиссер (знакомство, правда, было не близкое, почти шапочное) рассказывал о более поздних играх Чехова:

— В самом начале 30-х годов Михаил Александрович Чехов приехал к нам в Ригу. Вокруг него, как вокруг Учителя, сразу образовался кружок юных адептов, среди которых посчастливилось быть и мне. Мы ходили за ним, разинув рты и выпучив глаза, — как бы это сказать? — стадо за пастухом. Методика Михаила Александровича была непривычной и чрезвычайно оригинальной: он не учил нас актерскому мастерству. Он учил нас смотреть на мир и видеть его. Для этого он таскал нас по улицам, скверам, площадям и другим многолюдным местам. Так мы очутились с ним на рижском базаре. Когда мы попали на толкучку, Михаил Александрович очень оживился. «Какие типы, какие тут типы! — говорил он нам с восхищением. — Смотрите, наблюдайте, запоминайте. Ах, какие лица!» Он пришел — как бы это точнее сказать по-русски? — в восторг молодого теленка. Неожиданно Чехов побежал по рядам, нашел свободное место, вытащил из кармана «Последние новости», расстелил на земле и пригласил нас бросить на газету разные маленькие вещи, то, что нам не может быть жалко. Мелкие вещи полетели на газету: дешевое кольцо, огрызок карандаша, записная книжка, открытка со снимком Риги, металлический брелок в виде виноградной косточки и еще некоторые мелочи. «Прекрасно. Будем торговать. Кто пробует первый?» Произошла пауза: все мы робко стояли — одни не поняли, чего от них хотят, другие стыдились. Не дождавшись, пока кто-нибудь осмелится, Михаил Александрович начал сам: «Продается оловянное кольцо! Публику не должен вводить в заблуждение его простой вид — это родовое кольцо князей Голицыных, о чем свидетельствует надпись на внутренней стороне. Вот читайте. Вам не видно? Естественно! Надпись сделана очень мелкими буквами. Хорошо видна в лупу. Здесь говорится, что это кольцо — подарок самого Петра Великого!

Нумер второй — брелок работы Фаберже. Чудная, хотя и слегка скабрезная вещица. Внутри виноградной грозди скульптор незаметно изобразил обнаженную даму в соблазнительной позе: вы думаете, что это две виноградины, а это — бюст женщины. А вот, пардон, ягодицы. Да-да, не ягодки, а ягодички. Нужно иметь воображение! Берете? Прекрасно! Нумер третий — карандашик фрейлины Вырубовой... Нумер четвертый...» Фантазия Чехова срабатывала моментально. Через минуту все было распродано. Продавец расстроился, но ненадолго — он вытащил из карманчика свои часы. «Продаются часы артиста Художественного театра Михаила Чехова!» Мы бросились на учителя, заставили его спрятать хронометр, но он не мог быстро успокоить себя. «Что бы еще продать? Что бы еще? Это так сильно интересно»...

Разменивая свой пятый десяток, всемирно известный корифей русской сцены торопливо доигрывал недоигранное в детстве.

2. Взрослые игры режиссеров

Режиссеру игра присуща ничуть не меньше, чем актеру, наоборот — режиссер играет гораздо чаще и азартнее любого артиста всегда и везде: в кабинетах высоких инстанций и на публичных дискуссиях, перед прессой и перед телекамерой, в макетной мастерской для художника, оформляющего спектакль, и возле оркестровой ямы для театрального композитора. Но больше всего на репетициях — для господ комедиантов. Правда, теперь это уже не беззаботные отголоски детства, о которых мы только что говорили. Теперь это игра профессионала — по велению театра и для его нужд.

Режиссеру приходится разыгрывать маленькие драмы, чтобы растрогать актеров, и маленькие фарсы, чтобы развлечь и развеселить их.

Режиссер вынужден устраивать большие истерики, чтобы пугающим шоком выбить актера из привычного мира фальшивых театральных чувств, и он же обязан организовывать откровеннейшие (задушевные, интимные, почти любовные) минуты близости с актером, чтобы, вызвав полное его доверие, раскрепостить одинокую актерскую душу.

— Притворство, — скажете вы и будете абсолютно правы.

— Подвиг искренности, — скажу я и тоже буду абсолютно прав.

Потому что вся эта режиссерская эквилибристика происходит в пограничной полосе игры, на стыке правды и лжи, на грани жизни и фантазии. На рандеву творчества и сумасшествия.

Я сам видел, как устраивал истерику легендарный Охлопков. На одной из последних репетиций знаменитого «Гамлета» 54-го года у него не заладилось что-то в сцене принца с матерью-королевой. Охлопков тихо беседовал в глубине циклопической рындинской декорации с исполнителями, что-то им подсказывал, что-то показывал, чему-то учил их с голоса. Он был режиссер-деспот, и единственным законом для него было собственное видение спектакля. Дания — тюрьма, и все тут. Никаких гвоздей.

Репетиция была утомительной, мучительной, она длилась уже четвертый час без перерыва, поэтому люди театра смирно переживали остановку прогона и наслаждались нечаянными минутами затишья.

Но не случайно ведь говорится «затишье перед бурей» — тишину взорвал душераздирающий вопль, и грозный Николай Павлович с ревом ринулся на авансцену. Добежав до края, он затопал ногами и, брызгая слюной и слезами, прорычал:

— Уберите это! Немедленно уберите это!!

Все старались понять, что имеет в виду разгневанный руководитель. С двух сторон подбежали перепуганные прихлебатели.

— Ну уберите же это! — И громовержец выбросил в оркестр карающую длань. «Этим» оказался усталая скрипка, мирно жевавшая бутерброд с ливерной колбасой. Она испуганно озиралась и безуспешно силилась проглотить застрявший в горле кусок.

— Выбросить на помойку бутерброд вместе с этой наглой бабой!

Я сидел в стрессе — меня трясло. Я понимал справедливый гнев мастера, но не мог принять его словарь, показавшийся мне недостаточно джентельменским, тем более, что бедная скрипка была немолодой женщиной. У меня тогда еще не развеялись иллюзии по поводу театра, и я считал, что это заведение относится к разряду интеллигентных.

— Какое кощунство! — продолжал причитать громогласный верзила. Он явно перебирал по части восклицательных знаков. — Какое дерзкое святотатство!! Артисты! занимаются!! творчеством!!! Они создают!! Произведения!!! искусства. Их труд велик! и величествен!! но хрррупок! Создать театральный опус неимоверно трудно, а разрушить легко. Любая мелочь! любая бестактность! грубой жизни!! разрушает его. Я не понимаю, как можно здесь! в этой святая святых! в этом хрррраме!! жрать бутерброды!!!

Из оркестровой ямы послышался робкий ропот, но это только подхлестнуло распоясавшегося Художника.

— Так не понять душу артиста! Он ведь Данко! Он отрывает куски своего большого сердца и щедро бросает эти кровоточащие куски в народ! Не-е-ет! Я позову сюда Рррихтера и Рраст-ррро-повича! Я позову Ойстрррраха! Они-то поймут душу арртиста!!

Он зарыдал и упал в конвульсиях на срочно подставленный кем-то стул. В яме мгновенно притихли, и оттуда, из низин на Олимп медленно поплыл, как факел, передаваемый из рук в руки, стакан с водой. Дирижер бойко и ловко перехватил стакан на лету и подал его огорченному, дрожащему от благородного горя постановщику.

Постановщик отпил два осторожных глоточка, повернул стул лицом к артистам, поставил недопитый стакан на пол и ласковым голосом сирены проворковал:

— А теперь пойдем дальше. Григорьева и Самойлов, приготовились. Будем выше мелочей быта, друзья.

Сцена пошла как по маслу. Королева—Григорьева была ослепительно красива. Гамлет-Самойлов был, как никогда, молод и, как никогда, пылал прокурорским пламенем. Искры этого пламени падали в зал и зажигали наши сердца...

Я видел, в другой раз и в другом месте, как А. Д. Попов восстанавливал «Укрощение строптивой». С этим спектаклем у него, вероятно, было связанно множество хороших воспоминаний. Он помолодел, посвежел и выглядел прекрасно, несмотря на возраст и болезни.

Он много говорил о людях Ренессанса, а в те времена это понятие звучало довольно емко: кончались 50-е годы. Возвращались из лагерей люди, возрождались неясные надежды, правда, как вскорости выяснилось, это были радужные надежды неизвестно на что.

Репетировал он непривычно легко, подбрасывал актерам смешные приспособления, шутил и резвился осторожной резвостью новоиспеченного инфарктника.

Но потом не выдерживал, забывал обо всех предостережениях кремлевских врачей и несся на сцену. Там он врезался в самую гущу массовки и начинал играть вместе с актерами. Он играл именно вместе и наравне с ними. Не показывал тому или иному актеру, как играть свою роль, а включался в сцену в качестве персонажа, которого не

было ни в пьесе Шекспира, ни в его, Попова, собственном замысле. Когда в конце репетиции завтруппой подходил к нему и спрашивал, кому из артистов поручить намеченную им новую роль, он махал рукой и отшучивался: «А никому. Это я так, для себя. Для поддержки штанов». Через некоторое время снова бежал на площадку и увлеченно набрасывал еще один эскиз «ренессансного человека», еще один трепещущий жизнью эфемерный шедевр.

В этой беззаботной игре он был неожиданно красив. Он излучал свет удовольствия, получаемого от удачной импровизации, и от его мягкого озорства жизнь для вас становилась лучше, теплее и радостнее. И не только жизнь, но и репетируемая сценка — классическая интермедия слуг в доме Петруччо. Я ужасно жалел, что эта игра большого режиссера не была тогда зафиксирована ни на киноленте, ни на фотопленке.

И знаете, совсем недавно, листая его книгу «Воспоминания и размышления о театре», я вдруг радостно охнул, наткнувшись как раз на такую фотографию. Советую вам, прошу вас: не поленитесь, разыщите эту книгу, найдите эту картинку, рассмотрите ее как следует. На фото изображена репетиция сцены бала из «Ромео и Джульетты». Алексей Дмитриевич в самом центре. Он идет на вас с портфелем на правом плече. Сколько скромного изящества в его фигуре, сколько покойного удовлетворения в выражении его лица. А как радостна ответственность, пронизывающая все его существо!

Точно так же, без остатка, включался он в репетиции народных сцен из «Укрощения», — подходя к актеру вплотную, согревая его своим теплом. Сам он называл это «прикуривать от сердца к сердцу».

В третий раз я случайно подсмотрел, как «шаманил» на рядовой репетиции последний любимый ученик Попова — Хейфец. Это была репетиция сцены в Кремле из самого лучшего хейфецевского спектакля «Смерть Иоанна Грозного», репетиция действительно рядовая: спектакль шел уже несколько лет.

Накануне режиссер зашел на спектакль, обнаружил, что нужно подтянуть колки и назначил репетицию. Не было ни декораций, ни костюмов. При будничном дежурном свете актеры слонялись по огромной сцене и маялись, не понимая, чего от них хотят. Режиссер тихо нервничал и исподтишка метал икру в пустом зрительном зале, а я случайно проходил по задам сцены. Никто ни на кого не обращал внимания.

Вдруг непонятный шелест заставил всей повернуться в одну сторону. Хейфец медленно поднимался на сцену навстречу взглядам. Движимый умеренным любопытством, я затесался в толпу актеров: я знал Хейфеца давно, но ни разу не видел, как он репетирует. Молодой мэтр вышел на середину площади и жестом прославленного дирижера (обе руки полусогнуты и подняты на уровень лица по обеим его сторонам и раскрыты ладонями на аудиторию) потребовал тишины.

Ладони его заметно качнулись два или три раза — на нас и от нас: подождите немного. Он стоял в центре редковатой толпы — ноги на ширину плеч, голова опущена вниз, развернутые ладони над головой. Прошла долгая минута, две минуты, пошла третья. Актеры беззвучно придвигались к режиссеру, сосредотачивались вокруг него; они поняли — сейчас будет сказано что-то очень важное, откроется высшая тайна, секрет этой сцены, и она пойдет. Я подумал: «Ну арап, ну хитер мужик», но меня тоже невольно потянуло вперед. Хейфец медленно поднял голову, и я понял, что он все это время стоял с закрытыми глазами. Глаза раскрылись, и голосом провинциального гипнотизера он произнес:

— Здесь самое главное... поймать ощущение невыносимого одиночества... толпа одиноких людей...

Актеры благодарно и дружно зааплодировали, а я почувствовал, что неудержимо краснею. Не имея возможности провалиться сквозь землю, я задом, осторожненько пятился в тень кулис, к помрежскому пульту, а в голове пульсировала брезгливая мысль: «И это расхожее общее место, эту заемную тривиальность он выдает за откровение, устраивает дешевую полуприличную прелюдию, эту режиссерскую "туфту"...»

Но я был немедленно наказан за свое высокомерие. Благосклонно дослушав овацию, Хейфец устало опустился в зал и оттуда, из темноты, хриплым эхом донеслась команда:

— Нам теперь все понятно. Играем всю сцену без перерывов от начала до конца.

И они тут же сыграли, но как! — с необыкновенной, волшебной силою, пронзительно и проникновенно.

Спектакль я уже смотрел до этого, и не раз, но данная сцена показалась мне тогда проходной, второстепенной. Я отметил, конечно, свежесть ее пластического решения, красоту заляпанных известью строительных лесов и мимическую дерзость шакуровского красного шута, но не больше. Теперь же это была глубина и бездна, плач о сиротстве народа, никому не нужного и покинутого богом...

А может быть, я присутствовал при самоубийстве режиссера, может быть, именно в эти минуты Леня Хейфец умирал в актере?

Сейчас, когда я пишу то, что вы читаете, и задним числом стараюсь восстановить события, давно уже канувшие в речку забвения, я никак не могу удержаться от запоздалой экстраполяции: а может быть, и Алексей Дмитриевич Попов, ныряя в гущу народных интерлюдий, надеялся личной своей радостью творчества зарядить актеров; может быть, и Николай Павлович Охлопков, принося в жертву ни в чем не повинную оркестрантку, рассчитывал, что этим самым он заставит артистов не умом, а кожей, нервами, печенкой, душой и т.п. и т.д. ощутить свою работу как призвание...

Очень часто, как принято в азартной игре, режиссеры блефуют: притворяются знающими, имеющими и умеющими. Знающими пьесу и автора. Имеющими гениальный замысел спектакля. Умеющими воплотить любые дерзости своего замысла.

Чтобы выиграть.

Чтобы сохранить достоинство мастера.

(Сугубо между нами):

Я лично, как режиссер, предпочитал другую игру — противоположную только что написанной. Перевернутую. Наоборотную. Мою «методику» можно было бы назвать скорее антиигрой: всесторонне изучив автора и пьесу, на репетициях любил я притвориться забывчивым или не очень подготовленным; дотошно разработав очередной свой «выдающийся» замысел, с удовольствием темнил я, имитируя туманность режиссерской концепции; овладев всеми тонкостями режиссерского и педагогического ремесла, симулировал неопытность и робкое дилетантство. Безо всякого стеснения взывал к актерам о помощи. Самое большое наслаждение доставлял мне многократно проверенный прием создания на репетиции ситуаций безвыходного тупика и полного завала: я изображал отчаянье у последней черты, а артисты, засучив рукава, дружно спасали гибнущий спектакль.

Эта игра была упоительна, хотя и опасна. Вернее выразиться так: игра была упоительна именно в силу своей рискованности.

Дело тут не только в личной жажде опасностей, свойственной тому или другому представителю режиссерской касты, — режиссура сама по себе, как профессия, опасна в достаточно большой степени. («Читал недавно где-то, дай бог памяти, кажется в "Юманите-диманш"», — говорит с наслаждением режиссер, глубокомысленно затягиваясь и выпуская вам в глаза синеватую струю сигаретного дыма, — что у режиссеров очень и очень высокая смертность. Они по французской статистике на втором месте — сразу после летчиков-испытателей».)

Не берусь судить о достоверности «французской» статистики, но за такую вот зависимость могу поручиться: чем ближе к краю пропасти резвится и пляшет режиссер, тем больше моя уверенность в значительности его забав, — я почти со стопроцентной гарантией ожидаю, что и он сам, и его спектакли будут очень высокого класса.

Пример приведу пока один, но зато какой характерный пример! В разгар живодерских сталинских репрессий, в разгул беззакония накануне тридцать седьмого года Дикий А. Д. ставит на сцене придворного Малого театра, в двух шагах от Кремля, «Смерть Тарелкина» — пьесу о власти произвола, о нечеловеческих пытках и допросах с пристрастием. Выжившие зрители вспоминают: *спектакль ошеломлял*! Мороз, говорят, подирал по коже.

Да и было отчего.

В самом начале работы режиссер обращался к труппе с такими вот словами о смысле будущего спектакля: «Мы хватим зрителя серпом по горлу! Мы должны показать ужас произвола, стихию полицейщины, доведенные до геркулесовых столпов. И пусть замрет смех, пусть сожмутся сердца зрителей. В этих сценах нам надо со всей страстью, остро донести, что химерична жизнь, призрачна вся страна, где такие власти, где идет борьба всех против всех, где беззаконие стало нормой!»

Завершая работу, уже на премьере, режиссер адресовался прямо к переполненному залу академического театра: выбросим на авансцену передовика заплечных дел, ударника пыток и стахановца допросов Расплюева. Это было зловещее предупреждение о светлом будущем: «Предлагается и предполагается учинить в отечестве нашем поверку всех лиц: кто они таковы? Откуда? Не оборачивались ли? Нет ли при них жал и ядов?»

Режиссер дерзко играл своей судьбой, чтобы выразить судьбу народа*.

Маленький режиссер играет по маленькой.

Средний по средней.

И только большая игра формирует большого режиссера.

Безо всякой задней мысли предлагая вам эту примитивную шкалу оценок, я никого не хотел бы обидеть, так как достаточно воспитан и прочно усвоил: при разговоре в приличном обществе никогда не имеют в виду присутствующих.

Режиссер, несомненно, сам выбирает масштаб каждой своей игры. Однако, определяя величину ставки, не следует забывать, что у игры тоже есть кое-какие объективные закономерности: играя по маленькой, вы никогда не проиграетесь, более того — довольно часто вы будете выигрывать, но выигрыши будут незначительными, а победы — ничтожными. Средняя игра не сулит вам ни крупных выигрышей, ни серьезных поражений. Только большая игра, основанная на принципе все-или-ничего, может принести вам по-

---

* Несмотря на восторженный прием, «Смерть Тарелкина» прошла всего пять раз. Спектакль быстро запретили, а Дикого отправили режиссировать в Мурманский филиал БДТ. Потом подумали еще и решили: мало. Летом тридцать седьмого года Алексей Денисович Дикий был арестован и надолго канул в глухую неизвестность тюрьмы и ссылки, сполна разделив судьбу своего народа.

лную победу, но зато и проигрыш тут вероятен сокрушительный — можно остаться буквально ни с чем, «у разбитого корыта». Правда, в отличие от игры и сказки, жизнь более оптимистична: у вас почти всегда остается возможность начать сначала.

Закругляя тему, нельзя не упомянуть еще одну область режиссерской игры, весьма обширную, хотя и факультативную. Потому что мои собратья по профессии играют не только как игроки, но и как актеры.

Первая разновидность этого явления широко известна и понятна, оттого что буквальна: режиссер превращается в актера — выходит на сцену и принародно играет в своих и чужих спектаклях. Прославленный пример такого рода — Станиславский, всю жизнь совмещавший победоносную постановочную работу с блистательной карьерой артиста.

Массовый зритель узнал и полюбил актерствующих режиссеров по кинематографу: звездами немого кино были Мейерхольд («Белый орел», «Портрет Дориана Грея»), А. Д. Попов («Тайна исповеди», «Братья Карамазовы», «Два друга, модель и подруга») и Михаил Чехов («Человек из ресторана»); на звуковом этапе развития вошли в историю советского кино Охлопков (Васька Буслаев в «Александре Невском», рабочий Василий в роммовской ленте о Ленине, Барклай-де-Толли) и А. Д. Дикий, после ссылки сыгравший Верховного Главнокомандующего Сталина и впоследствии специализировавшийся на амплуа крупных военачальников: фельдмаршал Кутузов и адмирал Нахимов.

Менее известна широкой публике другая разновидность режиссерского актерства — так называемый режиссерский показ. Режиссеру довольно часто, почти ежедневно и притом по нескольку раз на дню приходится в процессе репетиций играть перед каждым актером сценку за сценкой, реплику за репликой, показывая, как это следует делать.

«Показывающим режиссером №1» был несомненно Мейерхольд. Его показы превращались в фейерверк актерского искусства и всегда заканчивались громом рукоплесканий; они вошли в легенду и стали внутритеатральной мифологией. Если Мейерхольда представить в виде звезды, причем ярчайшей звезды режиссерской «показухи», он предстает перед нами в окружении крупных и мелких созвездий, в центре целой галактики подражателей и разменивателей. Одни из них окажутся близкими к Мастеру по таланту, другие — отстающими на сотни световых лет, но все будут рваться на сцену: показывать, показывать, показывать. Независимо от внешних данных и актерской одаренности.

Артист Бурков (знакомство не шапочное, но прерывно-периодическое: мы вместе поступали в ГИТИС, а потом, после перерыва в четверть века, вместе преподавали в том же ГИТИСе) сказал однажды:

— Вот все кричат: «Эфрос, Эфрос, Эфрос», а что Эфрос? Все время показывает, как играть — всю репетицию, без остановки. Утром показывает, вечером показывает. Мне надоело во-как! я ему и говорю: «Что ты, Анатолий Васильевич, играешь передо мной? Брось ты это, не позорься. Играешь-то ты фигово. Ты скажи по-человечески, чего тебе надо, а уж сыграю я сам. Я это умею — я артист». Поговорили, в общем. Ну, думаю, порядок. А он, чудак, опять показывать — что ты с ним будешь делать! Взял и отказался от роли. Показывай другим, черт с тобой.

Я никогда не показывал артистам.

Я никогда не снимался в кино.

С тех пор, как почувствовал себя профессиональным режиссером, я не сыграл ни одной роли на театре.

На театре я предпочитал устраивать хорошую игру для артистов.

3. Признаки игры

Несколько наблюдений над игровой деятельностью человека вообще.

Раз уж выяснилось, сколь значительное место занимает игра в жизни и работе режиссера, неплохо было бы призадуматься и постараться понять, что же такое она сама.

Что такое игра?

Наденем очки, обложимся толстыми книгами и словарями и вообразим себя ученым.

Дефиниций игры очень много, но все они для нас неприемлемы в силу своей чрезмерной абстрагированности и неорганичности. Они неудобны и жестки, как последний футляр Беликова. Уложенная в них игра превращается в труп игры или в лучшем случае, в кладбищенский муляж бедной схемы: меркнут краски жизни, усыхает плоть игры, игровой пульс — азарт — не прощупывается.

Определение игры ведет сначала к ее ограничению, а затем, при более настойчивых попытках, и к ее умертвлению.

Игра многолика, как сама жизнь, поэтому задача спрессовать сущность игры в одной компактной формуле представляется делом чрезвычайно сложным и трудным. Конечно, если кого-то устраивает определение жизни как способа существования белковых тел, тогда нет проблем, тогда достаточно и определения игры как бесполезной деятельности, имеющей цель только в самой себе.

Я тоже пытался изобрести всеобъемлющую формулу игры. Два с лишним года провел я на положении алхимика, отыскивающего философский камень, и все два года с нулевым результатом. Тут-то и пришла ко мне весьма продуктивная мысль: а может быть, и вовсе не нужно никаких этих «дефиниций»? — ведь что такое игра, к счастью, очень хорошо известно каждому человеку на земле; может быть, гораздо лучше будет потратить время и силы на поиск и описание отличительных качеств игры, на отбор ключевых признаков, делающих игру игрой?

Сказано — сделано.

Рискуя прослыть ползучим эмпириком, я избираю описательный метод исследования игры (старый, добрый, не раз проверенный описательный метод). Вместо того, чтобы, как это положено, формулировать и определять предмет исследования, я попытаюсь отобрать и описать шесть основополагающих признаков этого предмета.

Первый признак игры — кайф, то есть обязательное удовольствие, получаемое всеми участниками игры. Это — переживание, родственное удовлетворению от хорошего, здорового и крепкого сна, наслаждению от хорошей еды и счастью от хорошей любви. Это чувство укоренено в самой глубине человеческой природы и фундаментализировано в истории человечества. Именно ему обязан своим существованием хомо луденс — Человек Играющий. Без этого чувства игра продолжаться не может: переставая любить кайф, игроки выходят из игры и расходятся. «Мне скучно», — ноет маленькая девочка, отбрасывая куклу. «На фига мне такая игра!» — сплевывает сквозь зубы футбольный юниор. «Видал я этих коней в гробу и в белых тапочках», — ворчит пожилой болельщик ЦСКА и с размаха швыряет в ближайшую урну пустую пивную бутылку.

Второй признак игры — состязательность, то есть возможность померяться друг с другом силой и ловкостью, умением и талантом, изобретательностью и способностью предвидеть на много ходов вперед. Плюс непременное стремление по-

бедить, выиграть. Игра, в которой противники только и делают, что уступают друг другу, так же бессмысленна, как и игра с ничтожным призом. О наличии в игре самостоятельности нам безотказно сигнализируют три постоянных игровых события — разделение на команды, вызов и ставка. Разделение должно быть равноценным и интригующим, вызов — не допускающим отказа, а ставка — максимально высокой.

Энергия соперничества велика и могущественна. Разрастаясь, она приобретает черты стихии. Игра грозит перерасти в открытое столкновение с непредсказуемыми последствиями, попросту говоря — в вульгарную потасовку. Игра, перерастающая в драку, — ситуация очень распространенная, почти типическая. Примитивный конфликт разрушает игру — она сначала прерывается, а затем и прекращается. Желая спасти, уберечь свое любезное детище от саморазрушения, игроки вводят в правила игры некий перечень запретов и разрешений, специфический и сугубо индивидуальный для каждой конкретной игры. Прорастая этими правилами на протяжении веков, игра обретает структуру.

Наличие структуры и есть третий признак всякой игры. Сумма твердых правил, регулирующих и регламентирующих игровое состязание, цементирует целостность игры, становится ее костяком и бесконечно продлевает ее самотождественное пребывание в мире. О структурности игр красноречиво свидетельствуют некоторые вещественные их атрибуты: шахматная доска, набор шахматных фигур, игровое поле, четко разделенное пополам высокой или низкой сеткой, — в волейболе и теннисе, футбольное поле, симметрично завершенное по противоположным краям сетчатыми воротами и штрафными площадками. Колода игральных карт. Мелом на асфальте исполненный чертеж для классической игры в классики. Кукольный домик. Босховский, с человечками внутри, прозрачный шар, образуемый веревкой, которую крутят две девчонки во дворе под вашим окном. И т. д. и т. п., но это структурность, так сказать, внешняя. А есть и внутренняя: невозможность выйти из игры до ее завершения; спаянность команды и соответствующая иерархия игроков; квантованность игры, очередность ходов и заготовка тактических блоков. Может показаться, что в своем историческом развитии игра все больше и больше формализовалась, костенела и теряла степени свободы. Но это не совсем так. Тут мы сталкиваемся с великим парадоксом игры: чем строже и многочисленнее правила, ограничивающие игру, тем большую импровизированную вольность обретают ее участники внутри системы этих правил. Структурность игры дарует игроку свободу.

Четвертый признак игры — риск. Элемент риска придает игре особую, ни с чем не сравнимую остроту. Подбрасывая в воздух монету, вы никогда не уверены, что выпадет — орел или решка. Прославленную команду чемпионов может оставить везение, и она всухую проиграет аутсайдерам. Когда ваша любимая дочь спускается поиграть во двор с шикарной новой куклой, которую вы только вчера вечером привезли ей из Варшавы, у нее нет стопроцентной гарантии успеха — может случиться так, что подружкин дядя привез своей племяннице куклу из Лондона; ваша кукла умеет только закрывать глазки, когда ее укладывают в коляску, а соседскую можно, как ребенка, водить за ручку, и кроме того она, изящно покачивая золотыми локонами, нежно лепечет: «Ма-ма». Все. Игра безвозвратно испорчена. Случай — равноправный участник игры. Приглядитесь: это ведь он, случай, подстерегает вас за углом следующего тайма.

Риск и случайность перманентно оживляют и обновляют неизменный игровой канон. Они делают игру динамичной, неожиданной, вероятностной и далеко не однозначной.

Пятый признак игры — это принципиальный ее эскейпизм. Да, для любой игры, всегда и обязательно характерны три «бегства», три «выхода»:

а) выход из реального времени во «вневременность» (игровое время). Полтора часа футбольного матча, напролетные рождественские ночи, целые недели Олимпийских игр, все эти таймы, раунды, сеты и периоды выключены из исторического времени и отданы игре и только ей одной;

б) уход в свое пространство: захватывается и ограничивается бóльшая или меньшая часть реального пространства, чтобы сделать ее автономным пространством предстоящей игры (игровое пространство). Круги хороводов, овалы стадионов, квадраты рингов, прямоугольники кортов, площадки городошные, крокетные, детские площадки и песочницы — все это примеры пространств, оккупированных игрой и отгороженных ею ото всей остальной вселенной;

в) выключение из социальных рамок (из социальных отношений, из росписи классов, из иерархии), освобождение (на время) ото всех социальных обязанностей и создание нового, игрового коллектива со своими, социально автономными взаимоотношениями. Игра становится тотальной отдушиной (нету мамы, нету папы, нету учительницы, нету повседневной подчиненности, нету начальства, нету рамок, нету рабства). А если в игру все же принимают начальство (родителей), их всегда подчиняют и унижают. Обратите внимание, как высвечивается здесь очень важное родство игры: и́гры — это умеренный карнавал. Замаскированный под повседневность, «подпольный» карнавал. И еще одна важная добавка. Это особый эскейп: не просто уход, а уход-приход, не просто отход, а отход-подход; ребенок, играя, вроде бы уходит, отгораживается от мира взрослых, но вроде бы и подходит к нему ближе, имитируя в своей игре отвергнутый мир; участники взрослой игры вроде бы выходят на время из окружающей их действительности, из привычных своих, из приевшихся рамок, но погружаются в еще более жесткую систему игры.

Что же их сюда тянет и манит? Все тот же демократизм игры: игровая свобода, игровое равенство, игровое братство.

Приступая к описанию шестого признака игры, последнего по порядку, как принято выражаться в таких научных случаях, и далеко не последнего по важности, я испытываю сомнения и колебания. Сомнения в своей собственной способности описать этот признак и, более того, сомнения в возможности описания его как бы то ни было. Хотя, замечу в скобках, это самый точный и самый простой из всех признаков игры. Причиной же моих колебаний был соблазн и вовсе отказаться от описания шестого признака. Отбросить его — и дело с концом. Никто ведь не знает, сколько я их насчитал, этих признаков. Было шесть, будет пять, одним больше, одним меньше, не будем мелочны. Процедура тут несложная: сделать в рукописи небольшую правку — заменить всюду числительное «шесть» другим числительным — «пять». Но я не смог этого сделать. Во-первых, потому что у меня тут не просто составлен реестр признаков, а, извиняюсь за выражение, разработана их система, описывающая игру с наибольшей возможной полнотой. Уберите хотя бы одну из приведенных здесь характеристик, и игра станет неполноценной, превратится в калеку. Риторический во-

прос: корректно ли предлагать матери столь жестокий выбор: без какого органа предпочитает она увидеть своего ребенка — без глаз или без ушей? Без ног или без рук? Без языка?.. Так что ничего не поделаешь — придется мне предпринять безнадежную попытку сформулировать в словах этот неуловимый признак.

В сложном явлении игры, если присмотреться повнимательнее, можно обнаружить много неуловимых и труднообъяснимых вещей. Они вроде бы и есть и в то же время их как бы вовсе и нет. Сколько вы ни стараетесь их обнаружить и четко определить, это вам никогда не удается, но уверенность в их присутствии только крепнет в процессе неудачных поисков.

Одной из таких неуловимостей является то, по чему можно отличить хорошую игру от плохой, то есть настоящую, волнующую, захватывающую и покоряющую от поддельной, холодной, неувлекательной и отторгающей. Игру от не-игры.

Бывает ведь так: идет обычная, рядовая игра, точнее — ритуал вступления в нее. Все правила соблюдаются, все рекомендации выполняются. Знакомые игроки в знакомых формах бегают по знакомому полю и создают одну за другой знакомые комбинации. Девчонки привычно раскладывают и рассаживают по привычным местам своих стареньких кукол, известных до оскомины, изученных вдоль и поперек. Но вот что-то неуловимо меняется, и мы немедленно фиксируем: будет выдающаяся игра, нет, не будет, а уже началась. Это чувствуем мы все: и игроки, и болельщики — начинается необъяснимое. Футбольный вратарь начинает брать мячи, которые взять невозможно, хоккейный нападающий забрасывает невероятные шайбы, счастливые болельщики доходят на своих трибунах от восторгов сопричастности. Девчоночьи куклы незаметно и радостно превращаются в детей. Стул становится самолетом, а пыльные кусты бульвара превращаются в непроходимые африканские джунгли.

И опять я вынужден сделать оговорку: речь сейчас идет не об оценке закончившейся игры, не об анализе ее по итогам и результатам, — я говорю с вами совсем о другом, об ощущении игры самими ее участниками и не постфактум, а в процессе ее развертывания, — как бы изнутри. О самооценке игры.

В первом случае сделать это сравнительно легко — законченная игра неизменна и неподвижна, ее можно описывать сколько угодно, она без сопротивления поддается анализу, она готова для любых классификаций, сравнений и противопоставлений. Но я не хочу описывать бабочку, насадив ее на булавку и спрятав под стекло в красивой коробке. Я хочу понять ее в полете, в капризном и причудливом порхании над прогретыми солнцем зарослями крапивы.

А вот это уже гораздо, гораздо труднее.

Снова возникает изначальный вопрос: что делает игру подлинной? Может быть, и в самом деле есть некий мистический дух игры, присутствие которого ее оживляет, а отсутствие мертвит. Что-то в этом роде несомненно есть, что-то легко возникающее и столь же легко разрушаемое, что-то чрезвычайно хрупкое и эфемерное — игровое настроение? игровая атмосфера? Тогда что же она такое, эта атмосфера, эта душа игры, отчего и почему она возникает или не возникает?

Одно время мне казалось, что искомый признак как-то связан именно с этими странными и неуместными в научном рассуждении словами — хрупкость, эфемерность, непрочность, — потому что, вопреки широко распространенному предрассудку, игра груба, пестра и жестока только внешне, а внутри, в сущности своей, она беспредельно

нежна и беззащитна. Она построена по принципу черепахи: снаружи — твердый, грубый панцирь, а внутри — нежная и легко уязвимая плоть. Мне очень нравится этот шикарный образ: «нежная-плоть-игры», но я понимал, что в качестве обобщающего признака нежность не пройдет — мне сразу же возразят: а как же с перетягиванием каната? а хождение стенка на стенку? а знаменитый велосипед?*

Тогда я стал искать что-нибудь другое, но тут же, рядом, поблизости, попытался продолжить ряд: «эфемерность», «непрочность», «была и нету», «опустевший огромный стадион», «надолго затихшая и неподвижная карусель в предзимнем горсаду» и наткнулся — «неповторимость». Наконец-то, конечно! Неповторимость игры.

И пошло, и поехало. На меня как бы снизошел пресловутый дух игры. Главное было найдено, дальше — вопрос техники. И в самом деле: именно неповторимость придает игре ее непобедимый шарм, вызывает телячий восторг и поднимает ее на самый верхний этаж человеческого бытия. Точнее, не сама неповторимость по себе, а ее внезапное и сиюминутное осознание всеми участниками игралища. Как я не мог сразу додуматься до этого — оно ведь лежало на поверхности: игру нельзя повторить. Хотите еще раз запомнить клеточки только что разгаданного кроссворда? Конечно же, не хотите — это абсурд. Желаете второй раз покормить обедом своих кукол, только что отобедавших, причем без какой бы то ни было разницы в нюансах сервировки и без изменения меню: на первое — тот же суп-лапша с нарезанной травой и водой из ближайшей лужи; на второе — те же желуди с гарниром из толченой рябины; на третье — кисель молочный из остатков зубной пасты? Не желаете? Почему? Вы лучше, пока куклы поспят, приготовите новую еду и покормите их ужином? А вы, мужики, сможете повторить в домино? «Могем, но ни к чему. Мы сейчас забьем по новой». А если попросишь две футбольные команды еще раз сыграть закончившийся матч — с теми же атаками, с теми же голами и с тем же счетом, они скажут, что это просто невозможно.

Итак, игра неповторима, эфемерна, она была и кончилась, и все, и все! и восстановить ее невозможно. Может возникнуть следующее возражение: футбол существует многие десятки лет и возобновляется ежедневно, а шахматы живут и здравствуют, повторяясь, целые тысячелетия. Тут мы подошли к главному — к великой органичности игры и к высшей ее человечности. Сейчас вы увидите, как близка, как родственна игра природе человека: она устроена точно так же, как и сами люди. Дело в том, что мы употребляем слово «игра» в двух определенных смыслах. Слово одно, но стоят за ним два различных понятия: игра как данная, отдельная, конкретная встреча игроков (этот матч, этот ребус, эта пулька) и игра как тип, жанр, вид, ну, что еще? — ее разновидность (футбол вообще, головоломка вообще, преферанс как вид картежной инфицированности). Отдельная игра уникальна, индивидуальна и невоскресима, как и отдельный человек. Игра же вообще неизменна и канонична, она легко повторяется и самовоспроизводится, поэтому, как и человечество в целом, как вообще род людской, может

---

*Тут имеется в виду не средство передвижения на двух колесах, тут говорится об известной игре, в которую мы любили играть в пионерском лагере: свертываются куски бумаги в виде папильоток, осторожно вкладываются между пальцев ног спящему товарищу и поджигаются; жертва, не разобравшись со сна в чем дело, начинает от боли стучать ногами — точь-в-точь крутит педали. И ужасно всем смешно. Впоследствии я узнал, что в эту игру любили играть не одни пионеры. Она популярна также среди солдат в казарме и среди уголовников в зековских бараках. Но это ведь тоже своеобразные лагеря.

существовать очень долго, практически вечно. Я уйду, умру и выйду из игры, но меня сменит другой человек, его сменит третий и так до бесконечности, потому что человечество умереть не может. Другие девочки и через тысячу лет будут играть в куклы, новые мальчики тоже будут играть в свою войну, но так, как мы играли, они, увы, не смогут играть никогда.

Теперь я спокойно и с удовольствием могу предложить вам сжатую формулировку своего шестого признака: единственность, неповторимость каждой отдельной игры. Теперь я уверен, что вы полностью будете со мной согласны по поводу важности этого признака. Теперь я уверен, что вы поймете меня сложно и тонко — многозначно.

Самое любопытное: именно теперь, предпринимая еще одну попытку сформулировать для себя Особенности Игры, я вдруг, с радостным удивлением замечаю, что все эти качества игровой деятельности являются одновременно и непременными признаками театра. Еще одно подтверждение прямого родства театра с игрой, их структурного сходства, их подобия. Это открытие — как подарок. Как белое пятнышко на розовом детском ногте, извините за сентиментальность в научном разговоре. Дурацкие сантименты, вы правы.

Теперь, когда сакраментальные слова о структурном сходстве игры с театром произнесены вслух, мы начинаем обращать внимание и на другие, не столь всеобщие, а, так сказать, вторичные ее признаки, хорошо различимые именно сквозь призму театра. Особенно часто они встречаются в так называемых ролевых играх (я — доктор, ты — больная. Раздевайся, я буду тебя осматривать).

Во-первых, это наивное театральное хвастовство, подсознательное стремление играющего привлечь к себе внимание окружающих, непреодолимое *желание выставиться напоказ*. «Мама, ну почему ты не смотришь, как хорошо я еду на лошадке!» — возмущается малыш, а взрослый дядя-футболист бесстыдно «тянет одеяло на себя», ничуть не хуже, чем дядя-артист; есть даже общее для них расхожее определение «звездная болезнь». Во-вторых, это специальная игровая *костюмировка*. Любимое занятие маленькой девочки — напялить мамин, дочке до полу, цветастый халат, влезть в ее огромные для дочери туфли на каблуке и ходить по комнатам, вертя плечиками и бедрами. Длинноухие краснозвездные шлемы, аксельбанты и нашивки — одинаково любезны и вихрастым подросткам, и юношам-новобранцам. А знаменитые «красные парки» времен Гражданской войны! А футболисты, хоккеисты, теннисисты, лучники и боксеры, переодевающиеся как актеры, перед выходом на публику. Безопасность и удобство? Да. Но почему же их наряды так красочны и фирменно роскошны? В-третьих, маскирование. Игра бережно и любовно проносит маску через все века и страны: от пестрых и веющих древностью личин африканских ритуальных игр, через берестяные и мочальные хари северной масленичной потехи, через предвоенные кругломордые маски южнорусских пацанов, вырезываемые или из половины арбуза или долбленой тыквы, через сегодняшние детсадовские масочки штампованных обезьянок, петушков и докторов-айболитов — к инопланетянскому забралу фехтовальщика. Конечно, пластмассовая маска хоккейного вратаря защищает лицо игрока, но как она похожа на белую маску смерти с мексиканского карнавала. Тут наука умолкает. Тут мы прикасаемся к тайне, к первобытному, пращурскому родству. К кровным узам игры и театра.

4. Классификация игр и внутренняя динамика игровой деятельности

Описав игру в общих чертах, можно произвести над ней и еще одну научную операцию. Упорядочить каким-то образом буйное разнообразие игровых форм. Наложить на этот безбрежный хаос сетку классификации. Ученые часто занимаются этой необходимой ерундой. И она всегда что-то им дает.

Но чтобы произвести классификацию успешно, нужно раньше всего отыскать для себя удачный принцип, по которому предстоит рассортировать изучаемые явления.

Мне пришлось немало попотеть, прежде чем я нашел свой «удачный принцип». Чего только я не перепробовал, пока не наткнулся на более или менее подходящий вариант.

Первым начал я примеривать «возрастной» принцип: детские игры, юношеские игры, взрослые игры и т. д. — вплоть до геронтических развлечений, но эта попытка не принесла мне ничего, кроме достаточно тривиального открытия типа «игре все возрасты покорны». Это была столь же ценная идея, как утверждение, будто бы Волга впадает в Каспийское море, а лошади едят овес. Пришлось отказаться.

В следующий заход я попытался опробовать классификацию игр по уровню развития и культуры играющих (дикие игры, полудикие, игры неграмотных, — вплоть до игр интеллигентной элиты). И этот принцип обнаружил свою недостаточную корректность, особенно для нашего общества, так как неграмотные в СССР давно уже были ликвидированы (в переносном смысле), а культурная элита тогда же уничтожена (в самом прямом). Пришлось бы ограничиться дореволюционными играми, а это лишало классификацию необходимой полноты.

Попытка положить в основу классификации достижения психофизиологии (тихие игры, подвижные игры, неподвижные, игры ощущений, восприятий, представлений и т.п.) окончилась еще большей путаницей.

Все это было бессмысленно, как затея классифицировать только что вылупившихся цыплят по цвету (избыток признака — все цыплята желтые) или поросят по наличию склонности к игре на фортепьянах (поголовное отсутствие признака). Я чувствовал: тут что-то не то. Хорошая классификация должна вести к познанию природы игры, к новому теоретическому выводу о ней, к выводу на практические достижения.

Находясь на грани отчаяния, стал я подумывать о классификации по многократно проверенному и официально одобренному классовому признаку: рабочие игры, крестьянские игры, дворянские, капиталистические, но тут же решительно отбросил этот принцип как бесперспективный. Жизненный, исторический и художественный опыт подсказывал мне: это — чисто головные построения, кабинетный бред, вредоносный и погибельный. Это неприменимо к игре точно так же, как и к искусству; классовый подход ведет сначала к зловеще-примитивному противопоставлению (крестьянское искусство, мол, противостоит дворянскому, как хорошее плохому, полноценное неполноценному, нужное — ненужному), а затем и к уничтожению неполноценных, классово чуждых произведений вместе с творцами (нам не нужны все эти Блоки, Бунины, Гумилевы и Набоковы — тот, кто сегодня поет не с нами, тот поет против нас, если враг не сдается, его уничтожают, долой культуру угнетателей, даешь Пролеткульт).

Я, как видите, долго бился над выбором принципа классификации и наконец нашел: он был и на этот раз прост и снова лежал на поверхности, в сфере вещей нехи-

трых и естественно примитивных и одновременно совершенных, таких, как явление яйца или чудо полевого цветка.

Дело было в цифре (однозначной), в числе (минимальном), в счете (до трех), в числе игроков.

Давайте и мы начнем пользоваться цифрой, то есть считать разные разряды игры.

Первой будет игра для одного игрока. Звучит такое словосочетание странно, но само явление распространено неимоверно широко: мы уже говорили о разгадывании кроссвордов, чайнвордов, ребусов, загадочных картинок и прочих многочисленных головоломок; ярчайший пример из недавних таких забав — эпидемия с кубиком-рубиком.

За ней следует игра для двух игроков: шашки, морской бой, одиночный теннис, очко, — это понятно и настолько все знакомо, что любой из вас может продолжить ряд до конца.

Следующей по порядку должна бы идти игра для троих, но таковой, увы, нет, сколько ни ищите — не разыщите, потому что третий, входящий в игру, не может быть абсолютно самостоятельным участником — логика игры и азарт самостоятельности присоединят его к одному из двух партнеров по предыдущей игре в любом случае, и это снова будет игра для двоих. Игра втроем при условии независимости партнеров настолько странна и неудобна, что лишена всякой популярности; вспомним, как не любят садиться тройкою за карты во время подкидного или в домино — время провести можно, а настоящей игры не получится. Но и при обоих возможных игровых альянсах игра втроем не становится желанной: ни когда один сильный игрок, давая фору, соглашается сыграть с двумя слабыми (в этом есть какое-то унижение), ни когда два сильных уничтожают в неравной встрече третьего (это неприятно смахивает на избиение), негласная игровая мораль одинаково не приемлет и то и другое, и снисходительность и несправедливость.

По аналогичным причинам игра для четверых игроков неизбежно сведется к нормальной игре для двоих, но теперь это не два отдельных человека, а две соперничающие группировки: классический квартет подкидного дурака, домино, парный теннис и, наконец, самый игровой из танцев — кадриль. Тут некая метафизическая исчерпанность, основанная на парности: как бы мы ни увеличивали количество участников, у нас будет получаться все та же встреча двух команд. Пять на пять — хоккей, одиннадцать против одиннадцати — футбол, дюжина на дюжину — «А мы просо сеяли, сеяли», сотня против сотни — кулачки, «стенка на стенку». Миллион на миллион — это уже большая война — драматическая, но не менее от этого распространенная игра целых народов. Любые игровые коллективы игра превращает в команды и ставит друг против друга, стараясь по мере возможности соблюсти равновесие (можно подумать, что она помешана на симметрии!); если в игре и возникает перевес в ту или другую сторону, то за ним немедленно следует реванш.

Бывают, правда, нарушения правил, и игра нередко становится ассиметричной (один против всех или все на одного), но здесь игра приобретает высокий трагизм, и мы становимся в тупик, не зная, куда отнести этот поединок — к истории игры или к истории духа.

Но продолжить нашу классификацию все-таки можно — за счет подключения к парной игре третьего участника. За счет болельщика. Болельщик сам не выходит на игровое поле, но он входит в игровое пространство и оказывает на ход игры значительное влияние, изменяя ее, обостряя и обогащая массой дополнительных оттенков.

На бульварной скамейке сражаются двое шахматистов. Раньше или позже, но возле них обязательно останавливается прохожий, жаждуший общения. Он сперва молча приглядывается к ходу партии, затем не удерживается и начинает производить экспрессивные жесты и многозначительные восклицания: качает головой, вздыхает, цокает языком и чешет в затылке. Далее пришелец смелеет и переходит к советам, подсказкам и развернутым сценкам. Игра приобретает нерв.

Болельщик склонен быстро размножаться.

На другой бульварной скамейке возле песочницы, где играют два ребенка, разместились две мамаши (бабушки, няни и т.п.). Они спорадически руководят игрой своих малышей и переговариваются. Их влияние на игру еще очевиднее. Между «болельщиками» и «игроками», с одной стороны, и у болельщиц между собой, с другой стороны, создается сложная система связей и взаимоотношений. Она, как паутина, оплетает игру, расширяя и динамизируя ее силовое поле.

Размножение болельщиков не ограничивается малыми числами. Пусть возникнет перед вами видение столичного стадиона: на поле две команды, а вокруг, на трибунах, сотня тысяч поклонников и ругателей. Здесь уж влияние болельщиков на игру становится окончательно очевидным и несомненным. Игра переводится в более высокий ранг — в зависимости от мощи добровольной и беспрекословной клаки. А мы можем выделить в нашей классификации третий разряд игры — игра для двух игроков (двух команд) в присутствии болельщиков. Это, так сказать, завершенная форма игры. Наиболее законченная и окончательная форма. Других «разрядов» нет и быть не может. Игра считает только до трех.

Подведем итоги: одиночная игра, парная (массовая) игра и игра при заинтересованных свидетелях.

Или по-другому:

— игра без партнера; более подходящим было бы здесь выражение «игра с отсутствующим, воображаемым партнером»; его, без сомнения, тут нет, но он все время находится рядом в неявном, замаскированном виде; это — виртуальный партнер*, я, например, сижу в комнате совершенно один и решаю шахматную задачу, придуманную Алехиным; знаменитого чемпиона в комнате, конечно же, нет, и в то же время он здесь, незримо и постоянно; он ставит передо мною одну неразрешимость за другой, а я пытаюсь выбраться из западней и ловушек, расставленных мастером на моем пути, надеясь доказать, что мое шахматное мышление ничуть не слабее гроссмейстерского; как партнеры по игре мы разделены полувековым временным промежутком; другой пример: в далеком Петропавловске-на-Камчатке заядлый любитель кроссвордов, возвратившись с работы, радостно трудится над свежим «Огоньком», а составитель кроссворда в это время бодро передвигается трусцой по утренним аллеям Сокольников; их разделяют многие тысячи километров и полная неосведомленность друг о друге, но они все равно в одной игре в качестве равноправных партнеров; так что первый тип игры мы можем окрестить так: игра с нереальным партнером;

— с учетом сказанного второй тип игр можно теперь назвать так: игра с реальным партнером; но это классифицирующее определение тоже не является полным, потому что игра не может жить без воображения, потому что к реальному она всегда приплe-

* Выписки из словаря: «виртуальный, т.е. возможный, предполагаемый; виртуальность, т.е. возможность, то, что может быть; потенциальность; виртуально, т.е. почти наверняка».

тает нереальное; ловко перехватывая трудный мяч, молодой теннисист ощущает на себе восхищенный взгляд воображаемого болельщика: он подсознательно примысливает к игре дополнительных участников — знакомую девушку, сидящую на скамейке за оградой и любующуюся им издалека, или верного друга, стоящего у сеточки внутри корта и с нескрываемой гордостью пристально следящего за его игрой; юному форварду мерещатся на тренировках лужниковские трибуны, забитые орущим народом: «Так, Леха, молоток! давай вперед! Бей, Лешенька, бей дорогой!»; так что внесем некоторые уточнения и тут — пусть это будет игра с реальным партнером при воображаемом, нереальном зрителе;

— что же в этом аспекте можно сказать о третьем типе игры? это — полная игра: в ней присутствуют все участники и все они реальны — и сам игрок, и его противник-партнер, и болельщики-зрители.

И снова вспыхивает ассоциация с театром. Навязчивая эта ассоциация немедленно перерастает в аналогию, а аналогия скоропалительно превращается в полное подобие. Тихая одиночная игра напоминает нам о взаимоотношениях людей театра с автором: работа режиссера над пьесой (анализ и создание замысла) и работа актера над ролью (чтение, размышление, перебор возникающих зрительных образов). Идем дальше. Массовая игра без болельщиков, тренировка на пустом стадионе вызывает в нашем мозгу сравнение с работой режиссера и актеров на репетициях; сюда же вклиниваются и дополнительные ассоциации: режиссер в одиночку играет против многочисленной компании артистов, так же, как и артист, — этот играет и против режиссера, и против своих товарищей-партнеров. Все хотят выиграть. И следующая, последняя ступенька: публичную, полную игру очень легко сравнивать с венцом всей театральной работы — со спектаклем.

Случайно начав процедуру классификации человеческих забав с чрезвычайно примитивной, прямо-таки убогой методики (ведь в ее основе лежит простой порядковый счет «один-два-три» или «к одному прибавить один и еще один»), мы обнаружили некоторые параллельные процессы в собственно игре и игре театральной и пришли к выявлению в игровой деятельности человечества некоторых интересных фактов и закономерностей. Да, да, закономерностей, причем закономерностей преимущественно органичных, то есть свойственных самой природе человека. Не научившись еще ходить и говорить, маленький человек уже начинает играть. Сначала он играет один, так сказать, сам с собой. Играет своими ножками, ручками, пальчиками, нечленораздельными своими звуками. Затем, лежа в своей четырехколесной колыбели, современный ребенок пробует играть подвешенными перед его носом яркими предметами: шариками и погремушками. Немного позже ребенок переходит на следующий этап: возникает потребность в игровом партнере. Первым его партнером становится родная мать, а за нею через это проходят все наличные члены семьи — по очереди. (Здесь человеческое дитя открывает для себя главный признак игры — связанное с ней удовольствие.) Когда же игрунчик приобретает собственные средства передвижения и общения, то есть научится ходить и говорить, он теперь уже самостоятельно осваивает более широкий круг партнеров-сверстников. В этом кругу осваиваются почти все качества игры, кроме, пожалуй, риска. Риск не понятен младенцу, потому что ему еще нечего терять, нечего поставить на кон. Но через несколько лет ребенок осознает свою неповторимость и отдельность от других, понимает, что он индивидуальность, личность, приобретает собственное «я» (он уже не пищит как раньше: «Кока хочет, Кока будет»,

он заявляет :«Я хочу»). Теперь ему есть чем рисковать, и он жаждет сделать ставку — узнать, чего он стоит, теперь ему требуется зеркало, чтобы отразиться (и покрасоваться) в нем. Игровое зеркало — публика, и, поняв это, ребенок переходит на этап овладения публичной игрой. Один плюс один, плюс еще один.

К параллели «игра-театр» прибавилась третья линия — линия жизни. Теперь эта параллельность выглядит солидно и многообещающе:

ТЕАТР//ИГРА//ЖИЗНЬ

Наша классификация, незаметно переросшая в схему развития игры, органична не только в силу своего подобия многим процессам органической природы, но еще и потому, что переходы с одного ее уровня на другой происходят абсолютно естественно, как бы сами собой, словно в процессе созревания. Одиночная игра, достигнув своего пика, перерастает в парную, парная, развиваясь, становится командной, а состязания игровых команд, достигнув определенного качества игры, неизбежно порождают (или привлекают со стороны) болельщиков-зрителей.

Примеры даю с ходу, винегретом вперемешку, сразу из всех трех сфер, нас интересующих: из мира игры, из театрального псевдомира, из безграничного космоса отдельной человеческой жизни.

Представьте себя игроком-любителем, проводящим время в непрерывном решении шахматных задач, составленных именитыми гроссмейстерами. Вам трудно, у вас не все получается, вы злитесь и нервничаете, но продолжаете штудировать шахматные задачники и самоучители. И вот тренинг начинает давать первые плоды. Как только вам удалось решить очередную задачку с ходу, у вас в мозгу возникает мысль, нет, не мысль, а так, некий смутный порыв, интеллектуальное веянье: вот бы встретиться с чемпионом. Вы отмахиваетесь от смелого предположения, предпочитая совершенствовать свое мастерство, и снова решаете задачи, играете сами с собой: за себя и за второго игрока. Приходит время, и у вас все чаще возникают точные, изящные решения. Вы обретаете уверенность, и желание сразиться с чемпионом возвращается к вам, но чемпион теперь обретает имя. Теперь вы анализируете только его партии, стараетесь понять его тактику и его манеру игры. Заготавливаете все возможные ответные ходы, вызываете на себя атаки и контратакуете сами. Теперь вы изнемогаете в нетерпении без живого противника: подать мне Каспарова хотя бы в сеансе одновременной игры. На худой конец дайте мне Карпова. В Москву, в Москву, в Москву! Затем предположим, что вы актер, получивший новую роль. Вы счастливы, затворяетесь в своей квартире и отдаетесь работе, разучиваете роль в воображении и перед зеркалом, изобретаете неожиданные жесты и интонации, придумываете невероятные подтексты и оригинальные трюки-приспособления, играете за всех будущих партнеров, чтобы быть готовым отразить их происки в борьбе за успех. Что-то начинает получаться, и вы начинаете тосковать по репетиционной работе. Скорей бы она наступила: скорей бы, скорей, скорей! А теперь используем ваши жизненные воспоминания и превратимся в совсем юного человека, грезящего о любви сутки напролет, такого, каких называют в народе «звездострадателями». Перед ним витает, распаляя его воображение, неземной образ, что-то вечно женственное и прекрасное, он придумывает себе невидимые любовные приключения, разыгрывает в уме сладостные сцены, краснея от стыда и задыхаясь от переполняющих чувств. Постепенно его переживания обретают мучительную конкретность, и он влюбляется в первую попавшуюся одноклассницу: смазливое личико, стройная фигурка, на худой конец до-

брая душа и веснушки. Его мечты становятся наглядными до боли, он ставит себя и Ее в самые разнообразные любовные ситуации — конечно, в мечтах. И больше не может: ему нужен воплощенный... нет, нет, слово «партнер» я не могу здесь поставить, в контексте первой любви это слово отдает невыносимой пошлостью, нужно другое, а какое тогда другое? второй игрок? еще хуже. Объект? Нет! Предмет. Возьмем это старинное слово: предмет поклонения, предмет обожания, предмет страсти. Мальчишке позарез нужен живой, реальный «предмет», такой, чтобы можно было ощутить его близость, ощупать, заключить в объятья. Он готов к любовной игре. Приди, приди, приди!

А теперь развернем перед своим внутренним взором панораму большой парной игры. Остерегаясь надоесть вам неизменными моими шахматами и футболом, предлагаю рассмотреть на этот раз широкоформатную картину военизированных пионерских состязаний. Видите этих мальчишек, продирающихся сквозь живые заросли кустарников, переползающих с рубежа на рубеж по лесным оврагам и ложбинам, с ловкостью обезьян влезающих на высоченные деревья? Вот они самозабвенно скачут в атаку, размахивая деревянными шашками или отступают с боем, строча из пластмассовых автоматов. «Казаки» и «разбойники». «Синие» и «белые». «Белые» и «красные». Но что такое? Присмотримся получше — как бы в бинокль. Вон там, слева, в мелькании разгоряченных лиц, видите? застыли глаза, полные ужаса и всеобщего энтузиазма. Кто это? Неуклюжий, неумелый «боец», явный маленький аутсайдер. И прячется он хуже других, и на дерево влезает неловко... Вот! опять сорвался и лежит в траве, кусая губы от невыносимой обиды, на глаза навернулись слезы. О чем думает? чего он хочет? — скорее бы кончилась эта дикая, мучительная игра, как бы дотянуть до конца, чтобы не заметили только товарищи его постыдной слабости, его унылого позора. Но проходит время, игровой изгой набирается сил и умения. Он уже не отстает от других, а иногда ему удается даже пробиться в первые эшелоны атаки. Полюбуйтесь, как ловко он сейчас обходит «вражеские» засады и секреты, пробираясь тайной тропою в свой штаб со срочным донесением за пазухой. Перебежал. Притаился за стволом сосны. Как вы считаете, о чем он думает теперь? — Он жутко жалеет, что никто в этот момент не видит его, такого ловкого, неутомимого, бесстрашного. А ему позарез, ну просто позарез нужно, чтобы отец или старший брат или мама, хоть краешком глаза... Вот бы снять об этой игре телефильм, ну не фильм, так цветные слайды, один хотя бы кадр. Это был бы прекрасный кадр: он стоит у высокой сосны на расстреле, перед ним строй солдат с поднятыми винтовками. Винтовки нацелены ему в грудь. Связанные за спиной руки развернули его грудь и плечи, голова гордо вскинута, под глазом синяк, из разбитой губы сочится кровь, ветер шевелит волосы... Какая несправедливость, что никто этого не видит! Второй месяц идут в театре репетиции. Актеры шлифуют диалоги, отрабатывают мизансцены, поражая друг друга неожиданными психологическими ходами и закатывают невообразимой силы паузы — минуты три виртуозы мимики. Актеры ссорятся, спорят, сердятся, бурно обмениваются трактовками и предположениями, отрабатывают из них самые лучшие. Что-то начинает вырисовываться, и по театру ползет радостный слух: ожидается нечто любопытное. Второй состав начинает ежедневно и ревниво присутствовать в зале. Заходят посмотреть реквизиторы и костюмерши. А вчера всю репетицию! — просидела в бельэтаже буфетчица Клава из зрительского буфета. И артисты все чаще и громче поговаривают в театральных закоулках: «Скорей бы зритель!», а режиссер нет-нет да и подумает: «Не пригласить ли мне на завтрашнюю репетицию автора и знакомого критика?»

А жизнь идет своей дорогой, мимо театра, рядом с ним, удаляясь от него и приближаясь к нему: юные человеческие существа встречаются и отважно вступают в любовную игру. Сначала они только следят друг за другом, потом стараются все чаще и чаще попадаться друг дружке на глаза; возникает переписка — записки, как июньские бабочки, порхают по десятому «А». Влюбленных начинает неудержимо тянуть к уединению: то он проводит ее до самого дома, то она вызовет его на свиданье у лестничной батареи парового отопления. Неостановимая игра сближения развивается все быстрее и достигает своей вершины. «Мы так близки, что слов не нужно». И все снова изменяется: теперь счастливому любовнику необходимо поделиться своим счастьем со всем миром, он хочет, чтобы все, буквально все увидели, как прекрасна его любимая, как она добра к нему и как она позволяет ему все, чего бы он от нее ни пожелал.

Вот мы и поднялись на последнюю ступень. Игра в куклы для себя превратилась в кукольный театр для приглашенных гостей. Тайная и молчаливая мордобойная дуэль подростков выросла в шумную массовую драку парней на людном перекрестке. То, что пряталось, вызывающе продемонстрировано городу и миру. Репетиции актеров тоже созрели и стали спектаклем. Творчество артиста, которое было скрыто за плотно притворенными дверями дальнего репзала, теперь продается оптом и в розницу в театральных кассах. Тонкие переживания актеров, их трепетные раздумья и радостные экстазы — все на продажу! Неподдельная искренность, неуемный темперамент — тоже! Ювелирное мастерство и топорное ремесло — все экспонируется и продается на этой ярмарке искусства. А что же наши юные любовники? На каких жизненных подмостках выставляют они свое счастье? Да вот они, полюбуйтесь — медленно поднимаются на эскалаторе метро, впаявшись друг в друга, в незнающем стыда объятье: смелые руки их ласкают друг друга на глазах остолбеневших пенсионеров и затянутой в свой мундирчик дежурной, млеющей от зависти и неловкости в стеклянном стаканчике. А молодые люди теперь ищут публичности и легко ее находят. Целоваться? — в набитом битком автобусе. Обниматься? — на переполненном полуголым народом пляже. Лишь бы напоказ.

В классической геометрии параллели, как известно, никогда не сходятся и не пересекаются. В геометрии Лобачевского, как мне попытались объяснить в книжках и устно, дело обстоит несколько иначе — там при определенных обстоятельствах параллельные линии могут и сойтись, и пересечься. Я этого геометрического парадокса, естественно, не постиг, но поверил в него охотно и сразу, так как знаю по опыту, что в искусстве параллели не только периодически сближаются и пересекаются, но и свиваются даже в спирали, как в **ДНК** и **РНК**. Все время соприкасаясь и пересекаясь, игра, театр и жизнь порою так неожиданно освещают и объясняют друг друга, что нам приходится отказываться от привычных взглядов и на театр, и на игру, и на жизнь...

Органичность — важное достоинство любой классификации, но не единственное. Столь же важно, чтобы классификация, как я недавно намекнул мимоходом, обнажала перед нами природу классифицируемого разнообразия и помогала нам сделать новый, до нашей классификации не существовавший теоретический вывод. С природой игры у нас с вами теперь, по-моему, «полный хоккей» (наглядность в самых оптимальных пределах), а теоретический вывод просто ошеломляет:*развитие, прогресс игры характеризуется нарастанием ее театрализации.*

А я — не могу не похвалиться — извлек из этой классификации не только заумные теоретические выводы, но и конкретную, сугубо практическую пользу: трехчастная

композиция книги, которую вы сейчас читаете, навеяна данной классификацией и выстроена согласно и в полном соответствии с тремя ее «разрядами».

Снимем очки и отбросим книги.

5. Разбор пьесы как игра

Сняв очки, символизирующие ученость, и отложив в сторону увесистые ученые фолианты, олицетворяющие серьезный подход, мы снова ощутим веселую свободу непредвзятости и младенческую радость видеть окружающие предметы как бы заново. Упадут, отвалятся шоры. Сотрутся из бдительной памяти многие табу, казавшиеся необходимыми и полезными. Не все, не все, но многое покажется дозволительным. И я смогу предложить всем одну из самых основополагающих эстетических авантюр: посмотреть на серьезнейший процесс изучения режиссером пьесы и ее автора как на увлекательную игру, полную юмора и легкомыслия. С допущением нелогичных ходов. С разрешением вольных ассоциаций, кажущихся поначалу неправомерными. С дозволением разрушать незыблемости и монументализировать пустяки.

Превращенный в игру, разбор пьесы станет захватывающим как любовное приключение. Сближения и отдаления, ссоры и примирения. Капризы и многозначительные обещания. Сцены ревности и искренние признания. Нахальное хвастовство с обеих сторон. Счастье обладания и горе утраты.

Автор пьесы — подумать только! — из неприкосновенной иконы превратится в партнера по совместной игре.

Как это заманчиво — устроить сеанс одновременной игры с автором и со всеми его героями, любимыми им и нелюбимыми, поддерживающими его и против него восстающими. Распознавать их обманные ходы. Выпытывать их секреты. Избегать расставленных ими ловушек и ставить для них свои. Расшифровывать перехваченные на лету авторские депеши и задыхаться от счастья, неожиданно наткнувшись на вражеский тайник. Выигрывать и проигрывать. Огорчаться легкими победами и радоваться трудным поражениям. Это — прекрасно!

Не следует, конечно, думать, что идея «анализа-пьесы-как-игры» пришла ко мне сразу. Она вызревала постепенно и готовилась годами.

Несколько цитат из самого себя.

Одной из первых моих систем разбора пьесы была романтическая концепция *«путешествия»*. Она ничего не требовала и не давала, кроме увлеченности, любопытства и своеобразного теоретического гедонизма.

«Начинается путешествие. В бесконечно голубом пространстве океана несется каравелла. Соленый свежий ветер гулко гудит в гитарных струнах корабельных снастей, надувая туже паруса. Несутся навстречу крикливые стаи чаек, вьются над парусом, потом над кормой и, отставая, исчезают позади. Их гортанные вопли тревожат сердца моряков мечтой о неведомых странах. Матросы пестрой толпой толкутся на верхней палубе и, посасывая трубки, смотрят вперед. Вперед смотрит и капитан. Молча стоит он на своем мостике, взглядом стараясь проникнуть туда, за манящую и пугающую черту горизонта. Что ожидает их там, впереди?.. А впереди — голод, когда кончится еда, и жажда, когда выпьют последний глоток воды. Впереди страшные, как предсмертный кошмар, шторма и невыносимые недели безветрия, когда безжизненно повисают неподвижные паруса и мертвое тело корабля мерно покачивается на одном месте. Впе-

реди — сказочно прекрасные острова, чудовищные звери и невиданные райские птицы, золотые дворцы неизвестных городов и незнакомые племена людей. Впереди — неоткрытая еще, не вошедшая в нашу историю Америка...

Начинается путешествие. Оглянувшись прощально на последнее человеческое жилье, археолог поправляет ремешок своего тропического шлема и догоняет товарищей. Жарко и тяжело дышит пустыня. Размеренно покачиваясь, вышагивают верблюды. Однообразно позвякивает колокольчик. Пересыхает в горле, скрипит на зубах песок, жжет пот, струйками стекающий по лбу, по груди и по спине, но люди идут. Идут, чтобы вырвать у пустыни ее тайны и сокровища, спрятанные в горячем чреве, — по желтым волнам песка, через колючую проволоку цепких кустарников, через надолбы каменных развалов, идут к сердцу мертвой земли, где садится в лиловую от вечерней пыли даль докрасна раскаленное за день солнце. А впереди — миллионы шагов по сыпучим барханам, ночевки под открытым небом, со скорпионами и фалангами, заползающими в штаны и спальные мешки, ядовитые змеи, чье шипение, как тонкое шуршание песка. А впереди — чудесные находки: бранный скарб воинов Александра Македонского из забытых эллинских могильников, черенки древних цивилизаций в руинах городов, погребенных в песчаных пучинах, или волнующие, как музыка, фрески Тассили...

Начинается путешествие. Уходят на разведку в таежные чащи молодые геологи. Рюкзак на спине, ружье за плечом, топорик за поясом и на руке, как часы, — компас. Зовут нехоженные тропы. Встают непроходимые дебри. Подстерегают болотные трясины, хрустят вокруг сухими сучьями дикие звери. Но впереди — необходимая машинам нефть, нужный паровозам и домнам уголь, фосфориты и аппатиты, которых ждут. Впереди — серебро, золото и алмазные россыпи, которых ждет безвалютная родина...

Начинается путешествие. Нансен сходит на арктический лед, отправляясь к полюсу. Миклухо-Маклай вступает на прибрежный песок южного острова. Мечников склоняется над микроскопом, а Склапарелли подходит к телескопу. Впереди — открытие.

Коллектив артистов разбирает во главе с режиссером новую пьесу. Начинается трудное, но увлекательное — обязательно увлекательное! — путешествие, сулящее открытия и грозящее заблуждениями. В этом путешествии вы встретите множество интересных и благородных людей, придется вам познакомиться и с подонками общества, бороться с сильными, умными, изобретательными и изворотливыми врагами; вам предстоит подниматься на вершины человеческого духа и опускаться в пропасти человеческого отчаянья. На этом пути ждут вас и радости побед и горечь поражений, штормы вдохновенных порывов и штили творческих тупиков. Это — как полет в космос, как вылазка в странный мир элементарных частиц. Это — как поездка в экзотическую страну. Полная своеобразной романтики поездка в страну автора, в мир пьесы, в микрокосм души действующего лица. Говорят, что путешествия обогащают человека так же, как и университеты. Наше путешествие обогатит вас тоже, если вы будете зорким искателем и жадным исследователем».

(Из неопубликованной книги. 1967 г.)

Следующим увлечением было учение об анализе пьесы, понимаемом как психологическое исследование, *как разгадывание загадок человеческого характера и человеческого бытия*, как раскрытие некой духовной тайны:

«Подлинное, ни в коем случае не внешнее (приезд, отъезд, выход короля и т.п.) событие всегда — как веха на земле, как бакен на воде — обнаруживает глубокий и глу-

бинный смысл происходящего в пьесе. Поэтому надо, не задерживаясь подолгу на фактах, плавающих на поверхности сюжета, искать и находить эти ключевые события. Стоящее внимания определение события: это всегда должно быть открытие — открытие смысла, открытие знаменательного поворота, открытие узла в ткани пьесы.

Из-за того, что, как правило, эти события спрятаны за словами, за мелкими изгибами драматургической интриги, за разменной монетой незначительных поступков, — извлеченное на свет рампы глубинное событие кажется сначала придуманным, притянутым за уши. Но это не так. Очень важное сказал Выготский: "Здесь обо всем приходится догадываться, здесь ничто не дано прямо. Его разговоры со всеми двусмысленны всегда, точно он затаил что-то и говорит не то; его монологи не составляют ни начала, ни конца его переживания, не дают им полного выражения, а суть только отрывки — всегда неожиданные, где ткань завесы истончается, но и только. И только вся неожиданность их, их место в трагедии всегда вскрывают хоть немного те глубины молчания Гамлета, в которых совершается все и которые поэтому прощупываются за всеми его словами, за всей завесой слов". Современному режиссеру нужно осмелеть, чтобы без страха приподнимать эту завесу». (Из заметок на полях работы Л. С. Выготского «Трагедия о Гамлете, принце датском». 1970 г.)

Ошеломляющим открытием стало для меня созревание концепции *структурного анализа пьесы*.

«Могу поздравить себя. Лет десять я бился над пьесами Чехова и вот, наконец, пришел к "структурному анализу" чеховских "Трех сестер". Во втором акте сегодня ночью открылись мне такие композиционные, конструктивные (структурные!) тонкости и сложности, такие стройные построения, что мне показалось, будто бы я сделал открытие новых закономерностей чеховской (в данном случае) пьесы (а наверное, есть возможность такого подхода к *любому* произведению искусства).

Неужели Чехов все это придумывал и продумывал, сознательно выстраивал композиционные узоры? А может быть, я сам придумал все это, читая Чехова? Может быть, тут что-то привнесенное, привязанное, пристегнутое? Ведь если не одно, так другое: если не он, то я, а если не я, то он?

Нет, скорее всего ни он, ни я. Вся музыкальность чеховской пьесы, как и любой симфонии, сонаты, прелюдии и т. д. есть *отражение* каких-то *естественных структур* жизненных ритмов, жизненной органики бытия, брожения, вращения импульсов бытия. Органика жизненных ритмических построений отражается в *музыкальности* естественных процессов (говорят же об "архитектонике" молекулы белка, о красоте модели нуклеиновой кислоты, об ее изяществе).

Ритм тяготений, сближений, возбуждений и спадов, новых всплесков, нарастаний, апофеозов и катастроф, а затем — нового зарождения "желаний" имеет "музыкальную" (сделать термином!) структуру.

Ритмически любое произведение искусства — сколок с ритма природной и человеческой жизни, может быть, даже ритмическая модель акта человеческой близости и его композиционная "музыкальность" лежит в основе структурной комбинации любого творческого акта (временного, как в музыке, или пространственного, как в живописи и скульптуре, и тем более в основе пространственно-временной театральной композиции).

Чехов не сознательно музыкален, а просто точнее, чем другие, выражает существо простых движений бытия, и только поэтому в нем звучит музыка. Это — музыка самой

жизни. Чехов бессознательно, не заботясь об этом, точно чувствовал, а чувство *в принципе* музыкально.

Он бессознательно отражал, а мы, сознательно исследуя, открываем в его шедеврах эти сложные структуры.

Надо только найти инструмент (а я его нашел в "структурном анализе", в "структурной режиссуре"), и сразу же открываются точнейшие и тончайшие архитектонические построения микрособытий у Чехова. Сразу же открывается их поразительная красота.

Создание борьбы (конфликта) — святая обязанность режиссера, но она есть только начало, путь, прорастающее зерно более святой, а может быть, дьявольской обязанности режиссера (и любого художника) по *созданию структуры*.

Создавая новые структуры, художник затевает игру с неизвестностью, игру опасную и не всегда с предвиденным концом, с неизвестными последствиями (как изобретение атомной бомбы — игра ученых), но всегда игры азартной и увлекательной, пионерской, *первооткрывательской*.

В этом — перспективность.

В этом — залог живучести актерства. Режиссуры. Театра. Искусства вообще.

Тут ответ — зачем искусство. Зачем художник. Ответ не на уровне политики, психологии. На уровне *космологии*!!!

Вместо социологического подхода к анализу пьесы, вместо литературного — подход "музыкальный", то есть через музыку структуры; подход психофизиологический и даже "биологический" (через биоритмы жизни).

Так я от Чехова — к музыке, а через нее — к тайным основам бытия и творчества возгоняю мысль человеческой песчинки. Здорово». (Из дневника. 1972 г.)

Здесь я, как видите, уже вплотную подошел к игровой модели анализа пьесы. Точнее сказать, подходил к ней более пятнадцати лет назад.

Перечитывая сейчас свои давние записи, которые я, кстати, привожу здесь без какой бы то ни было редактуры смысла и стиля, сократив только повторы, неизбежные в черновых набросках, когда новая, только что возникшая мысль, желая приземлиться как можно точнее, кружит и кружит над намеченной точкой; так вот, перечитывая свои старые заметки, я сегодня с прощальной осенней ясностью вижу, как близко подлетал я тогда к театральной игре; жужжащей пчелой кружил я над ней, кружил, но не садился, а улетал на привычные клевера бытового театра. Пчелиное инстинктивное влечение каждое лето вновь и вновь приводило меня к высокой ограде заветного сада*, но перелететь через изгородь я все еще не решался.

В последней из автоцитат слово «игра» употребляется часто и разнообразно, и может создаться обманчивое впечатление, что в моей голове уже тогда сложилась концепция игрового театра. Но это не так. При более пристальном чтении становится понятно, что игра там еще не термин, а только образ, что само это выражение употреблено в переносном смысле, фигурально, для красного словца и экспрессии, а практических исследований пока не имеет.

Сегодня — другое дело. Если я говорю «разбор-как-игра», то это отнюдь не образ, а методика, то есть сумма приемов и подходов к анализу пьесы. Приглашая вас

---

* Имеется в виду сад игровых наслаждений.

поиграть с автором и его пьесой, я прошу понимать меня буквально: не случайно ведь я решил посвятить этому занятию целую часть своей книги.

Я не раз уже показывал вам сходство театра с игрой. Теперь, когда тема наших разговоров заметно сужается, когда вместо рассуждений о театре в целом мы переходим к рассмотрению одной лишь из многочисленных театральных забот — к рассмотрению работы режиссера над драматическим материалом, я хочу обратить ваше благосклонное внимание на то, сколь разительное сходство связывает игру и анализ пьесы: неискоренимая и непреодолимая жажда играющего ребенка живет в режиссере — узнать, понять, увидеть, как это сделано. Их обоих — маститого режиссера, разбирающего пьесу, и четырехлетнего несмышленыша, вертящего перед глазами новую заводную машинку, — эта жажда заставляет ломать, то есть разнимать, разбирать на части, разбивать любимую игрушку. Она же, эта жажда познания, лежит и в основе разбора, если на него посмотреть, как на игру.

Да и логика рассуждений подсказывает тот же вывод: *игровой театр требует игрового анализа пьесы.* Эта логика бесцеремонна и бесшабашна, но, что поделаешь, это — логика игры.

6. Обстоятельства предстоящей игры. Традиции

Нельзя сказать, что игровой подход к разбору пьесы возник на пустом месте. Он имеет свои традиции. О них я и собираюсь с вами поговорить, но говорить буду не в масштабе истории театра вообще, а в масштабе своей (моей) жизни: как я пришел к игровым методикам анализа пьесы, на что я опирался и от чего отталкивался, с чем я расставался, от чего не смог и не захотел до конца избавиться. Вне контекста этих сильно субъективизированных традиций многое, даже очень многое из того, что вам предстоит прочесть в этой, первой, части моей книги, не будет вам полностью понятно.

Сначала несколько слов о разборе пьесы без игры, так сказать об анализе в чистом виде.

Двенадцать лет, с самого первого своего спектакля, поставленного в сорок втором году, в возрасте пятнадцати лет, и до поступления в институт, я «работал над пьесой», как бог на душу положит. Начитавшись разнообразных, весьма многочисленных в то время самоучителей, наставлений и пособий для самодеятельного режиссера, был я методически эклектичен и слеп, — этакий щенок эмпирического анализа. Плотно, как края пельменей, сплетенные века скрывали от меня картину мира и истину искусства. Но нюх, этот поводырь непрозревших дарований, время от времени безошибочно подтаскивал меня к благословенному материнскому вымени: в тридцать девятом я впервые прочел «Мою жизнь в искусстве», в сорок первом — «Работу актера над собой», а чуть позже, в сорок втором — книги учеников и последователей КСС — Н. М. Гончарова («Беседы о режиссуре») и Н. В. Петрова («13 уроков драмы»). Не раскрывая глаз, урча и захлебываясь, всасывал я млеко великого учения — «куски и задачи», «простые и магические предлагаемые обстоятельства», «общение», «действие», «приспособление», «сквозное действие», «сверхзадача». Пьесу за пьесой разбивал я на куски, затем дробил их на кусочки и придумывал каждому куску затейливое название: «буря в стакане воды», «последняя ставка», «что посеешь, то пожнешь». Сотнями и тысячами формулировал я задачи для каждого из персонажей, не замечая в погоне за правдивой формулировкой, как упрощаю и меха-

низирую одну человеческую жизнь за другой. Затем побежала новая волна моего увлечения Станиславским, которому подражал я в те годы во всем, слепо и почти бездумно: в середине войны в Ташкентской публичной библиотеке попался мне под руку режиссерский экземпляр «Чайки», и я стал вкладывать в тексты пьес листки бумаги, на коих без устали вычерчивал планировки и маршруты движения персонажей, фиксировал легким пером текучую графику рождающейся мизансцены. Реестры кусков и задач запестрели кинолентами кадров: он сидит на диване, она стоит рядом; двое сгорбились на дальних концах садовой скамейки; на лестнице-стремянке одна над другой возвышаются три человеческие фигуры. Анализ пьесы становился если еще и не связанным с синтезом напрямую, то хотя бы направленным к нему: между этапами режиссерской работы наводились робкие мостики. Все еще слепенький, тяф-тяф, я медленно двигался вперед, пробуя и ошибаясь на каждом шагу. Прочту очередную каэсэсовскую книжку и тут же проверяю ее материал на практике при постановке очередного спектакля. Крупной вехой на этом пути стал для меня его режиссерский план «Отелло». Книгу с этой сокровищницей режиссуры, счастливец, я достал в первые послевоенные годы — то ли в сорок шестом, то ли в сорок седьмом, еще не демобилизовавшись из армии. К тому моменту я уже начинал догадываться, какую громадную роль играет в работе режиссера хороший анализ пьесы, я сам уже не первый год увлекался многочасовыми застольными репетициями, но тут передо мною раскрылся во всей своей мощи выдающийся разбор: жизнь ренессансной Италии реконструировалась, вернее — реставрировалась с непредставимой для меня ранее полнотой. Люди Ренессанса, обычаи и ритуалы Ренессанса, даже вещи и предметные мелочи Ренессанса. Но главным образом — быт Ренессанса. КСС вытаскивал их из небытия и заставлял отвечать на пристрастные свои вопросы. В этом беспощадном дознании анализировалась каждая фраза, каждое словосочетание, каждое отдельное слово персонажа. Затем хитроумный следователь включал «детектор лжи» — не веря персонажам на слово, он раздвигал слова, влезал в щели и зазоры между ними и рылся, рылся в психофизиологии «допрашиваемого»: отчего он на этом слове запнулся, почему именно тут произошла у него заминка, ровно ли бьется его пульс и не от сдерживаемого ли гнева он покраснел или побледнел? Все это проделывалось во имя одной цели — представить, как каждая трагедия происходила в жизни.

Громоздя восторженные эпитеты, я стараюсь передать тогдашнее мое впечатление от исследования Станиславским шекспировской пьесы. В последующие годы, то и дело возвращаясь к режиссерскому плану «Отелло», я, конечно, увидел и ошибки своего восхищенного восприятия, и ограниченность великого режиссера рамками театральной технологии конца 20-х годов, и неоднозначную сложность понятия «сценическая правда». Позже для меня стал различимым маленький нюанс: не «как это происходило в жизни?», «как это могло бы произойти в жизни по-моему?» («по-моему» на этот раз относится не ко мне, а к К. С. Станиславскому). Позже я заметил и то, что попытка проанализировать «Отелло» как кусок жизни проводилась Станиславским, к сожалению, не до конца последовательно — примесь театральных впечатлений и театральной технологии в его режиссерском разборе достаточно велика. Но наше ощущение возможной степени приближения искусства к жизни изменяется так стремительно, допустимое расстояние между ними так быстро сокращается, конкретное понимание достоверности происходящего на сцене так регулярно ужесточается... поэтому подождем с претензиями и вернемся к критериям тех удаляющихся от нас лет.

Итак, я воспринял работу КСС над «Отелло» как глубочайший, подробный и обширный анализ пьесы по линии действия (героев и артистов) в бытовом плане. Особенно меня поразила следующая специфическая черта разбора — он проводился Станиславским главным образом в моментах «между текстом» пьесы, в перерывах между сценами, актами, эпизодами, в промежутках между двумя выходами персонажа на сцену, между репликами — в случайных и задуманных паузах. Повышенное внимание к сценическому существованию действующих лиц отличало исследовательские устремления режиссера-педагога — он стремился превратить пунктир поступков в сплошную, непрерывную линию жизни роли. Прошлое Родриго, прошлое Яго, обстановка на Кипре в день приезда Отелло — все это казалось мне шедеврами режиссерского аналитического мышления. Я предчувствовал: прозреваю. Но по-настоящему мои глаза раскрылись только тогда, когда я, поступив в институт, попал в лапы Попова и Кнебель. Эти «лапы» были как две руки бога — десница и шуйца. Руки Станиславского, олицетворившись в моих педагогах, бережно и нежно подхватили меня и, поднимая все выше и выше, вознесли к заповедным тайнам системы. Иногда, как и положено, одна рука не знала, что делает другая, но обе вместе они прекрасно дополняли друг друга: от Кнебель узнавал я букву учения, а через Попова приобщался к его духу. Мне становились доступными в анализируемой пьесе не только быт ее, идущий от КСС через Кнебель, но и ее образ, идущий от того же КСС через Алексея Дмитриевича. От Марии Осиповны Кнебель, из первых рук, узнал и о самых последних исканиях Станиставского. Это были свежие сведения, нигде еще тогда не опубликованные, интимные, как семейное предание, и поэтому особенно манящие и притягательные. Оказалось, что театральное старчество Станиславского вовсе не было тихим, хотя и величавым, угасанием. Это был бунт. Еще один дерзкий бунт. И еще один своевольный отказ. Константин Сергеевич взбунтовался против самого себя и решительно отказался от им же придуманной и разработанной методики разбора пьесы с артистами*. «Застольный период» был отброшен: сразу шли на площадку и там разбирались в пьесе по ходу действия. Вместо «кусков и задач» заговорили о событиях и линиях поведения. Это для меня, провинциального и самодеятельного режиссера, было ново и неожиданно: новый шок, но и новый родник, — нестандартизуемая столичная школа. Я принял ее безоговорочно. Теперь у меня только и было на языке, что события, могущественная власть предлагаемых обстоятельств и, главное, этюд, этюд, этюд и еще раз этюд. Я бредил этюдами, пропагандировал их на каждом шагу и совал их всюду, где только было возможно. Раньше я думал, что этюд — это всего лишь момент актерского тренинга, средство обучения молодых актеров, причем только на самом раннем этапе. Теперь же я думал: вот она, панацея! — этюд оживит и спасет театр. Этюд у меня на глазах становился методом. Кнебель в ту пору была полна энтузиазма во всем, что касалось этюдов, и мы стали подопытными кроликами ее увлеченности. Любой отрывок из пьесы делался предлогом для этюда: прочли сценку — сделали этюд; еще раз прочли — еще раз сделали этюд. И так до тех пор, пока все в отрывке не становилось для исполнителей абсолютно понятным. Когда наступила пора подготовки выпускных спектаклей, Мария Осиповна решила пройти с нами в этюдах целую пьесу. Результаты этой затеи были впечатляющими — этюдный прогон пьесы отличался небывалой жизненностью и живостью. Величайший

* Разумеется, К. С. переменил не только методику разбора пьесы; он изменил и многое другое в работе с артистом, гораздо более важное, но поскольку я здесь говорю именно о разборе пьесы, я и ограничиваюсь только этим.

педагог XX века Дьердь Пойа как-то сказал: «Метод — это прием, которым вы пользуетесь дважды». Мы на курсе пользовались этюдами для разбора пьесы не дважды и не дважды два, а дважды двадцать и дважды тридцать, поэтому наша этюдная возня с пьесой законно получила название этюдного метода репетирования. Чуть позже М. О. Кнебель выбрала ему более звучное и более научное наименование — он стал Методом Действенного Анализа. Я стал преданнейшим сторонником МДА (семнадцать лет — с 1960 по 1977 год — я не разобрал ни одной пьесы без этюдов и не поставил без них ни одного спектакля). Готовясь к новой встрече с актерами на репетициях, я анализировал пьесу в первую очередь с точки зрения предстоящего действенного анализа: сколько в ней этюдов — тридцать, шестьдесят или сто пятьдесят восемь? Сколько в каждом этюде событий? Каковы в будущем этюде предлагаемые обстоятельства, которые из них наиболее важны и наиболее конфликтны? Чего должен добиться в очередном этюде артист Икс, а чего артист Игрек? Я даже придумал красивую формулу: что должен знать актер, чтобы начать этюд? — События. Предлагаемые обстоятельства. И свою задачу (чего он добивается). Ответов на эти три вопроса я и требовал от пьесы при ее режиссерском анализе. Это была точность. Это была профессия. Из адепта МДА я стал мастером МДА и думал, что это навечно. За мной закрепилась слава этюдного режиссера, слава сомнительная и двусмысленная: то ли умелый педагог, то ли умелый шарлатан — за 12–13 дней выпускает спектакль, от первой читки до премьеры менее двух недель. К моей деятельности относились как к телепатии или НЛО, а я усмехался про себя и самоуверенно разыгрывал воплощенную скромность — да что вы! да ну вас! — потому что твердо знал, что дело вовсе не во мне; дело в правильно примененном методе действенного анализа. Я долго учил своих артистов (или своих студентов) делать этюды, очень долго, а потом только читал им пьесу вслух и говорил: «Поехали!». Они были так натасканы в импровизации, что никакая пьеса не составляла для них проблемы. От Аристофана до Льва Толстого и от Тикамацу Мондзаэмона до Ильфа и Петрова. Событие-задача-предлагаемые обстоятельства, и поехали! Раз-два, раз-два-три, — вперед! Я уверовал в МДА, как бедный Артур в кардинала Монтанелли. Это было, пожалуй, самое длительное из моих методических увлечений, но и его не хватило на всю жизнь. Примерно в конце 70-х начался кризис этюдного метода, и не только у меня, но и во всем нашем театре. Первым, еще раньше, перестал делать этюды Эфрос, за ним и другие — немногие «другие», которые увлеклись было этюдным репетированием. Трудно, мол, много ненужной возни, да и форма спектакля от этих этюдов страдает. В общем, причина нашлась. Солнце живого театра закатывалось. Надвигалась ночь «нового», застойного театра, которой и сегодня далеко еще до рассвета. Я лично начал отходить от этюдных репетиций по причине того, что этюд в том виде, как он сложился к описываемым временам, рождал живой, но только бытовой театр. По-прежнему теперь меня интересовала в этюде только его импровизационная основа. Мне уже брезжило утро игрового театра. Но полностью отказаться от МДА я не мог — слишком многое и долгое было с ним связано.

В игре предстоящего разбора вы увидите многие рудименты действенного анализа. Более того, нередко технология и терминология, рассчитанная на этюдный метод, будет в этой игре занимать значительное место. Самоутешение подсказывает мне подходящую аналогию: как формулы и теории Ньютона входят в современную странную физику, так же точно войдет и последнее достижение Станиславского в нелепый и вроде бы беззаконный мир театральной игры, — в виде частного случая.

Как-никак, а МДА — высшее достижение театральной методики и теории на нынешнем этапе.

Вот я и описал с необходимой степенью подробности те традиционные истоки и основы, которые будут влиять неизбежно на изложение конкретного материала всей первой части моей книги.

Теперь несколько слов и о традиционно понимаемых целях, преследуемых мною в этой первой части.

Здесь предпринята попытка описать, сформулировать различные пути проникновения режиссера в смысл пьесы, различные пути обнаружения и выявления этого смысла. Подразумевается также задача сведения этих путей в целостную систему приемов режиссерского анализа пьесы.

Задача более деликатная и сложная — *передать* (а не только описать) специфику режиссерской работы по разбору пьесы, ее своеобразие, вскрыть научную целостность этого процесса, не снижая и не схематизируя его художественных, в буквальном смысле слова творческих особенностей.

Нельзя также обойти и методологические проблемы. Одна из них — кристаллизация методики *подготовки режиссера к действенному анализу пьесы с актерами.*

И последняя из наших задач — выработать методику разбора, помогающую соединить верность автору со вкладом театра, ставящего этого автора.

Я уже говорил о содержании сведений, необходимых артистам для их «свободных» импровизаций в этюдах на тему пьесы. Теперь несколько слов о специфической форме этих сведений. Смысл разбора пьесы с актерами сводится в конце концов к тому, чтобы сделать изображенное в пьесе понятным, близким, своим для этого неразумного племени. Очень понятным и очень близким. Поэтому проблема освоения материала пьесы — ее событий, столкновений, обстоятельств и внутренней логики поступков — проблема определяющая в режиссерском разборе.

Готовясь сыграть пьесу сегодня и стараясь сыграть ее правдиво, мы невольно ищем сегодняшние мотивы поведения действующих лиц. В этом специфика театра как искусства, *существующего именно сегодня и только сегодня.*

Отсюда еще особенность нашего разбора — некоторая «домашность», «простецкость» терминологии, с одной стороны, и почти «кухонная» конкретизация в сегодняшней психологии — с другой. «Осовременивание» (термин, имеющий легкую раздражающую окраску) тут естественно, органично.

7. Обстоятельства предстоящей игры. Продолжение темы: потуги новаторства

Игра, даже самая примитивная, существует одновременно в двух мирах: в насквозь условном мире придуманных правил и в абсолютно безусловном мире поддельных острейших переживаний и импульсов — соревнования, выставления себя напоказ и риска. Таким образом, можно с уверенностью говорить о двух, обязательных «контекстах» игры: рациональном и экзистенциональном.

Как только мы начали рассматривать режиссерский анализ пьесы в качестве игры, он тут же потерял свою однозначность. Вокруг него немедленно возникло множество разнообразных «контекстов», противостоящих один другому и дополняющих друг друга.

Я выбрал из них пока что только два — контекст традиций и контекст новаций. Первый описан в только что прочтенном вами «параграфе» № 6. Вторым — контекстом новаторства — займемся сейчас.

Необязательная оговорка: меня, как и вас, коробит слово «новаторство», когда его приходится применять к своей собственной работе, но — что поделаешь — тут, как видно, такой случай, когда избежать его невозможно. Поэтому прошу вас всякий раз, когда оно попадется вам на глаза, снижайте его всячески, окрашивайте иронически, насмешливой и даже издевательской интонацией.

Рассмотрение того или иного явления только на фоне его прошлого не дает полной картины. Необходимо рассматривать это явление одновременно и на фоне будущего. Тогда станут заметнее, выступят гораздо рельефнее те его элементы, которые таят в себе возможность развития, продвижения вперед, — телеологические, целевые элементы. Всю жизнь, при любых трансформациях и перипетиях (социальных, психологических, эстетических) моей целью был живой театр. Для этой цели я всю жизнь менял приемы работы с актером, выискивал новые формы репетиций, придумывал небывалые принципы взаимоотношений артиста с изображаемым им персонажем. Соответственно менялся и подход к разбору пьесы: то — я исследовал таинственные «подводные течения» пьесы, то — выискивал из нее длиннейшие, в полкилометра, цепочки «простых физических действий», то вдруг принимался вычерчивать причудливые конфигурации событий и т. д. и т. п., пока совсем уже недавно, на подступах к игровому театру, я не понял, что разобрать пьесу — это значит в конечном счете обнаружить правила игры, положенные автором в ее основу. Зуд новаторства терзал меня, словно пляска святого Витта. Я висел на стене вседоступности и весело дрыгался, как довоенный, из картона, паяц: любой прохожий мог подойти к нему и дернуть за висевшую у него между ног веревочку, — бедняга немедленно и радостно вскидывал к ушам свои разноцветные ножки и ручки. Дерг-дрыг, дерг-дрыг, дерг-дерг-дерг и дрыг-дрыг-дрыг. Ка-эС-эС, Вэ-Э-эМ, Е-Бэ-Вэ, А-Дэ-Пэ, эМ-О-Ка, эМ-А-Че, А-Вэ-Э и даже Ша-Дэ, сиречь Шарль Дюллен.

Вихляя и суетясь по поводу новаторства, я постепенно приобрел привычку. Прелестную привычку к ежедневным открытиям. Каждый свой рабочий день я старался превратить в праздник узнавания. Для этого была выработана и соответствующая методика — технология провоцирования открытий. Каждый раз я ставил перед собой и своими сотрудниками цель, недостижимую в один присест. В начале работы формулировалась ясно и четко очередная задача, обязательно новая и заведомо невыполнимая. И давалась недвусмысленная клятва, что обещанное будет выполнено*. Вот и сейчас, затевая с вами большую игру разбора, я ставлю перед нами две аналогичные задачи, которые нужно решить во что бы то ни стало — попутно с конкретным разбором конкретного драматического произведения:

а) развернуть полный спектр приемов режиссерского анализа пьесы;

б) найти и сформулировать понятие *единицы игры*, то есть мельчайшей частицы, на которую дробятся в процессе анализа и игра, и пьеса.

Что же дает мне надежду на успех? Игровая форма разбора. Почему я столь самонадеянно возникаю тут перед вами со своими провокационными «задачами»? потому

---

* Самое пикантное было в том, что это почти всегда удавалось. Как я ухитрялся выкрутиться из безвыходного положения, не знаю, но факт, что выкручивался — в конце репетиции обязательно приходило открытие.

что сама игра в процессе функционирования постоянно уточняет свои правила, развивает их и прибавляет новые к уже имеющимся.

Вчера ночью я с ходу записал эту мысль и был очень доволен собою: прекрасное наблюдение. А сегодня утром перечел записанное и обрадовался еще больше. Обычно записанное накануне вечером на другое утро приносит нам сильное разочарование: и эту-то вот банальную чепуху я принял за откровение! Сегодня не так. Утром я еще более укрепился в своем убеждении. Схваченная на лету, мысль эта явно была чревата богатейшими практическими последствиями. Я ощутил на щеках веянье вдохновения. Подбежал к столу, схватил шариковое стило, сосредоточился и переформулировал удачную идею. Получился довольно эффектный вывод, почти закон: *игровая методика и игровая теория имеют свойство совершенствования в ходе самой игры.*

Итак, фон картины написан и проработан. Можно переходить непосредственно к игре.

8. Правила предстоящей игры

Наша игра называется «разбор пьесы». На игровой площадке книги встречаются два игрока и болельщики. Одним из игроков буду я в качестве режиссера, разбирающего пьесу, другим — автор анализируемой пьесы. На вашу роль, дорогие читатели, выпадет почетная и приятная обязанность болельщиков.

Учитывая, что сильное сходство игры с театром декларировалось и демонстрировалось мной неоднократно, я спокойно и безо всяких дополнительных оговорок могу переизложить наши роли в театральных терминах: перед вами, уважаемые зрители, на ярко освещенных подмостках развернется сценический диалог Режиссера и Автора, серьезный и шутливый, драматический и эпический, лирический и комедийный, трагический и, простите за выражение, публицистический.

Любая игра, как известно, всегда начинается с изучения ее правил. Это совершенно необходимо для того, чтобы все участники игры могли судить об ее ходе и следить за ним с должным вниманием. Более того, без знания ее правил игра никогда не доставит вам истинного удовольствия.

Мне взбрело в голову правила нашей игры предложить вам в виде десятка коротких и простеньких требований, назвав их для пущей научности аксиомами разбора:

1. АКСИОМА ИДЕЙНОСТИ: разбирая пьесу, надо во всем находить самую жгучую сегодняшнюю проблему.

2. АКСИОМА СОРЕВНОВАНИЯ: разбирая пьесу, во всем искать борьбу, столкновение, конфликт.

3. АКСИОМА ФОНА: рассматривать любое событие на фоне предлагаемых обстоятельств пьесы, на фоне предлагаемых обстоятельств жизни автора и на фоне предлагаемых обстоятельств всей нашей жизни.

4. АКСИОМА УВАЖЕНИЯ К АВТОРУ: разбирая пьесу, режиссер должен становиться на место автора, то есть уметь посмотреть на пьесу его глазами.

5. АКСИОМА СТРУКТУРНОСТИ: всегда и во всем искать составные части, их взаимное расположение и закономерности их взаимоотношений.

6. АКСИОМА ТРИАДЫ: всегда и во всем искать начало, вершину и конец. Ведь любое явление в мире развивается по схеме — исток-перелом-спад-конец. Значит, в пьесе вполне естественно искать то же самое.

7. АКСИОМА ЦЕЛОСТНОСТИ: рассматривать действие в пьесе непременно как физическое и психологическое, как внешнее и внутреннее, как притворное и подлинное одновременно.

8. АКСИОМА ГРУБОСТИ И ПРОСТОТЫ: действие, поступок при разборе пьесы можно формулировать примитивно — грубо и просто.

9. АКСИОМА ТОНКОСТИ И СЛОЖНОСТИ: разбор внутреннего мира героев надо стараться проводить тонко, точно, сложно — внутреннее действие должно определяться деликатно и неоднозначно.

Примечание: обе предыдущие аксиомы связаны между собою, но одна из них будет превалировать в тот или иной момент развития пьесы.

10. АКСИОМА ОБЯЗАТЕЛЬНОСТИ: при разборе пьесы надо всегда стараться везде и во всем найти новое, на все посмотреть с новой, непривычной точки зрения.

— Ну, и какой же в них смысл, в этих аксиомах разбора? — спросите вы. — В них ведь нет ничего, ни нового, ни особенного.

Да, это действительно всего лишь аксиомы, то есть истины, не требующие доказательств, очевидные, почти сами собой разумеющиеся. Но, как и всякие другие аксиомы, они имеют довольно любопытные качества: их нельзя доказать, но их нельзя и опровергнуть; с ними можно спорить, но с ними нельзя и не соглашаться; их можно отвергать, но их опасно не учитывать.

Да, они предельно просты, чуть ли не примитивны, но именно они помогут нам обосновать и объяснить все наши сложнейшие художественно-философские построения, неизбежные при исследовании великой пьесы. Конечно, они однозначны до неприличия, но именно эта их очевидная однозначность позволит нам не растекаться мыслью по древу в бесконечных дискуссиях, находить точки соприкосновения и договариваться в жарких спорах по поводу тех или других трактовок и интерпретаций. И более того — когда наступит очередной мучительный стоп-кризис, или, говоря попроще, затык в анализе пьесы, именно эти непритязательные «правила игры» помогут нам обнаружить и исправить наши, казалось бы, непоправимые ошибки и просчеты.

Вы в ужасе. Вам кажется, что это — тупик, конец, полный абзац. Не нервничайте. Успокойтесь. Перечтите внимательно аксиомы, проверьте, все ли вы их использовали, какими пренебрегли высокомерно. И вам сразу станет ясно, где слабина. Не поленитесь, исправьте ошибку согласно с требованиями моей аксиоматики, и вы будете в порядке. Гениальных результатов не обещаю, но за хорошие — ручаюсь. Дело в том, что предлагаемые аксиомы действуют в комплексе; я много лет выискивал их, отбирал и компоновал. Это не просто десяток случайных правил, а целостная и довольно полная система. Простите, системка, худо-бедно позволяющая вам работать профессионально.

А можно и по-другому: выполнять правила, не рассуждая. Стоит ли рассуждать, отчего и почему шахматный конь делает ходы в виде буквы «Г»? Может быть, лучше просто ходить конем? Какой смысл доискиваться причины, по которой в футболе мячик гоняют только ногами? Правильнее, вероятно, перехватить его и гнать к вражеским воротам по установленному обычаю. Правила игры не надо обдумывать и обсуждать. Правила игры надо точно соблюдать, и все.

Вот тут-то я и приготовил вам свой сюрприз, совершенно неожиданный поворот темы. Приготовьтесь. Переведите дыхание. Сейчас буду вас удивлять и радовать!

Если в игре соблюдение правил обязательно и непреложно, если нарушение правил останавливает и даже ликвидирует игру, то в театре бывает и наоборот: именно нарушение правил становится нередко смысловой кульминацией — спектакля, репетиции и, кстати, режиссерского анализа пьесы. В искусстве довольно часто мы сами создаем правила игры, а потом сами их нарушаем. Хотим — создаем, хотим — нарушаем.

Но это уже — привилегия индивидуальности и таланта.

9. Выбор воображаемого партнера: с кем и чем играть

Ну что же это такое? Я все говорю, говорю, говорю, а главного не называю — не называю имени того, с кем собираюсь играть.

Кто он? Ну, конечно, Шекспир.

Bill the First and Sole, Билл Первый и Единственный — величайший властелин вселенской сцены.

Человек, сказавший человечеству главную правду о нем: «Весь мир — театр, а люди в нем — актеры».

Английский классик, без особых усилий ставший классиком русской сцены. Властитель британских дум, покоряющий с начала XIX века лучшие умы российской литературы:

ПУШКИН: «Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе отца нашего Шекспира...»

ГОГОЛЬ: «Можно все пьесы сделать вновь свежими, новыми, любопытными для всех от мала до велика, если только сумеешь поставить их как следует на сцену. Это вздор, будто они устарели и публика потеряла к ним вкус... Возьми самую заигранней-шую пьесу и поставь ее как нужно, та же публика повалит толпой. Шекспир станет заманчивей наисовременнейшего водевиля».

ДОСТОЕВСКИЙ: «Вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромною своею частию заключается в нем в виде еще подспудного, невысказанного будущего Слова. Изредка появляются пророки, которые угадывают и высказывают это цельное слово. Шекспир — это пророк, посланный богом, чтобы возвестить нам тайну о человеке, души человеческой».

Первый значительный труд русского театроведения назывался «Гамлет» — драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета». Тургенев написал «Степного короля Лира», Лесков — «Леди Макбет Мценского уезда». Блок, в юности сам сыгравший датского принца на сцене, написал с трепетом: «Я — Гамлет. Холодеет кровь...» Другой великий поэт нашего века, отдавший переводам из Шекспира много лет, тоже примерял на себя костюм и парик коронной трагической роли: «Гул затих. Я вышел на подмостки, Прислонясь к дверному косяку...» Ни один прославленный русский артист не позволил себе не отметиться у Шекспира, ни один более-менее значительный наш режиссер не миновал шекспировской постановки, и всегда встречи с эйвонским лебедем становились этапами их биографии.

Мне в этом смысле крупно не повезло. При всей любви к знаменитому англичанину на шумной театральной сцене я не поставил его ни разу. Имелись, само собою, кой-какие опусы и опыты, но были это в основном фрагменты (сценки, отрывки, акты из пьес, иногда композиции), и рождались они в экспериментальном порядке в узком кругу учеников и ближайших знакомых. Почему так случилось — не очень понятно. То

ли не проявил необходимой проворности, не захотел поработать локтями? То ли просто струсил? А может быть, помешала несоизмеримость личностных масштабов (моей личности и личности Большого Билла), и я пал жертвою собственной скромности? Доотказывался на потом? Кто знает, кто знает? Факт остается фактом: Потрясающего копьем (Shake-speare) я не ставил, не считая, как говорится, мелких и мельчайших брызг.

Факт, согласитесь, не особенно приятный, и переживал я его, хотя и сугубо про себя, но довольно часто. Однажды придумал целую успокоительную теорию: в период НТР специализация, мол, усиливается настолько, что почти все бывшие профессии дробятся теперь на узкие специальности. В Голливуде вон работают над сценарием по пять-шесть человек: один придумывает только сюжет, другой сочиняет только диалоги, третий предлагает трюки, четвертый — специалист по экзотике или эротике, а пятый — разбивает все по планам: кр. план, ср. план, общ. план, самый общий... но зачем ходить так далеко — в соседнем с нами советском балете есть и балетмейстеры-педагоги, и балетмейстеры-репетиторы, и балетмейстеры-хореографы, то есть постановщики; каждый сверчок знай свой шесток. Да и у нас, в родном драматическом театре давно уже установилось неофициальное деление режиссеров на педагогов и постановщиков. Почему бы этому разделению труда не продолжиться — один будет ставить, другой обучать и тренировать актеров, третий изучать пьесу и анализировать ее... но стройная «теория» лопалась как радужный мыльный пузырь, стоило мне только вспомнить Б. И. Равенских. Не раз и не два он сетовал на то, что в нашем театре, как в болоте, развелось слишком много головастиков: разберут пьесу умно и ловко, а собрать не могут. У них, как у плохого часовщика, часы после сборки не идут. Превосходный этот режиссер обладал чувством юмора. После одного предложения Бориса Ивановича аудитория минут пять заикалась от хохота. Равенских предлагал написать на афише спектакля не «поставил такой-то», а «разобрал такой-то». Б. И. смеялся вместе со всеми, озорно и заливисто: уж сам-то он часы собирал превосходно.

Но вот настали другие времена, и в свете установок игрового театра шутка веселого режиссера обернулась предвидением. Теперь в разудалой атмосфере театральной игры все становится возможным. Любое абсурдное предложение, любую хохму, были бы они по-настоящему смешными, можно превратить в правила игры.

И вот я уже зазывно кричу вам веселым и визгливым дискантом:

— Эх, была не была! Где наше не пропадало! Не удалось поставить Шекспирулю, так хоть разберем его как следует! Вволю! Всласть! По самому высшему классу!

Почему Шекспир, вам теперь понятно.

Ваше молчание принимается как знак вашего согласия.

Осталось ответить на вопрос, какою игрушкой будем играть, то есть какое из произведений Шекспира станет объектом игрового надругательства? — простите, простите ради бога, — объектом режиссерского анализа?

Конечно же, шедевр шедевров, совершеннейшая из его поздних трагедий — «Макбет».

Почему же именно «Макбет»?

В первую очередь потому, что очень уж нравится. Среди драматургических перлов мировой классики мне трудно выбрать такой, который я любил бы больше.

Кроме того, в отличие от большинства ученых-театроведов и не очень ученых коллег по режиссуре, я считаю «Макбета» вершиной шекспировского творчества, после-

дней из великих его трагедий. До «Макбета» написаны и «Ромео и Джульетта», и «Гамлет», и «Отелло», и «Король Лир», после него — ничего подобного по значительности и трагизму, ничего, что могло бы сравниться с перечисленными пьесами. «Антоний и Клеопатра», «Кориолан» и «Тимон Афинский», конечно же, шедевры, но это шедевры угасания, шедевры нисходящей линии. Искры затухающего костра.

«Макбет» вобрал в себя грандиозный опыт, все достижения венецианской и британской трагедий, вобрал и исчерпал.

Не все разделяют такую точку зрения на шотландскую трагедию. Все, кто признает ее величие и ее законное место среди великих трагедий, все время как бы оговариваются в скобках: *исключение* «Макбет», *кроме* «Макбета», *только не* в «Макбете» и т. п., как бы извиняя этими оговорками некую неполноценность пьесы, но тем самым подчеркивая ее *исключительность*, *уникальность*. Мы с вами вместо этих непонятных реверансов будем трактовать эту исключительность буквально — как признак превосходства.

«Макбет» и в самом деле уникален в трагической галактике Шекспира.

«Макбет» — **самая короткая** трагедия великого драматурга. Он короче «Гамлета» более чем вдвое. Другой, более короткой трагедии у английского автора нет — всего 1993 строчки. А эта исключительная краткость, как подметил преемник Шекспира, Антон Павлович, свидетельствует о концентрации таланта.

«Макбет» — **самая тихая** из трагедий Шекспира. В ней всего три многолюдных сцены, тех, что мы привыкли называть массовками: обнаружение убийства Дункана, пир у нового короля и праздник победы Малькольма над Макбетом. Есть еще несколько сцен, где действуют пять-шесть персонажей на отодвинутом вглубь и молчаливом фоне охраны или передислоцирующихся воинских подразделений. В основном же это тихие и уединенные встречи двух-трех, максимум четырех участников — в глуши лесов, в дальних комнатах, в углах и закоулках замка, в ночной тишине. И очень много монологов-раздумий один на один с совестью или бедой. Даже битва раздроблена на осколки парных поединков. Такой жутковатой тишины нет больше ни в одной из трагедий. Можно прибавить, что «Макбет» и самая интимная трагедия: спальня супругов — и то, что в ней происходит, — отбрасывает греховные отблески на все пять ее актов.

«Макбет» — **самая мрачная** трагедия Шекспира. Действие ее, в отличие от других пьес, происходит в основном в темноте — вечерами и ночами. Сумерки после боя — встреча с ведьмами, глухая ночь убийства Дункана, сумерки в парке — нападение на Банко, ночной пир с явлением призрака жертвы и приходом наемных убийц, кровавый вечер в замке Макдуфа и т. д. и т. п. — вплоть до последней бредовой ночи с королевой-сомнамбулой. На трагической сцене «Макбета» царит не только тишина, но и тьма. Чернота зловещих замыслов. Темень преступных воплощений. Непроглядный мрак погубившей себя души. Более того, «Макбета» можно назвать и самой жестокой трагедией Шекспира. В ней показаны все виды наследственного убийства: убивают старика (король Дункан), убивают человека в расцвете сил и лет (полководец Банко), убивают зверски молодую женщину (леди Макбет) и ее малолетнего сына, убивают юношу, только-только вступающего в жизнь (молодой Сивард). И все это проделывается на сцене — на глазах у зрителя. Мало того — под занавес вам подносят на пике отрубленную голову героя. Какая-то чудовищная энциклопедия насильственной смерти.

Но «Макбет» в то же время и **самая поэтическая** трагедия Шекспира. Трагедия-баллада. Ни в одной другой не найдете вы такой нечеловеческой красоты, таких прекрас-

ных стихов, такой могучей образности и такого щемящего лиризма. Великий английский поэт предстает здесь перед нами в расцвете своего волшебного мастерства.

Наконец, «Макбет» — **самая загадочная** и **самая современная** пьеса Уильяма Шекспира. Он загадывает в ней свои загадки о тайнах человеческого сердца, и люди четыре столетия не могут их разгадать. Один из самых авторитетных современных шекспироведов Уилсон Найт в недоумении останавливается перед «Макбетом» и разводит руками. Здесь, мол, больше вопросов, чем в любой другой пьесе Шекспира. Эти вопросы нанизываются на этой фабрике тайн и сомнений, которые преследуют нас в «Макбете». Удивление здесь постоянно, как и подозрение. И еще сказано в книге Уилсона Найта «Огненное колесо»: «Персонажи этой драмы истинно могут сказать вместе с Россом "мы... сами себя не знаем" (IV-II-19). Мы тоже, те, кто читает, часто в сомнении. Действие здесь алогично. Почему Макбет не знает о предательстве Кавдора? Почему леди Макбет падает в обморок? Почему королевские сыновья бегут в разные стороны, когда целая нация готова их поддержать? Почему Макдуф переезжает в Англию с такой темной скрытностью и тайной и оставляет свою семью на верную смерть? Кто такой Третий Убийца Банко? И, наконец, почему и зачем Макбет убил Дункана? Все эти сюжетные построения, имеющие сильный привкус тайны и иррациональности, поселяются и внутри нас. Мы тоже ощупью движемся в удушающем мраке и мучаемся от сомнений и беззащитной неуверенности. Темнота пронизывает пьесу».

Непонятным, совершенно необъяснимым способом Шекспир заглядывает из XVII века в XX и безошибочной, бестрепетной рукой вытаскивает из трясины нашего сегодняшнего бытия самую жгучую, самую животрепещущую проблему: как же выжить человеку в этом небывало жестоком, бесчеловечном мире?

(Пауза)

Согласитесь, что это вполне подходящий драматургический материал для режиссерского разбора. Высококачественный. Образцовый. Идеальный. А это для меня очень важно, потому что я тщусь предложить вам идеальный анализ пьесы. Ну что я за человек! ужас какой-то! «Идеальный, идеальный» — откуда у меня такая наглость? Образцовый анализ? — и это нескромно... Погодите, погодите. Кажется, я нашел подходящее слово: потому что я хочу предложить вам *показательный разбор пьесы.*

10. Macbeth-story (история «Макбета» на сцене и на экране; три кульминации)

Загадочна не только сама пьеса, загадочна и ее сценическая судьба. Будучи одной из самых лучших пьес Шекспира, «Макбет» никогда не имел шумного успеха. Он всегда находился в тени, отбрасываемой то «Гамлетом», то «Отелло», то «Королем Лиром», да и ставился намного их реже. Может быть, мне просто не повезло, но, изучая историю мирового театра по самым разнообразным учебникам, монографиям и мемуарам, я нигде не встретил описания или хотя бы упоминания о триумфальной премьере «Макбета». Многие великие артисты вспоминают о своих выступлениях в роли Лира или Гамлета, но о роли Макбета если уж упоминалось, то как-то вскользь. Буквально целые тома написаны о знаменитых исполнителях роли венецианского мавра, но о том, как кто-нибудь из больших артистов играл шотландского тана, не наберется и тонкой тетрадки критического текста. Создается впечатление, что с удовольствием и трепетом корифеи театра по нескольку раз приступали к работе над Гамлетом (в молодости) и

Лиром (в старости), а Макбета никто из них не играл более одного захода. Самый свежий пример: о Скофилде—Гамлете и Скофилде—Лире вот уже четверть века не могут забыть московские театры, а о Скофилде же в роли Макбета перестали говорить на другой день после окончания гастролей.

Может быть, мне не повезло и еще раз, когда я забрасывал в волны театрального моря второй невод, но среди всех сценических и экранных воплощений «Макбета», которые довелось мне увидеть за свою жизнь, не было ни одного такого, чтобы не то что потрясло, но хотя бы вызвало волнение или поразило воображение. В лучшем случае это был профессиональный средний уровень: привычная декламация, дежурный пафос и более-менее достойный стереотип трактовки. А повидал я не так уж мало — три английских спектакля, один американский и один английский кинофильм, две московских театральных версии плюс одна минская модерняга.

Так что же, спросите вы, с «Макбетом» все мимо?

Нет не все, — три превосходных режиссерских опуса вызывающе возвышаются над ровной и унылой средней линией сценического воплощения знаменитой шотландской трагедии:

— постановка Джоан Литтлвуд в театре «Уоркшоп»;

— фильм Акиры Куросавы «Трон в крови»;

— спектакль Леся Курбаса в художественном объединении «Березиль».

Первые два я видел своими глазами, о третьем только слыхал. Давно известно, что лучше один раз увидеть, чем десять раз услышать, но вариант «увидеть курбасовский боевик» для меня отпадал бесповоротно: спектакль был поставлен и стяжал свои оглушительно шелестящие лавры за несколько лет до моего рождения. Однако моя уверенность в том, что это был спектакль выдающийся, росла и укреплялась во мне все последовавшие за его открытием годы.

А первым моим обалдением от «Макбета» было все же дикое, для меня тогдашнего непредставимое, уоркшоповское зрелище.

1957 год. Всемирный фестиваль молодежи. Впервые за многие и долгие годы глухой изоляции от окружающего человечества заслонки социального шлюза были подняты так высоко и так широко раздвинуты. В роскошное московское лето хлынул разноцветный поток заграничных людей со всех концов света. На каждой площади братались, плясали и пели. Мы ходили по городу ошалевшие и пьяные: воздух вселенского общения был непривычно свеж и дурманящ. Москву затопило половодье живописи, музыки и театра. Главное — театр. Чего же тут только не было! Первобытная театральность Африки, изощренный театр дальневосточной Азии, неожиданная экзотика Мексики и Южной Америки. Кукольные театры, театры теней, конкурсы пантомимы, хореографические состязания, сюрреалистический психологизм английского коммерческого театра и откровенные слитки кубинской самодеятельности. Театр глаз, театр рук, театр ног и даже театр живота. Все это надо было успеть увидеть и услышать, и мы радостно мотались по родной столице из одного ее конца в другой, весело рыскали в поисках подходящей добычи, ухитрялись побывать за день на трех-четырех спектаклях.

Однажды утром волна фестивального моря выбросила меня на берег, прямо к подъезду Ермоловского театра, где запланировал я посмотреть «Макбета» в исполнении англичан. Ничего особенного от этого спектакля я не ждал: и пьеска не новая, и театрик полусамодеятельный, и режиссер — женщина. Разве мог я знать, что через два-три года

Джоан Литтлвуд войдет в первую десятку режиссеров мира, а театр «Уоркшоп» станет фактом театральной истории XX века?.. Но вернемся к нашим баранам, точнее — к одному из наших баранов, а еще точнее — ко мне, снисходительно забежавшему взглянуть на уоркшоповского Шекспира. Я влип. Я попал в широко распространенную, чуть ли не типовую ситуацию под названием «пренебрежение и наказание». Все тут оказалось не так, как я самонадеянно ожидал: хрупкая мисс Литтлвуд ахнула меня по кумполу с силой, неожиданной для представительницы слабого пола.

Спектакль начался прямо с шока. Вместо приличествующей классическому спектаклю музыкальной увертюры, вместо звуковых пейзажей седой древности бесстрашная лондонская режиссерша резко убрала из зрительного зала свет и на полную железку врубила мощную фонограмму современного боя — на фоне стереофонической артподготовки солировал вой пикирующих бомбардировщиков; визжали падающие бомбы, оглушали разрывы и стаккато стрекотали короткие очереди пулеметов.

В полном мраке незаметно раскрылся занавес и цепкие лучи военных прожекторов выхватили из дымной мглы боя еще более неожиданную картину.

Высокая железнодорожная насыпь поперек перегораживала сцену. По центру насыпь была разорвана мостом-путепроводом, перекинутым через широкое стратегическое шоссе, идущее от суфлерской будки в бесконечную даль арверсцены, затянутую желтоватым (пороховым? газовым?) туманом. На насыпи слева одиноко торчали огрызок перебитого снарядом столба с обрывками телеграфных проводов, а у самого моста вниз головою висел, покачиваясь, изуродованный труп солдата с оторванной рукой. Уцелевшая его рука как бы указывала на что-то внизу, еще более жуткое и трагичное: вся левая обочина шоссе была завалена трупами военных. Они лежали вповалку в нелепых позах последнего остановленного мгновенья. Посреди горы мертвецов, по колени в них, стояла, сгорбившись, оборванная и нечесаная старуха; через плечо у старой женщины висела новенькая противогазная сумка. Я вдруг как-то сразу понял, ну, не понял, может быть, а почувствовал, что речь тут идет не о рабочей самодеятельности, что дилетантством тут и не пахнет, что режиссура здесь радикальна и что апокалиптическая картина вылеплена рукою мастера.

Старушка огляделась вокруг и опустилась на одно колено у трупа молоденького офицера. Ощупала его бока, расстегнула его нагрудный карман и вытащила оттуда пачку бумажек. Выбросила письмо, выронила фотографию, деньги развернула веером и, пересчитав, положила в сумку. Осмотрела кисти, с левой сняла часы, на правой увидала кольцо и стала его стаскивать с закоченевшего пальца. Кольцо никак не снималось. Злобно что-то пробормотав, старуха приложила силу. Труп дернулся, с головы его упала и покатилась на нас фуражка. Отпущенная старухой рука упала со стуком. Часы и кольцо были близоруко рассмотрены и отправлены в сумку. Потом старуха почти легла на молодого мертвеца и стала расстегивать ему мундир от ворота: одна пуговица, другая, третья. Старые скрюченные пальцы шарили по юной груди офицера — обнаружился золотой медальон на цепочке. Старуха судорожно пыталась расстегнуть цепочку, разорвать ее и, в конце концов, стянула медальон через голову трупа. Как и рука его раньше, теперь упала с глухим стуком голова и стали видны широко раскрытые мертвые глаза, уставленные на самый верхний выносной прожектор...

Кощунственная игра с трупом окончена, медальон снят, и костлявая мародерка приподнимается, чтобы спрятать свой драгоценный трофей. Она кладет его в проти-

вогазную сумку, она через голову надевает его себе на шею и сует за пазуху, сладострастно опуская вещицу между высохших обвисших грудей — на дряблый, подрагивающий живот. Словив странный кайф, оглядывается, будто кто-то окликает ее. И в самом деле — неподалеку от первой поднимается вторая старуха, роющаяся в рюкзаке, выкопанном из кучи мертвых тел, роется одной рукой сомнамбулически, но деловито. Спокойно и отрешенно. Так бывает, роются в красном сатиновом мешке, выуживая из него очередной бочоночек с цифрами, во время игры в лото. Старухи мрачно переговариваются между собой, а чуть подальше, у самого моста, медленно вырастает третья.

И я вздрагиваю, пораженный внезапной догадкой — это же ведьмы, три знаменитые шекспировские ведьмы! Это никакая не заставка к спектаклю, это они так вот играют «Макбета»! Они уже начали!

Похабные старухи внезапно останавливают свое кощунственное ремесло и оглядываются через плечо — одновременно и сразу, наверх и направо, — туда, где высокая насыпь уходит в кулисы. Оттуда доносится шум приближающегося поезда — стук колес и далекий лязг железа. Долгий паровозный гудок. Поезд приближается, замедляя ход. Вот он совсем рядом. Слышно тяжелое дыхание паровоза — туфф, туфф, — резкое шипение выпускаемого пара, и мне кажется, что тупой нос бронепоезда медленно и неотвратимо выдвигается на сцену. А может быть, был тогда только резкий свет паровозных фар, бивший из кулисы вдоль рельсов?..

Старухи кидаются друг к другу — стоп-кадр страха. А из бронепоезда на насыпь спускаются два боевых генерала: макинтоши-хаки, фуражки-хаки и хаки-полевые погоны. На поясах — парабеллумы в массивных деревянных кобурах. На шее у одного из полководцев — бинокль. Генералы подходят к мосту, осматривают и замечают старух. Встреча взглядов: в глазах у военачальников — гнев, в глазах у старух — ужас. Мистический ужас пойманных на месте преступления. И поэтический ужас неизбежно предстоящего расстрела.

Скорее всего мне не следовало бы оставлять в рукописи эту дикую по своей невозможности фразу. Убрать кощунственный этикет, и дело с концом. Но не могу, не могу. Какие-то необъяснимые, но навязчивые ассоциации привлекают меня к мысли о том, что в жертвах расстрела есть действительно что-то поэтическое. Не случайно же расстрел так часто и так безотказно становится поэтической темой. «Старый капрал». Конец Овода. Когда же расстреливают поэта, все усугубляется.

Из русских первым обратил внимание на эту связь, по-моему, Набоков (см. его эпитафию расстрелянному Гумилеву). В другом набоковском стихотворении, где говорится об этом, поэтизация расстрела становится невыносимо прекрасной:

Расстрел

Бывают ночи: только лягу,
в Россию поплывет кровать;
и вот ведут меня к оврагу,
ведут к оврагу убивать.

Проснусь, и в темноте, со стула,
где спички и часы лежат,
в глаза, как пристальное дуло,
глядит горящий циферблат.

Закрыв руками грудь и шею, —
вот-вот сейчас пальнет в меня —
я взгляда отвести не смею
от круга тусклого огня.

Но сердце, как бы ты хотело,
чтоб это вправду было так:
Россия, звезды, ночь расстрела
и весь в черемухе овраг.

Берлин, 1917

А на сцене сцепка взглядов становилась все интенсивней, напряжение все росло и росло, набухая какой-то еще неизвестной, но ужасающей катастрофой. И когда начало казаться, что перенести это просто невозможно, наступила разрядка. Но какая?!

Насмерть перепуганные надвигающейся на них казнью, изо всех сил старающиеся уйти от наказания по суровым законам военного времени, старые мародерки *притворяются ведьмами*. Прикидываются сумасшедшими вещуньями. Разыгрывают впавших в транс прорицательниц, чтобы спастись. Нелепо кривляясь и безбожно наигрывая, три нищих старухи предсказывают великое будущее, ожидающее доблестных генералов. Предсказывают и, пока военные не опомнились от их натиска, сматываются.

Мне и сегодня безумно нравится столь смелое решение сцены с ведьмами, но тогда оно меня просто оглушило. Трактовка, предложенная Джоан, была неожиданна, современна и то же время глубоко замотивирована психологически.

Оказывалось, что старый Шекспир может говорить с нами о сегодняшнем мире, о сегодняшних людях и сегодняшних порядках впрямую.

Конечно, костюмы и аксессуары — это шелуха театра, легко отделимая его поверхность, но уоркшоповские костюмы, не скрою, произвели на меня впечатление. Когда леди Макбет, одетая в платье 30-х годов с обтянутыми бедрами и косым отрезным клешем внизу, в шляпке с вуалеткой, разговаривала с мужем по телефону, а потом по окончании разговора дала отбой, прокрутив ручку звонка, я не мог не вздрогнуть.

Не скажу, что я был плохо подготовлен к восприятию Шекспира в современных костюмах, отнюдь нет, — к этому времени я был достаточно осведомлен о традиции, а может быть, о причуде англичан играть иногда своих классиков, одевая их как своих современников, я уже начитался и о «Гамлете» в клетчатых бриджах 1925 года, и о «Гамлете» в смокингах 1929 года, насмотрелся соответствующих фотографий. Но я не представлял, как это выглядит и воздействует на самом деле. А на самом деле это заставляет спящего человека (театрального зрителя) *проснуться*...

Но когда начался пир во дворце Макбета, выглядевший у Дж. Литтлвуд как высокосветский раунд в крематории, я завопил про себя: что же это такое?! это ведь не только про современных англичан, это про современных нас. Про нас в тридцать седьмом году!

...Пустое и мрачное пространство сцены — черный бархат и черный тюль — разделено банкетным столом на две половины, правую и левую. Стол узкий и очень длинный. Он тянется от авансцены до самого задника, словно повторяя направление стратегической дороги из первой картины, а если говорить более обобщенно, — словно бы символизируя бесконечный путь Макбета в ад, в неумолимую безвозвратность, на край ночи. Стол до полу закрыт черной скатертью, а по оси удаляющегося от нас стола расставлены равномерно, как верстовые столбы, высокие черные вазы с алыми гвоздиками. Сочетание черного с красным рождает траурные ассоциации: катафалк, по-

стамент для гроба во время гражданской панихиды. Пугающее это сходство усиливает стоящая на полу огромная корзина кроваво-красных роз, сильно смахивающая на похоронный венок, прислоненный к ближнему торцу рокового стола.

Вместо скорбной музыки приглушенно звучит аргентинское танго. Есть и танцоры — четыре пары дворцовых статистов медленно вращаются в томительном танце, каждая пара на своем строго определенном месте, по углам невидимого, но геометрически точно расчерченного каре: две пары справа, две — слева. Манекенно-красивые марионетки в полный человеческий рост одеты в изысканную униформу. Дамы — в красных, до полу, вечерних платьях (спины — декольте), а кавалеры стильно милитаризованы: черные брюки с красными лампасами и красные приталенные мундиры с черной фурнитурой — аксельбантами, эполетами, петлицами и пуговицами. Прически молодых людей лоснятся брильянтином, проборы их безупречны. Локоны их партнерш почти скульптурны, а макияж на грани изысканности и совершенства. Но лица танцоров напряжены и неподвижны. Кажется, что они неотрывно следят друг за другом и за всеми, кто появляется в зале. Танец продолжается, и впечатление фальши, ненастоящести, какой-то поддельности усиливается: порой подумается, не штатные ли это сотрудники госбезопасности — телохранители и филеры? Другой раз возникнет и совсем уже невероятная мысль, а может быть, это будущие жертвы дворцовых интриг, привезенные сюда на публичное заклание? Бывает же так: приволокут несчастного, замордованного пытками зека из тюремной камеры, прямо от параши на великосветский прием, быстренько вымоют, причешут, напялят на него роскошный костюм с чужого плеча и выставят на всеобщее обозрение: смотрите, мол, дорогие и высокие гости, этот человек жив и невредим и даже развлекается вместе с вами; а потом, не задумываясь о дальнейшем, кокнут его на обратном пути, может быть, даже не вывозя из правительственной резиденции — где-нибудь в полутемном подземном переходе.

Зловещий танец все длится и длится. Траурные фигуры танцующих медленно поворачиваются на одном месте: вот проплывает прямая напряженная спина, вот показывается замерзшая, одеревеневшая рука в черной перчатке, затем окаменевшее плечо и длинная, невозможно вытянутая шея с неподвижной головою на ней, голова разворачивается на нас беззащитным затылком, — трагический танец под дулом пистолета. Курки взведены. Смерть где-то совсем рядом. Она везде, и мерещится тебе, что на черном длинном столе сейчас возникнет красный, прикрытый крышкой гроб.

И, представьте себе, гроб возникал — вместо призрака Банко.

Я уже не помню теперь, выносили ли его какие-то люди, выдвигался ли он сам собой из непроглядной глубины затемненной сцены, — черный тюль и черный бархат, — но красный гроб Банко представал перед Макбетом во всей своей натуралистической непререкаемости: алая плиссировка обивки, жалкие черно-легкие кружева из подкрахмаленной марли, наскоро подчерненные кисти из бумажных бечевок и четыре страшных гвоздя по углам крышки, забитые не до конца, заготовленные предварительно, чтобы потом, после гражданской панихиды, облегчить последнюю процедуру заколачивания...

А Макбета — не помню.

Второй удар нанес мне великий Куросава.

Топот копыт. Топот копыт. Как гулкий, предынфарктный стук загнанных бешеной скоростью сердец.

Лес, стремительно несущийся по широкому экрану навстречу двум всадникам в рогатых шлемах. Беспощадный лес, хлещущий по лицам, цепляющий их за пики, хватающий за полотнища плащей, хлопающий на ветру.

И надо всем этим — дикое солнце «Расемона», скачущее наперерез, вспыхивающее в чаще перепутанных сучьев, ветвей и редеющей осенней листвы.

Вдруг — внезапная остановка. Тяжелое дыхание загнанных лошадей и людей, озирающихся вокруг. Затем уханье совы, накликающей беду, и новая гонка, неистовая скачка по лесу — то ли погоня за неведомой жертвой, то ли бегство от неизвестной, непонятной опасности. В другую сторону, в новом направлении, чуть ли не назад по своему следу. Туда и сюда. Вперед и обратно.

Рывок — неподвижность — снова рывок и снова — оцепенение.

Акира Куросава, император современного японского кино, строит свою версию «Макбета» по ритмическим законам старинного национального театра: стремительное движение — пауза сосредоточенности и — новая, еще более насыщенная динамика.

Эта испытанная веками темпо-ритмовая модель безотказно втягивает нас всех — и меня, и окружающих меня кинозрителей, и самого Куросаву в катастрофический мир шекспировской трагедии, изложенной на японский лад.

А в этом мире медленно и тягуче слоится белый, вязкий туман. Он наплывает на нас из недр кинокадра, обволакивает и затягивает лесную поляну. Исчезают в туманной воде высокие травы и кусты опушки, утопают в ней кони, погружаются в нее и оба одиноких всадника. Погружаются по пояс, по грудь, по шею, и вот уже над тихим половодьем тумана остаются только две человеческих головы в окружении реденьких верхушек болотного мелколесья.

Две пары глаз пристально вглядываются в медленное молочное течение с его ленивыми стремнинами, невесомыми перекатами и замирающими воронками, полными тишины и тайны.

Туман съедает все краски, все звуки, оставляя сердце наедине с пустотой и страхом.

Поднимается ветер, и туман в середине поляны рассеивается, обнаруживая жалкое подобие хижины и перед ней сидящую фигуру. Как клочья тумана, развиваются редкие и длинные седые волосы, плещут на ветру белые одежды древней старухи. Старуха раскручивает и раскладывает перед собой пряжу — может быть, белые мотки шерсти, а может быть, тоже клочья тумана. Старуха? Нет, кажется старик. Одни мои знакомые, посмотревшие фильм, говорят, что видели колдунью, другие с той же настойчивостью утверждают, что там был колдун.

Вместо трех ведьм японский режиссер показывал одного шамана-прорицателя, некое древнее «оно», бесполое и бесплотное, как время.

А потом был замок Макбета, приземистый и зловещий, на фоне мужского хора, звучавшего мощно и глухо, как в архаической трагедии.

А потом была и белая леди Макбет — клок колдовского тумана: белое кимоно, белое лицо, похожее на театральную маску, и белый, открытый звук высокого, бескрасочного и безжалостного голоса. Она у Куросавы называлась Асадзи и играла ее великая японская актриса Исудзу Ямада, мастерство которой существовало где-то высоко-высоко, на грани ворожбы. Это было что-то непривычное и завораживающее — медленное скручивание и раскручивание человеческого тела: видеограмма замороженного движения, похожая одновременно на экзотический танец и на судорожный

экстаз. Но самое убийственное — золотые глаза Асидзи. Из этих глаз вдруг исчезали всякие краски переживаний — никаких чувств, никаких мыслей, ни радужной оболочки, ни даже зрачков. Только немое и холодное мерцание драгоценного металла. Глаза статуи, слепые от гнева.

Был также пир в замке Васидзу-Макбета, поставленный и снятый как сцена из спектакля классического японского театра Но: на деревянном лаковом полу правильными рядами разложены были небольшие круглые циновки, на каждой циновке, скрестив ноги и положив руки на колени, сидел самурай — вассалы явились засвидетельствовать свою верность новому сюзерену, новому руководителю страны, убийце предыдущего руководителя. Камера киноаппарата ревнивым взглядом Васидзу медленно двигалась по рядам самурайских лиц: пожилых, молодых, толстых, худощавых, юношеских — свежих и гладких, рыцарских — изборожденных морщинами и боевыми шрамами. Кинокамера всматривалась в проплывающие перед ней лица, но лица эти были бесстрастны и неподвижны, словно вырезанные из старого дерева маски. Камера двигалась до тех пор, пока не наткнулась на пустующую циновку. Пустая циновка сразу стала главным событием пира, центром всеобщего внимания: от нее веяло замогильным холодом на нас, киноманов, набившихся в тесный просмотровый зальчик ВГИКа, в нее вперил ястребиный свой взор Макбет-Васидзу, ее и только ее, не смея ни обернуться, ни даже скосить глаза, видели перед собой самураи. И сразу стало понятным, что скрывалось за их непроницаемыми масками: мистически необъяснимый страх, горькие раздумья о бренности мира и непрочности человеческого существования, но самым главным было ожидание, стремление угадать, кто следующий, чья циновка опустеет завтра, послезавтра, через месяц, через год. Туморроу энд туморроу, энд туморроу. Место человека, ставшее вдруг пустым, круглая циновка на зеркальном, как осенний лед, полу, красноречивая пустота.

Больше всего говорила эта пустота Макбету: под его взглядом чудесами кинематографической техники возникало привидение только что убитого Мики (японский эквивалент Банко). Возникало и пропадало. Возникало и пропадало...

Затем будет вторая встреча с колдуном: закончив свои предсказания, он погрузится в немоту забвения и завернется в саван тумана. Когда же туман рассеится, на поляне перед Васидзу не будет ничего: ни колдуна, ни его хижины, ни его пряжи — только дотлевающие угольки очага и тонкая струйка дыма, ничтожная тень мимолетного бытия.

Будет голова Банко в руках сходящей с ума леди Макбет, отрубленная голова воина, завернутая в белоснежный скрипящий шелк.

Будут разгневанные кони бунта, прекрасные, как возмездие.

Будет и дремучий, величественный лес, движущийся на укрепления Васидзу. Тучи черных птиц и летучих мышей, вспугнутых движением леса, закроют над Макбетом небо.

Но, самое главное, в фильме о паучьем замке с начала и до конца будет сражаться и страдать величественный и живой Макбет-Васидзу в неподражаемом исполнении Тосиро Мифунэ, чей могучий темперамент обрушился на меня, как цунами, чье нечеловеческое обаяние захватит меня в плен раз и навсегда.

Именно он, артист века, артист атомной эпохи помог Куросаве сдвинуть с мертвой точки укреплявшуюся столетиями трактовку Макбета как преступника и злодея. Глядя на Макбета—Мифунэ, я начал понимать, что преступен не Макбет, преступна власть. Это она, власть, заставляет человека сначала надеть неподвижную маску непоколебимого самообладания и равнодушия, а затем и стать железной машиной с неподвижною,

атрофировавшеюся без употребления душою, что бы вокруг ни происходило: предательство друзей и идей, неправосудие, убийство.

Дело в том, что психологическая фактура Тосиро Мифунэ неслиянна со злом, она физиологически генерирует геройство и благородство. Назначая артиста на роль, Куросава, вероятно, надеялся с помощью этой особенности его дарования раскрыть некоторые положительные черты характера Макбета, и надежды режиссера в значительной мере оправдались: на протяжении фильма мы не раз и не два ловим себя на необъяснимом сочувствии Васидзу, не раз и не два обнаруживаем в себе удары сердца, бьющегося в такт его мятущейся душе.

Попутно отметим для себя особенности обеих версий шотландской трагедии: если в английском спектакле осовременивание авторского материала носит поверхностный, *внешний характер*, то японский фильм отличает глубокое, сущностное *внутреннее осовременивание*.И еще. Куросаве при интерпретации «Макбета» свойствен некий своеобразный отход-подход к материалу: действие пьесы перенесено в Японию, чтобы, как ни странно, стать ближе к Шекспиру, и в кино, чтобы стать ближе к театру. Что же общее? — придвинуть автора как можно ближе.

Героизм Мифунэ-Куросавы жесток и натуралистичен (последнее качество обусловлено, как я понял, стремлением к поддельности, то есть к работе без булды и без дублеров). В этом отношении меня потрясла сцена гибели Макбета — в окруженном и осажденном замке, штурмуемом возмущенной природой и восставшими против зла людьми, по крытым, полуоткрытым и открытым переходам, по лестницам, коридорам, террасам и верандам, под проливным дождем стрел пробирается обреченный тиран на свое последнее сражение. Вот он уже на самой верхней открытой галерее. Под ним, внизу, справа и слева, спереди и сзади, снаружи и в многочисленных внутренних дворах идет бой — сплошное месиво человеческой драки. Предсмертные крики и стоны, вопли отчаяния и рев победных кликов, а издали нарастает и ширится грозный хорал надвигающегося на крепость леса. Потрясенный открывшейся ему панорамой битвы, полководец замер на секунду, опершись руками на перила, но рядом просвистела стрела; он едва успел отклониться, и стрела закачалась, воткнувшись в деревянный столб, подпирающий крышу галереи. Васидзу отпрянул вглубь, к деревянной стене, но новая стрела настигла его и там. Он откачнулся вправо, а стрела закачалась у самого его уха. Васидзу, крадучись и уворачиваясь от стрел, двинулся вдоль стены. Еще стрела и еще. Заметался, заелозил спиной по стене, но внизу пристрелялись и теперь били без промаха. Стрелы одна за другой стали втыкаться в его кольчугу, и Васидзу замер, распятый и утыканный стрелами. И тут Куросава дает последний из редко употребляемых им в этом фильме крупных планов, а Мифунэ играет этот план мощно и резко: только чистые тона страстей — звериный страх смерти, благородное возмущение, жажда мести, безысходное отчаянье и несокрушимая воля к победе. Сходство с затравленным, рычащим зверем увеличивают беспрестанно втыкающиеся в него стрелы. Как огромные иглы чудовищного дикобраза, они вздрагивают от малейшего движения Васидзу. Бросок. Еще бросок. Но вот очередная стрела впивается в его голую шею, прямо в самую артерию. Полилась кровь. Конец. Все. И если у него хватит сил еще хотя бы на одно движение, движение это будет вперед и только вперед, навстречу смерти, с открытыми глазами, блеснувшими несокрушимой отвагой и неизбывным горем.

Из чужой книги об актере:

«Снимался этот эпизод трудно. И удался лишь благодаря человеческому мужеству Мифунэ. Все попытки снимать град стрел, не подвергая опасности актера, создавали бутафорское впечатление. Куросава максималист. Но не меньший максималист и сам Мифунэ. Ему вообще свойственно желание все, даже самое опасное, сыграть самому, без дублеров. Так и здесь. На расстояние 30 метров в Мифунэ была выпущена лавина стрел. Конечно, этому предшествовали десятки репетиций, весь путь актера вдоль галереи замка был размечен до миллиметра, чтобы исключить любую случайность. И когда снимался эпизод, стрелы ложились именно в те места, где стояли отметины, и эпизод получился гениальным по своей трагической достоверности».

Это я узнал потом, много позже, лет через пятнадцать, но почувствовал с первого раза — тогда, когда впервые увидел фильм...

С курбасовским «Макбетом» было сложнее. Осовременивание тут было не только внешним и не только внутренним. Оно было тотальным.

И дело было не в устремлениях режиссуры и артистов к современно звучащему спектаклю; причина лежала гораздо глубже — в особенностях тогдашней жизни, которая (жизнь) была, если можно так выразиться, пронизана современностью и полностью ей подчинена. Прошлого и будущего практически не существовало, реальностью стала только современность. Прошлое, которое тогда называли в основном «проклятым прошлым», оказалось отброшенным, отрезанным бесповоротно. Будущее представлялось настолько декларативным, настолько неясным и ненадежным, что отдельный человек не знал и даже не пытался угадать, что с ним будет завтра. Для жизни значение имело только настоящее, актуальными сделались только современные, сегодняшние, сиюминутные проблемы: достать какую-нибудь еду, одежду, какую-нибудь работу и как-то сохраниться живым до вечера. Достоинство и сама жизнь отдельного человека ничего не стоили — они обесценивались вместе с деньгами. По бескрайним степям и лесам бывшей империи шастали банды и шайки верховных правителей. В маленьких городках власть менялась, как погода.

В такой вот беспощадной обстановке, в двадцатом (1920) году, в небольшом украинском городишке — в Белой Церкви — и начал создаваться знаменитый курбасовский «Макбет». Впервые в украинском театре и впервые на украинском языке приезжие из Киева артисты играли Шекспира. Курбас любил слово «впервые», потому что он был театральным новатором с дореволюционным стажем, потому что мечтал о совершенно новом искусстве, о «никем еще не виданном театре-студии», о высоком революционном репертуаре, создаваемом самим коллективом артистов-единомышленников, о благородно-театральном братстве. Он мечтал, а вокруг бушевала грубая и кровавая стихия жизни с ее неустройством, голодом, со вшами и эпидемиями, с налетами и грабежами днем и с расстрелами заложников по ночам. В Белой Церкви, правда, было относительно спокойно, а с приходом туда Ионы Якира (во главе 45-й красной дивизии) появилось и чувство некоторой надежности бытия. Курбас говорил актерам:

— Мы не просто ставим трагедию Шекспира. Мы, пользуясь высокохудожественным творением английского классика, создаем спектакль, созвучный нашим дням. Средствами театра боремся против тирании и тиранов, против властолюбия, против претендентов на престол. Все эти деникины, врангели, петлюры, целая свора «батек-атаманов» тянутся к власти, ценою крови народа силятся ее добыть. Своим спектаклем

мы должны вызывать ассоциации с сегодняшними событиями и делами, вызывать мысли, необходимые современности.

Кто знает, может быть, именно тогда, в самом начале работы над «Макбетом», из перенасыщенной мглы воображения перед Курбасом впервые возникал символический финал будущего спектакля, реализованный уже в березильской версии 24-го года, этот игровой апокалипсис власти, напоминающий зловещую чехарду.

Слово очевидцу — сотруднику и соратнику Курбаса, народному артисту СССР Василько:

«Насаженную на копье голову Макбета выносил на сцену его убийца Макдуф, провозглашая славу новому королю Малькольму. Наплывали звуки органа, на сцене появлялся Епископ (Бучма), который нес корону. Малькольм опускался перед ним на колени, и Епископ короновал нового короля, говоря: "Несть власти, аще не от Бога". Малькольм с короной на голове поднимался, отходил в сторону. На него нападал новый претендент на престол, убивая его мечом, отнимал корону, подходил к Епископу, опускался на колени, и Епископ тем же спокойным тоном, коронуя убийцу, снова провозглашал: "Несть власти, аще не от Бога". Новый король вставал с колен и с ним то же самое проделывал еще один претендент на престол...На этом кончался спектакль».

С курбасовским «Макбетом» все было сложнее и для меня лично. Получилось так, что эмоциональный фон, на котором возникла для меня первая информация об этом спектакле, был чрезвычайно мучителен, просто непереносим.

У курбасовского театра было красивое и звонкое имя «Березиль». Одновременно радостное и тревожное. Оно шумело свежестью березовой весенней листвы и громыхало молодыми майскими грозами.

Так вот, сведения о театре «Березиль» и о сенсационной шекспировской постановке Леся Курбаса так переплелись с моими собственными мелкими переживаниями, не имеющими к ним (к «Березилю» и Курбасу) никакого отношения, кроме одновременности, так перепутались, что стали неразделимы. Переживания мои были унизительны до боли и вместе с тем сладостны, потому что тайные. Их надо было бы скрывать — это было личное, слишком личное...

Такими же интимными и волнующими, в силу ассоциации по смежности, стали для меня и воспоминания о березильском «Макбете».

Информацию о нем я получал так: в самом начале 60-го года мне привелось встретиться с Евгенией Александровной Стрелковой, художницей по профессии.

Это была «гранд-дам» в полном смысле слова: прекрасные манеры, легкая, чуть-чуть снисходительная контактность, ум, юмор и шарм и — высший шик российских интеллигентных старух — небрежно нацепленная маска добродушного плебейства. Евгения Александровна только что разменяла седьмой десяток и с удовольствием кокетничала этим недоразумением. Было и все остальное, чему суждено увеличивать обаяние стареющей женщины: хороший рост, добротная массивность, безупречно простое платье с ностальгией по концу нэпа, коротко остриженные — соль с перцем — волосы и серые зоркие глаза. Мадам явно принадлежала к элите.

Не помню точно, где мы познакомились — на моем ли спектакле в театре, у общих ли знакомых-реабилитантов, — но сразу же отметили друг друга, выделили из окружающей толчеи. Потом еще несколько раз встречались, весело и с удовольствием болтали: на вернисаже в Академии художеств, на просмотре в Доме кино, в ЦДЛ и на

квартире скульптора Цаплина, соседа Е. А. по лестничной площадке. У Цаплиных я познакомился и с ее детьми: с дочерью — породистой шатенкой от научной богемы и с зятем — настоящим мужчиной из «Нувель де Моску». Нормально раскручивалось тривиальное московское знакомство — дружба домами, журфиксы, визиты по праздникам и говорильня, говорильня, пресловутая столичная говорильня... И вдруг Евгенисанна огорошила меня:

— Я хочу написать ваш портрет.

Меня еще никогда не писали настоящие художники. Я согласился. И тут же раскаялся.

Проблема состояла в том, что я не люблю, когда меня фотографируют. Не терплю, когда меня рассматривают. Даже беглый, брошенный на меня взгляд раздражает и беспокоит. Я не выношу быть на виду, тем более — в центре внимания. Это совершенно не подходит к моей сугубо публичной профессии, но это так: для меня мука-мученическая выходить на премьерные поклоны и настоящая пытка сидеть в почетном президиуме.

И вот я у Евгении Александровны.

Я сижу на стуле в небрежной позе и в черном свитере.

Уже позади кошмарная процедура усаживания модели, порождающая мысли о кресле зубного врача и электрическом стуле. Позади профессиональные откровенности хозяйки по поводу моей внешности*. Уже осмотрен и обсужден я со всех сторон и во всех ракурсах — сверху, снизу, справа, слева, в профиль, анфас и даже в три четверти.

Теперь моя невольная мучительница, накинув на белый парусиновый сарафан рабочий халат цвета маренго, сидит перед ящиком-мольбертом. Мольберт придвинут к столу, а на столе радужно пестреют краски в стеклянных, фаянсовых баночках: гуашь, акварель, темпера, тушь, анилин — художница, очевидно, работает в смешанной технике. Как диковинный букет цветов, возвышаются в деревенской крынке кисти. На фарфоровой палитре, белой и блестящей, Евгенисанна смешивает для меня краски, а я тоскливо смотрю в окно, за которым шумит неугомонная улица Горького, и тупо жалуюсь, конечно, про себя: боже-боже! за что ты обрек меня на эти муки? почему не миновала меня чаша сия?! хотя прекрасно знаю, что «боже» тут абсолютно ни при чем, что это я сам, сам, добровольно обрек себя на этот полуприличный эксгибиционизм. Честное слово, я человек скромный, по-настоящему скромный, я не люблю фигурировать и выставляться, это подтвердит вся моя предыдущая и последующая жизнь; двадцать три часа пятьдесят семь минут в сутки я искренне считаю себя персоной, не стоящей внимания. Ну зачем, зачем мне такая нелепая и неестественная затея?

Пристальный взгляд художницы ползает по моему лицу и по моим рукам, как осенняя надоедливая муха, и я не могу отмахнуться, отогнать ее, не могу встать и уйти...

— Миша, вы опять зажаты. Освободитесь, расслабьте мышцы.

Знакомая, привычная терминология развлекла меня, и я улыбнулся, а художница опять принялась за работу.

— Молодец!.. Как долго живут в нас чужие слова: «молодец» — было любимым словом Леся, — я насторожился, — я имею в виду Курбаса, гениального украинского режиссера. Вы о нем знаете что-нибудь?

— Немного.

---

* «Знаете, Миша, что мне больше всего в вас понравилось? — сочетание черного свитера с седыми висками!»

— Да, теперь о нем молчат, как будто его и вовсе не было. А во времена моей молодости это имя *гремело*. Я ведь, Мишенька, тоже побывала актрисой. Да-да. Целых четыре года проработала у Курбаса в «Березиле»... хотя разве можно называть это работой? Это было ежедневное счастье и ежедневное непрерывное чудо. Знаете что? Давайте я буду работать и рассказывать вам о Курбасе. Чтобы вы не скучали. Хотите?

Я хотел.

— О чем же вам рассказать? О «Газе»? О «Джимми Хиггинсе». Нет, расскажу-ка я вам о «Макбете».

Евгенисанна была женщина проницательная. С ба-а-альшим жизненным опытом. Она мгновенно меня раскусила, почувствовала дискомфорт, оккупировавший мою бедную душу и объявивший там военное положение, поняла и не осудила мои подколесинские намерения, но о предосторожностях не забыла: помнила, что портрет надо написать и что квартира ее находится на восьмом этаже. Точно вычислила, чем меня зацепить, и не просчиталась. Убедившись, что наживка проглочена, успокоилась, полностью сосредоточилась на рисовании и только время от времени, как что-то второстепенное, роняла никак не раскрашенные слова. Главным был портрет молодого московского режиссера. Он требовал внимания, особенно если учесть, что как художница Евгения Александровна была весьма оригинальна — она писала сразу красками, без предварительного рисунка. Итак, главным был портрет, в основе же рассказа лежал остаточный принцип.

— Это был действительно выдающийся спектакль... режиссерски совершенный... одновременно новаторский и классичный... ни на что не похожий... может быть, слегка на Мейерхольда... на его спектакли, выпущенные после курбасовского «Макбета»... ну, на «Мандат»... на «Ревизора»... чем-то даже на «Последний решительный»... А вообще что-то свойственное тому и другому было... Но Курбас был теплее... человечнее... народнее, что ли?.. в нем не было холодности, свойственной спектаклям Мейерхольда.

Я слушал Евгенисанну, и передо мной разворачивался величественный спектакль. Громадные щиты сдвигались и раздвигались, поднимались и падали, как ножи гигантской гильотины. Освещенные беспокойными отблесками пожаров, щиты превращались в стены замка. Погруженные во тьму, становились пустыми и гулкими залами, таинственными, пугающими дворцовыми переходами или мрачными подземельями. Подземелья бредили пыткой и казнью, за щитами прятались убийцы и заговорщики, из-за щитов появлялись ведьмы и привидения.

Иногда на щитах появлялись надписи: метровыми буквами а-ля Родченко кричали с них лаконичные ремарки елизаветинского театра, становившиеся вдруг похожими на лозунги и призывы. «Лес». «Открытое место». «Ворота замка».

Во время пира щит, изображавший стену замка, поднимался и открывал окровавленный призрак убитого Банко. А когда Макбет кидался к призраку, желая узнать, чего тот от него требует, другой щит падал между ними, защищая жертву от убийцы, а может быть и убийцу от жертвы. Кровавый король утыкался в пустую стену и бился об нее головой.

Евгенисанна рассказывала о титанических образах, изваянных в шекспировской драме мощными дарованиями прославленных украинских актеров, и я ее понимал: к этому времени я уже повидал корифеев, вскормленных Курбасом. Во многих ролях повидал я по многу раз Марьяненко, Бучму, Ужвий, Нятко, Крушельницкого, и хотя со времени их героической юности минули годы и годы, отблеск славной березильской школы все еще лежал на них. Раскатистое эхо былых театральных революций еще аукалось.

— Бронек в этом спектакле был неподражаем! — Это она заговорила об Амвросии Бучме, великом актере. Румянец выступил на ее щеках, глаза загорелись блеском, напоминающим о молодом энтузиазме, о далеких 20-х годах, о том, что и она была когда-то Женей и Женькою. Кисть и палитры были отложены в сторону, из чего я сделал вывод: тема Бронека была из любимых.

— Вы спросите, какую роль он играл? — бывшая актриса издала восторженно-саркастический раскатик смеха. — Привратника! И еще пять других эпизодических ролей. Можете себе представить, как они играли и какой это был актерский ансамбль, если Бучма, *Бучма*, выходил в эпизодах, в которых порою не было ни слова шекспировского текста. Бронек был великий импровизатор и безумно любил на сцене выдумывать, фантазировать, изобретать: жесты, краски, интонации, слова — все, что угодно. Александр Степанович и решил использовать в роли привратника счастливый дар артиста на всю катушку. Каждый раз в спектакле Бучма обязан был менять все остроты шута-привратника, для чего приходилось ему вычитывать темы своих реприз из утренних газет, подслушивать в теплых компаниях новые злободневные анекдоты, собирать на улицах слухи и сплетни.

— А какой он был епископ в конце спектакля!

Я хорошо представлял и епископа, и шута-блазня, и всех остальных эпизодических персонажей, потому что своими глазами видел поздние шедевры Бучмы военного времени по пять-шесть раз: и Ивана Коломийцева, и Флор Федулыча Прибыткова, и незабываемого Миколу из «Украденного счастья».

...Женечка вздохнула, позавидовала самой себе и, превратившись в Евгенисанну, взялась за мой портрет. Снова потек ее рассказ, и снова я, сидя на своем электрическом стуле, смотрел, не отрываясь, как разворачивается курбасовское «перетворення» Шекспира.

Наступила кульминация спектакля. Медленно раздвинулись все щиты «Макбета», и пустая сцена превратилась в широкое поле. Зазвучал орган, и из дальнего угла, по диагонали вперед, через всю сцену пошел крестьянин с косой. Он косил траву, и работа его была как песня, — проста и необходима.

И я уже не спрашивал Евгению Стрелкову, артистку «Березиля», есть ли такой персонаж у Шекспира, зачем Лесь Курбас ввел его в свой спектакль и как мотивировал театр столь вольное обращение с классикой.

Не спрашивал, потому что я слышал, как свистит коса, потому что я видел, как широкими серебристо-серыми дугами падает срезанная трава, потому что прямо на меня двигался живой Бронек Бучма, народный артист не по званию, а по призванию. Народный по сердцу, способному сострадать и терпеть.

— На сегодня довольно, — сказала художница, и я, подойдя прощаться, воровато скосил глаза на мольберт. Мой черный свитер и мои серебристые виски художница изящно разместила на нежном сине-зеленом фоне с лиловыми, живописно мерцающими бликами. Это было невозможно красиво и незаслуженно лестно для меня. Я представал в ее интерпретации настолько рафинированным интеллектуалом, настолько эстетизованным снобом, что меня начало тошнить от стыда и отвращения к своему изысканному подобию. Я понял, что ноги моей здесь больше не будет.

— Мишенька, вы что — устали позировать? Ну, ничего, ничего: осталось совсем немного. Думаю, что еще одного сеанса будет вполне достаточно. У вас благодарная

фактура, и я вас схватила. Сходство чувствуете? Когда продолжим? Завтра? На той неделе? Пойдемте на кухню — пить чай...

Она была в ударе. Она хорошо поработала, и работа ей задалась. А я стоял перед ней красный и оглохший — чувствовал себя полным подонком. Я без нужды обманывал ни в чем не виноватую женщину, точно зная, что никаких сеансов больше не будет, что я даже не позвоню ей, чтобы извиниться, что мы больше никогда не увидимся, я все-таки бормотал какие-то светские комплименты и неопределенные обещания.

...Простите меня, Евгения Александровна, хотя бы теперь, через тридцать лет. Вы не можете? Что-что? Вы умерли? Это ужасно, ужасно...

С этого момента, то есть с рассказа Е.А., курбасовский спектакль обрел самостоятельную жизнь в моей внутренней творческой лаборатории — он поселился там постоянно, стал развиваться, обрастать все новыми и новыми подробностями, приобретать все более конкретный, почти осязаемый вид, — я как бы получил невероятную возможность, преодолевая толщу времени и забвенья, присутствовать на спектакле, любоваться, когда захочу, этим образцовым сочинением выдающегося режиссера.

Может быть, именно это таинственное «внутри-меня-бытие» березильского спектакля стало причиной того, что я через десятилетие занялся шекспировской пьесой вплотную. Более того: может быть, этому не увиденному мной спектаклю обязана своим возникновением и вся первая часть данной книги, посвященная анализу «Макбета».

11. Факультативная ностальгия.
(Торопливый читатель свободно
может пропустить этот вот,
одиннадцатый отрывок)

Итак, мы начинаем! — как поется в известной опере Леонкавалло.

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

Ах, как начинали мы работу над «Макбетом», когда я затеял ее впервые! С каким энтузиазмом неофитов выталкивали мы из пьесы самые разнообразные сведения: что говорит автор о данном действующем лице, что говорят о нем же другие персонажи, что говорит о себе он сам! С каким охотничьим азартом, с каким почти собачьим чутьем вылавливали и разоблачали мы события пьесы, пытавшиеся спрятаться, скрыться от нас за потоками, за водопадами слов! Как любовно заваривали мы конфликт в одной, другой, третьей сцене пьесы, как заземляли, старались сделать его близким и понятным, своим, совсем сегодняшним, живым, опуская для этого высокие страсти героев на уровень бытовой, чуть ли не обывательской психологии, как формулировали мы столкновения рыцарственных злодеев в терминах коммунальной кухни или студенческой «общаги».

И как Шекспир сопротивлялся нам, протестовал против нашей стряпни и, отчаявшись, посылал в нас стрелы своих метафор. Как он поднимал, возвышал нас, требовал каждый день помнить о поэзии. Как замирали мы в восторге — то один, то

другой, — когда меткая стрела попадала прямо в сердце, потому что стрела гения, причиняя боль, не лишает человека жизни — она открывает перед ним новый горизонт.

Было это на курсе, который я потом называл для себя курсом Коли Фомченко. Коля был саксофонист. Понять, зачем саксофонисту нужен режиссерский диплом, не может никто. Но Коля захотел учиться режиссуре, и студент он был прекрасный. Курс тоже был прекрасный. Какие этюды делали мы к «Макбету»! Разве смогу я забыть, как Лариса Данильчук, девушка из-под Винницы, делала свои шоковые эскизы к сцене заклинания леди Макбет: дрожащие ладони парили в воздухе; хриплый, прерывающийся голос взлетал и падал в музыкальных конвульсиях — от рыдания до визга и обратно; страшные, полуприкрытые глаза закатывались, как у мертвеца; в мелких судорогах извивалось одержимое тело. Было в ее этюдах что-то бесовски бесстыдное, что-то безжалостно откровенное по отношению к самой себе. Никогда не забуду я и то, как смотрел на нее из зала Саша Себякин, сокурсник и друг Ларисы по учебе и творчеству. В его взглядах жутко смешивались гордость и ужас: гордость за сильную работу подруги и ужас от того, что подруга всю дорогу шла по самому краю — вот-вот сорвется в пропасть истерики и патологии. Мнилось, будто каждую секунду шепчет он, будто молит, не размыкая губ: «Молодец! Здорово! Только не сорвись! Только удержись!»

Ах, как мы друг за друга болели, как любили друг друга! — друг друга и старика Шекспира, подарившего нам прекрасную и непонятную пьесу.

Разве возможно мне забыть трех наших ведьм: Иру Белявскую, Наташу Шуляпину и Лиду Каверину?! Согнув в три погибели свои юные спины, скрючив устрашающе свои наманикюренные пальцы, три прелестные девушки злобно вращали выпученными зенками и шипели задушенными голосами удавленниц: «Зло-есть-добро-добро-есть-зло». Девочки безбожно наигрывали, силясь изобразить всемогущее зло, мучались от зажатости и плакали по углам от отвращения к себе. И так было до тех пор, пока не появилась копирка.

А копирка появилась так:

в нашей костюмерной Института культуры приличных костюмов не было. Так, какие-то заношенные и пыльные обноски из сундука старой бабушки. Пришлось обходиться своими силами, ибо мы жаждали костюмов необычных и стильных, достойных, хотя бы немного, трагического Шекспира. Не очень долго помучившись сомненьями, мы дружно сошлись на банальной идее условного костюма: оденем всех в черные конькобежные трико — толстые, шерстяные, грубой вязки, — и украсим их серебряными аксессуарами. Широкий серебряный пояс. Массивная наплечная цепь. А на головах — серебряные короны и тонкие серебряные обручи, охватывающие волосы и перечеркивающие лоб низко, над самыми бровями. Трико и свитера достали довольно быстро, серебро добывали чуть дольше — из плиток шоколада, из пачек чая, даже, по крупицам, из конфетных фантиков — сладкое наше старательство длилось около недели. Оделись, поглядели — получилось довольно красиво. На широких наструганных досках сценической площадки расставили сухие ветви и сучья, встали среди них — вышло еще эффектнее. Вот тогда-то и пришла мне в голову мысль о копирке: а что если нам дополнить наши костюмы широкими лентами из плиссированной копировальной бумаги — прицепить такую ленту к серебряному поясу, и она станет подом кольчуги или рубахи-камизы, приделаем ее к наголовному обручу, и она будет напоминать падающий на плечи кольчужный подшлемник. Сказано — сделано. Всю ночь ребята складывали мелкой гармошкой и склеивали копирку, примеряли и прикидывали, а когда под утро все оделись, — произошло ликование народа: костюмы смотрелись превосходно, они получили необходимую законченность, стали фактом искусства. Черный блеск копирки вызывал ассоциа-

ции с роскошью лакированной кожи, а прямые, строгие складки плиссе придавали нашей костюмировке какой-то необъяснимый изыск. Три «ведьмы» пренебрегли плиссировкой. Они сказали: мы будем гладкими. Сдвинули три стола и начали, пачкая пальцы и лбы, на этих столах склеивать из отдельных листов огромные полотнища, попеременно блестящей и матовой стороной кверху. Потом скроили из этих полотнищ три больших длинных балахона с глубокими капюшонами, похожими на ночные дупла, и в довершение своих трудов нарезали подолы и края широких рукавов крупною бахромою. Затем осторожно, чтобы не порвать драгоценные одеяния, трепещущие в воздухе, они надели их на себя и понеслись через зал к выходной двери — вниз, на первый этаж, в вестибюль, где стояли у нас два больших зеркала. Но полет наших копировочных валькирий был прерван всеобщим кличем восхищения и моим окриком: «Девочки, вернитесь!» Ведьмы неохотно развернулись и медленно поплыли обратно. «Возденьте руки и привстаньте на цыпочки». Они воздели, приподнялись, и произошло форменное чудо: мы увидели взлет. Бесплотные колыхающиеся тени зависли над плоскостью сценического планшета. «Сбросьте туфли и босиком, мелкими шажками, как девицы из "Березки", опишите просторный круг по площадке». Они выполнили команду. Потом сами придумали хоровод: кружились в одну сторону, потом в другую, сходились и расходились, поднимались и приседали (а получалось — взлетали и опускались на землю); в конце присели совсем низко и замерли, распластавшись на полу. Хлопья пепла и праха, устав кружиться в воздухе, замерли, подрагивая, до следующего порыва ветра... Зерно сцены нашлось само собой, случайно и несомненно — *веянье и шуршанье*. Но чудо было не только во внешнем решении сцены ведьм — одновременно утряслись и все актерские проблемы: почувствовав могущество тишины, исполнительницы старались и говорить в тон легкому шуршанью копирки, их слова потеряли натужную резкость, перестали громыхать, они превратились в шелестящие шепоты, навевающие ужас. У «волшебной» копирки был один-единственный недостаток — она пачкалась. При каждом повторении сцены девочки измазывались, как чушки.

Они измазались и отмылись. Я измазался в «Макбете» тоже, но не отмылся уже никогда.

На следующем курсе я разбирал «Макбета» дальше, снимал следующий слой: исследовалась композиция и структура — мы раскурочивали и разламывали игрушку, стремясь понять, как она устроена. Мои студентики находили такие особенности строения пьесы, каких не нашли в ней ни Аникст, ни Пинский, ни иже с ними. На этюды времени уже не оставалось. Это было на курсе Розы Тольской и Саши Польшиной.

На еще одном следующем курсе, имя которому в моих воспоминаниях дали Лена Познанская и Сережа Шаблаков, я снова разбирал «Макбета»...

У читателя может возникнуть недоумение, почему же это я так часто возвращался к разбору одной и той же пьесы? Так вот: причина этих постоянных возвращений таилась во мне и не в моем пристрастии к шекспировской драматургии, причина заключена была в Программе. Институтская программа по режиссуре составлена таким образом, что весь второй год обучения целиком посвящен в нем режиссерскому анализу пьесы. Особенность моей педагогики состояла в том, что я теоретическим рассуждениям об основах и приемах анализа предпочитал практику. Весь первый семестр второго курса я сам разбирал перед студентами ту или иную пьесу и лишь попутно — только к слову, только к месту! — касался теории и истории вопроса. Я не читал им лекций, я просто показывал им, как это делается. Конечно, это придумал не я — такие показательные разборы перед своими птенцами проводили все профессора во время моей учебы: и Андрей Михайлович Лобанов, и Николай Васильевич Попов, и оба собственных педагога. От меня тут было только периодическое возвращение к одному и тому же, неизменному материалу. Аргументом в пользу многократного «повтора» были, во-первых, неисчерпаемость «Макбета» и, во-вторых, постоянная сменяемость слушателей: я был один, но студенты каждый раз были новые. Да и время не стояло на месте.

...Так вот, на курсе Лены-Сережи, а справедливей было бы сказать: на курсе Лены-Сережи-Тани-Тани-Коли-Гали-Володи-Вани-Вити-и-Полины-Сро́вцевой я перекапывал «Макбета» еще основательней, приплетя к тому, что уже было накоплено, «аксиомы разбора» и канон японского сада камней.

Потом был длинный — на два с половиной года — разбор в Туле на режиссерской лаборатории (там пошли в ход «ПЖ», «окраски», «вольные фантазии» и «импровизации на тему» а-ля М. А. Чехов) и, как завершение, — последний, прощальный разбор «Макбета» на лировском курсе в ГИТИСе, где анализ стремился стать всеобъемлющим, но словами почти непередаваемым, где главным стали микроощущения, фрейдизмы и другие психологические трюки, где игра пыталась воцариться полностью.

Теперь — с вами: «уходя от нас товарищ Буткевич сказал» и прочая, и прочая.

12. Разминка: разбор первой сцены

Итак мы начинаем!

Эта сцена предельно проста: всего тринадцать строчек текста, всего три действующих лица и на первый взгляд никаких особо значительных событий. Такого лаконизма драматургия не видела ни до, ни после, ни у самого Шекспира, ни у всех остальных театральных сочинителей вплоть до Вампилова: ведьмы прилетели, поговорили и улетели. Как крысы у Гоголя в начале «Ревизора» — пришли, понюхали и ушли.

Вот тут и возникает первая заминка с простотою: крысы-то у мудрейшего Николая Васильевича появлялись в начале «пиесы» неспроста, о нет, — они были предвестием, пророчеством и причиной. Именно с них началось необъяснимое затмение умов у целого города, приведшее, как известно, впоследствии к печально знаменитым жутковецким событиям.

Так что не будем торопиться в рассуждениях насчет происшествия с ведьмами, поищем, поковыряемся, переберем по одной великие строки, авось какие-нибудь событьишки и найдутся. Но для этого, конечно, придется внимательно перечесть текст сцены. Этим давайте займемся.

AKT ONE

Scene I. Thunder and lighting. Enter three WITCHES.

FIRST WITCH.	When shall we three meet again?
	In thunder, lighting, or in rain?
SECOND WITCH.	When the hurlyburly's done,
	When the battle's lost and won.
THIRD WITCH.	That will be ere the set of sun.
FIRST WITCH.	Where the place?
SECOND WITCH.	Upon the heath.
THIRD WITCH.	There to meet with Macbeth.
FIRST WITCH.	I come, Graymalkin
SECOND WITCH.	Paddock calls.
THIRD WITCH.	Anon!
ALL.	Fair is foul, and foul is fair:
	Hover trough the fog and filthy air.

(Exeunt.)

Если из всех многочисленных и зачастую субъективно-произвольных определений сценического события взять одно, наиболее простое и наглядное (событие есть не что иное, как перелом в ходе сценического действия, перелом, меняющий поведение всех присутствующих), то мы сразу увидим, где именно «ломается» анализируемая сцена. Искомый нами перелом находится где-то рядом со словом «Anon!». Автор дважды маркирует важное для него место — во-первых, краткостью, а во-вторых, громкостью реплики*. Проверьте — это единственное высказывание в сцене, состоящее всего лишь из одного слова, и только это слово отмечено восклицательным знаком. *До этого слова* текст сцены представляет собой беспорядочный, лихорадочный обмен мнениями — что-то вроде бурного диалога, может быть, даже спора; *после этого слова* — полная противоположность: ведьмы на этот раз говорят вместе, одновременно, хором («All», — акцентирует их совместное радение Шекспир, то есть «Все»). До «события» — мешанина коротких реплик, вопросов и ответов, сомнений и утверждений, разнобой и разъединенность, после «события» — полное единодушие, объединение. До того — многоголосие, после того — унисон.

Кому-то из вас такой разбор может показаться формальным, но это не совсем так, потому что в великом произведении форма и смысл неразрывны, может быть, даже неразличимы.

Кому-то из вас, может быть, покажется странным также и то, что, говоря о событии, я все время оперирую только словом. Да, «anon» всего лишь слово. Но, во-первых, кто из нас не знает, как слово, одно-единственное слово, сказанное вслух и публично, становится поворотным событием в жизни человека, семьи, целого народа; глагол «люблю» тоже только слово, но оно обязательно превращается в крупнейшее событие для юных влюбленных; словом являются и приказ военачальника, и обмолвка дипломата, и прощение обидчика обиженным, но одновременно это и значительные события. Во-вторых, слово «anon» я и не пробовал выдать за событие, с его помощью я только попытался обозначить местоположение события в массиве разбираемой сцены.

Чтобы определить событие в содержательно-бытовом, в жизненном плане необходимо поставить перед собою и автором простой вопрос: что же тут случилось? что произошло в данный момент? Вернемся к нашему дорогому слову. Непосредственно перед «anon» сообщается о непонятном «зове жабы по кличке Лужайка» («Paddock call»), а еще ранее упоминается многократное мяуканье серой кошки Мэри (Graymalkin). Что это, что это такое? а это и есть искомое событие: некие низшие животные подают ведьмам условные знаки**.

Согласно суеверным воззрениям той далекой эпохи, ведьмы не только сами могли превращаться в различных домашних животных, но и содержали при себе — под видом четвероногих друзей — целый штат своих помощников-бесенят, которые, с одной сто-

---

* Точнее тут было бы говорить не о двойной даже, а о тройной маркировке. Автор акцентирует данную реплику не только с помощью краткости и громкости, но и с помощью яркой стилистической окраски. Слово «Anon» для англичан имеет сильный архаический и высокопарный оттенок. Нашему читателю примерное представление об этой окраске даст сопоставление русских слов «иду» и «гряду».

** Один из английских комментаторов «Макбета», исследуя театральную практику шекспировских лет, сделал достаточно убедительное предположение, что в первой сцене ведьм в этом месте из-за кулис доносились мяуканье, кваканье и совиное уханье, имитируемые не занятыми на сцене актерами: звуко-шумовое оформление уже тогда, как видим, находилось на высоте.

роны, помогали ведьмам, а с другой — проверяли их и следили за ними в пользу общего хозяина — дьявола. По-английски это звучит еще эффектнее в плане современной терминологии: мелкие бесы, приняв облик кота или лягушки, *ассистировали* ведьмам и *контролировали* их.

Собираясь на свой брифинг, ведьмы, вероятно, оставили на постах наблюдения прикрепленную к ним агентуру, и вот неусыпно бдящие соглядатаи просигналили об изменении оперативной обстановки.

Событие вполне созрело для формулы:*сигнал тревоги.*

Определив кульминационное событие сцены, мы легко наметим и два соседних — событие, с которого начинается сцена, и событие, которым она завершается.

Теперь событийная триада ясна: появление ведьм — тревожный сигнал — исчезновение ведьм.

Остается конкретизировать последний вопрос. Кто является объектом усиленной заботы наших милых женщин? Кого они опекают или, как любят выражаться теперь, кого они пасут? За кем идет слежка?

Попятимся еще немного. Прямо перед мяуканьем серой Мэри, в золотом сечении сцены, всплывает заветное имя — Макбет.

Это, заметьте, первое имя, произнесенное в пьесе вслух.

Заглавное имя. Имя героя.

О встрече с ним хлопочут три колдуньи. Ради него выставлены посты. О его приближении, вероятно, сигналят опытная жаба Пэддок и мяукающая шлюха Мэри.

Так за внешнею метой события мы постепенно обнаруживаем все более глубокие его мысли, пока не проникнем к его последней сути.

Точно так же — млечно-зеленый слой за слоем, хрустящий лист за листом — раздеваем мы прохладный качан капусты, пока не доберемся, наконец, до сладкой его сердцевины — до кочерыжки*.

Говоря о сферической многослойности сценического события, можно употребить и другой образ, уподобив анализируемое событие знаменитым русским матрешкам, скрывающимся одна в другой, — в полных и пустых оболочках хранится Последняя Забава, хотя и маленькая, но не полая и не пустая.

Люди со шрамами и ссадинами классической образованности смогут сравнить событие еще и с силенами алкивиадскими. Такое сравнение будет гораздо корректнее.

Теперь о конфликте.

Предмет притязаний трех экзотических персонажей первой сцены, Макбет, находится в данный момент далеко за пределами сценической площадки, так что о непосредственном конфликте между ним и ведьмами можно говорить только фигурально и весьма приблизительно: конфликт, мол, тут заочный, и если уж разговор о сценической борьбе неизбежен, то речь может идти только об экстрасенсорном взаимодействии. Но нас ведь интересует не такой конфликт, ибо господам артистам нужен конфликт наглядный, достаточно реальный, происходящий «сегодня, здесь, сейчас», поэтому искать его придется внутри дружного и сплоченного коллектива ведьм, а это вызывает необходимость подробно рассмотреть характеры участниц (кстати, по-английски действующие лица так и называются: «характеры» — characters).

---

* Иногда кочерыжка бывает горькой.

Перечтем текст сцены еще раз — теперь вам предлагается для этого русский перевод сцены, но не художественный, а буквальный, то, что обычно при переводе стихотворных текстов именуется подстрочником:

АКТ ПЕРВЫЙ

Сцена I. Гром и молния. Входят ТРИ ВЕДЬМЫ.

ПЕРВАЯ ВЕДЬМА.	Когда мы трое встретимся снова? В гром, в сверканье молнии или в дождь?
ВТОРАЯ ВЕДЬМА.	Когда эта заваруха (мятеж) закончится, когда битва будет проиграна (для одних) и выиграна (для других).
ТРЕТЬЯ ВЕДЬМА.	Это будет решено к заходу солнца.
ПЕРВАЯ ВЕДЬМА.	В каком месте (встретимся)?
ВТОРАЯ ВЕДЬМА.	На вересковом поле.
ТРЕТЬЯ ВЕДЬМА.	(Именно) там (мы) встретимся с Макбетом.
ПЕРВАЯ ВЕДЬМА.	Иду, иду, серая Матушка.
ВТОРАЯ ВЕДЬМА.	Жаба зовет.
ТРЕТЬЯ ВЕДЬМА.	Гряду!
ВСЕ.	Прекрасное и доброе паскудно, а паскудное — прекрасно. Летим сквозь туман и мерзкий воздух.

(Уходят.)

Какую максимально возможную информацию о наших клиентках можем мы извлечь из этих столь неполных, по сравнению с современной пьесой, исходных данных? Чем отличаются они одна от другой?

(Пауза, разумеется, во время которой мы — вы или я — перечитываем пьесу.)

Ну, для начала, хотя бы номерами.

Что говорят нам эти номера? Предположим самое простое, может быть, даже самое примитивное объяснение: это ранги, классы, сорта.

Тогда Первая ведьма — самая главная, самая высокопоставленная. Привилегированный класс. Руководитель первого ранга — то, что русские «англичане» называют между собою «чиф».

В противоположность ей Третья ведьма будет последней: третий сорт, низший ранг, ничто.

А что касается Второй, то она займет в этой росписи чинов среднее, промежуточное, двусмысленное положение: выше третьей и ниже первой. По сравнению с третьей — кто-то, по сравнению с первой — никто.

Спрессуем мысль: первая ведьма — начальство, вторая — зам и пом. На подхвате третья — исполнитель.

И еще короче: командир звена, комиссар и рядовой солдат.

Это уже что-то. Это уже можно играть. Более того — это хочется играть.

(Автор показывает большой палец.)

Но не будем торопиться, перечтем-проверим, ляжет ли наша концепция отношений на шекспировский текст.

Главная ведьма берет слово первая. Это подходит: пришло руководящее лицо, сейчас оно будет изрекать ценные установки. А дальше? (Автор заглядывает в шекспировский текст.) Наша начальница почему-то начинает с вопросов к подчиненным, вроде

бы даже советуется со своими пешками. Это не совсем туда, тут что-то не ладится, не стыкуется. Где же привычный административно-командный стиль?..

(Новая пауза, в начале которой растерянный автор опасливо косится на читателя. Пауза затягивается, и читатель вежливо тянется к Шекспиру. Но автор вскакивает и радостно хлопает читателя по плечу. Возможен вариант: автор вскакивает и радостно хлопает себя по лбу.)

Стойте, стойте, именно эта нестыковка значима. Как мы сразу не догадались — это же руководство новой формации, перестроечное, точнее — послеперестроечное, вернее — приспосабливающееся к перестройке. Оне любят-с поиграть в дэмократию, оне признают и допускают плюрализм мнений: какие у вас, товарищи, есть соображения? Какие будут мнения? Превосходно! Но мы пойдем дальше, примем подвернувшееся нам острое предлагаемое обстоятельство: первая ведьма — буквально новый, то есть недавно назначенный начальник, человек со стороны, не очень компетентный, но зато имеющий «руку» в высших сферах. Так сказать, выскочка. Потрясающе!

(Пауза восхищения собой.)

«Выскочка», «партпарвеню» — это ведь особый характер, «спецфицкий». Это же — «зерно»... Проверим еще раз, сравним с антиподом, с третьей ведьмой (автор и читатель склоняются над Шекспиром, соприкасаясь головами. Дальше — жаркий и быстрый шепот). Поглядим, поглядим. А знаете, создается впечатление, что третья ведьма чрезвычайно немногословна, что она ценит свои слова на вес золота. В отличие от нее первая ведьма оставляет ощущение болтливого краснобайства и обилия риторических вопросов. Смотрите: у кого самая короткая реплика? — у третьей; у кого самая длинная? — у первой. Да-а-а... Проверим их реплики по другому параметру. Большинство фраз первой ведьмы (три из четырех) вопросительны. У третьей же нет ни одного вопроса; все ее реплики резко утвердительны, причем с явной претензией на окончательность суждения. Третья ведьма как бы отвечает на не очень уверенные вопросы первой, и ответы ее похожи на приговоры. «Такие дела».

(Утомленные автор и читатель откидываются на спинки своих кресел и долго смотрят в пространство поверх друг друга. Потом автор вытаскивает папироску и закуривает.)

А может быть мы выбрали неверную систему отсчета?

Может быть, тут пронумерованы не класс и ранг наших дам, а их профессиональная подготовленность? Может быть, номера ведьм говорят об их «разрядах»? знаете, это как «токарь шестого разряда». То есть работник очень высокого уровня мастерства и очень большого опыта. Тогда главной будет не первая, а третья ведьма — ее разряд выше, самый высокий. Ведь первый разряд — самый низший, его не присваивают даже юным выпускникам ПТУ. Проверяем: утверждения третьей ведьмы точны и лишены эмоций, ее слова дышат знанием и мудростью, они звучат как пророчества: битва завершится, когда надо, — это гарантирую вам я. Сразу представляется умудренная опытом старуха, прошедшая огонь, воду и медные трубы, повидавшая и пережившая не одно поколение начальников, освоившая все тонкости белой и черной магии. Это, знаете, тоже «зерно».

В такой системе отсчета первая ведьма превращается всего лишь в жалкого новичка, делающего первые шаги, неуверенного и постоянно боящегося ошибиться: первогодок, салага, зеленая зелень.

А вторая ведьма? Вторая и тут остается в своем межеумочном положении. Она помаялась, как следует, на побегушках, правдами-неправдами выслужила свой следую-

ший разряд и хорошо поняла, что почем. В этом варианте она обречена ненавидеть первую ведьму, издеваться и насмехаться над ней и все время тяготеть к третьей ведьме: второй тоже хочется в элиту бесовской «дедовщины»; она знает правила их игры — пресмыкайся перед старшим и топчи новичка. Измывайся над ним, помыкай им, бесправным, как последним рабом, но смотри, смотри не просчитайся. Потрепанная философия и потрепанная жизнь.

Прекрасная расшифровка нумерации ведьм... Пре-крас-ная!.. Но мне теперь становится как-то жаль ту, первую — с рангами, со ступеньками служебной лестницы. Так не хочется с ней расставаться...

(Автор зажигает погасшую папироску и прохаживается по комнате. Подходит к окну. Шумно вздыхает. Потом вздрагивает и, резко обернувшись, кричит читателю.)

А что если не расставаться?! Что если не выбирать? Оставить в силе обе «системы отсчета»? совместить их! (бегает по комнате) В тексте сцены мотивирован и тот, и другой вариант отношений (кидается в кресло). Значит так: ведьма № 1 — новая метла, новый начальник, назначенный сюда, на вакантное место, с подачи Хозяина, ну, предположим дальний его родственник, прозябавший до этого в периферийном филиале фирмы, пришлый профан, перешедший дорогу местным кадрам, обозначенным номерами «2» и «3». Все считали, что самой достойной и естественной кандидатурой на освободившуюся должность является третья ведьма, да и сама она не сомневалась, что станет, наконец, первой. И по деловым качествам, и по заслугам.

Нормально? Нормально.

Теперь при каждой встрече ведьм, в каждом их разговоре, за любыми их словами всегда будет просвечиваться и выпирать наружу вечная неудовлетворенность своим положением и постоянное, неизбывное раздражение по отношению друг к другу. Первую ведьму все время будет бесить непрочное собственное положение, подчеркиваемое ежеминутно снисходительными и презрительными взглядами третьей, а обойденная судьбой и карьерой третья ведьма вынуждена будет везде и всегда — до стресса — сдерживать себя, чтобы не сорваться и не дать понять первой, чего та в ее глазах стоит, — нельзя, «ни-зя», все-таки начальство... Да еще и могучая поддержка сверху... Теперь параллельно каждому их деловому совещанию, параллельно любой рутине их служебных обязанностей будет плестись липкая паутина взаимной слежки, будет тлеть в их глазах и душах неугасимый огонь злобного ожидания, чтобы при первой же оплошности неудачливой партнерши с хрустом свернуть ей, как курице, голову.

Накладываясь одна на другую, две системы отсчета («1-2-3» и «3-2-1») создают неисчерпаемый запас противоречивых интересов, становятся вечным двигателем конфликта, неистощимым источником внутренней динамики трех разбираемых образов.

(Напрочь забывший о своей пресловутой скромности автор наклоняется к читателю и шепчет ему на ухо: «Согласитесь, я лихо насобачился разбирать пьесу: как обострились отношения! Как обрисовались характеры! Как все стало чревато непредсказуемыми последствиями! Каким мощным контрастом прозвучит теперь событийный переход от глухой свары ведьм к их единогласию в ритуале заклятия: "Зло в добре, добро во зле!" — и как интересно все это стало для актеров!» Произнеся это чересчур откровенное признание, автор покраснел и перешел на подчеркнуто серьезный тон.)

Итак, сцена разобрана. Мы отыскали в ней скрытые пружины, толкающие ее вперед, усилили ее драматизм, выявили мельчайшие ее нюансы и детали. Мы отыскали

нужную нам информацию там, где ее на первый взгляд отыскать было невозможно. Разминка закончена.

Тут самое время установить еще одну аксиому, одиннадцатую.

АКСИОМА ОСМЫСЛЕННОСТИ: при разборе пьесы надо предполагать, что автор нагружал смыслом каждую сцену, каждое явление, каждое свое слово, каждый элемент структуры.

Теперь, после разминки, этот постулат вызовет у вас гораздо меньше вопросов и гораздо больше понимания.

(И вдруг, в сугубо научной тишине, полной священного пиетета и почтительности, раздается резкий смех автора — нервный, почти истерический хохот.)

— Как?! Из-за этой вот бытовой ерунды, сильно отдающей кухонными интригами и коммунальными дрязгами, великий поэт затевал грандиозную трагедию, ставшую вершиной его творческой жизни? Да не может этого быть! Шекспир потому и велик, что поднимал великие проблемы и задавал нам великие загадки.

13. Шарады Шекспира: автор играет с режиссером

Любой поэт — творец тайны. Собственно говоря, сам процесс поэтического творчества является в конце концов сотворением тайны: берется самый распространенный рядовой факт обычной жизни и силою поэтического воображения превращается в явление духа, таинственное и загадочное*.

Великий поэт создает великие тайны. В его руках преобразующая сила творчества обретает всемогущество колдовства: усмешка женщины становится Улыбкой Джоконды, незамысловатая крестьянская попевка разрастается в высокое откровение Хорала или таинство Реквиема; непритязательный подмосковный пейзаж с его полями, перелесками и убогими сельскими церквушками поэт Александр Блок преображает в зачарованное обиталище Прекрасной Дамы, а под пером другого поэта, Антона Чехова, три заурядные генеральские дочки оборачиваются прекрасными Тремя Сестрами.

Нагнетая свои поэтические тайны, драматург не только старается повысить ценность изображаемых им жизненных фактов, переводя их из ряда обычных и обыденных в разряд необыкновенных, — он пытается еще и защититься: скрыть, замаскировать оголенную свою душу, так как все, что бы он ни писал, пишет он из себя и о себе.

Тайна сия — одновременно щит и меч драматургического поэта. Размахивая ею, как мечом, драматург подчиняет себе всех людей театра, покоряет неисчислимые толпы зрителей, заполняющих ежедневно театральные дома, превращает актеров в своих безропотных рабов, запутывает и запугивает строптивых режиссеров. Прикрываясь ею, как щитом, он оберегает свой невыразимо хрупкий и абсолютно беззащитный духовный мир, прячет свою ахиллесову пяту — личную жизнь, — чтобы стать неуязвимым и — еще больше — обрести бессмертие. Кстати, по поводу бессмертия: тайна драматического поэта и любимых его сочинений должна иметь солидный запас прочности, она обязана уметь оберегать себя и хранить — как можно дольше. Как только тайна пьесы будет раскрыта до конца, пьеса сразу же перестанет существовать. В этом смысле

---

* «Затем невнятно песня спета, чтоб ты разгадывал ее», — приоткрывает тайну творчества бесстрашный и бесшабашный русский поэт Павел Васильев. Ему вторит великий Федор Михайлович: «...не объяснять словами всю владычествующую *идею и всегда оставлять ее в загадке*» (выделено самим Достоевским).

Уильям Шекспир — действительно великий драматург и поэт. Он создал Гамлета. С тех пор прошло четыре века, пошел пятый, а театральное человечество никак не может раскрыть тайну датского принца. Еще более густым покровом таинственности окутан «Макбет»: тут, увы, как любят говорить в театре, и конь еще не валялся. Тут — непроглядность и немота.

Удел режиссера — раскрывать тайны драматургии. Особенно при разборе пьесы...

Шекспир стоял передо мной, потрясая копьем своей тайны и прикрывшись ее неприступным щитом. Мне предстояло раскрыть его секреты, а я не знал, как это сделать. Было это шестнадцать лет тому назад. Мне было тогда сорок шесть лет, на четыре года больше, чем Шекспиру в пору написания «Макбета».

Уильям стоял передо мною и загадывал мне шарады своей жизни, а я не мог отказаться от их разгадывания, потому что у меня не было выбора — мне позарез нужно было ответить на совершенно конкретные вопросы: что такое были эти чертовы ведьмы для него самого? почему он вставил их в свою чересчур уж эзотерическую трагедию? Какие у них дела с Макбетом и почему именно с ним.

Ну, а если с высокого штиля поэзии окончательно перейти на деловой язык театральной «науки», то я собирался теперь рассмотреть заново первую сцену на фоне жизни ее автора — согласно аксиоме № 3. Как вы уже заметили, имманентное рассмотрение этой сцены на фоне предлагаемых обстоятельств пьесы не принесло мне особых успехов, даже при том, что я приглядывался к ней в неверном свете отблесков нашей с вами современности.

Личная жизнь мистера Шекспира понадобилась мне еще и потому, что даже сквозь непроницаемые доспехи скрытности я почувствовал в нем близкую душу, а это сулило мне редкую возможность по неважной, казалось бы, биографической мелочи, по случайной оговорке его судьбы ощутить, схватить, а затем, раздув найденную деталь до размеров личной его беды или радости, *понять*, что зашифровал он в стихах и образах «Макбета», сидя до утра в лондонской своей комнатке над общим залом популярного парикмахера у письменного стола. Я рассчитывал на психологический резонанс, на родственный отклик, наконец, на переселение душ. Хотя бы временное и воображаемое.

Но Шекспир меня надул: его биография оказалась краткой и пустой подробностями, как жизнеописание восьмиклассника, устраивавшегося на работу. Родился и рос в Стрэтфорде (городок на реке Эвон), внезапно женился, затем так же внезапно уехал в столицу. В Лондоне работал в театре артистом, писал стихи и пьесы. Потом так же внезапно уехал из Лондона и снова тихо и темно жил в Стрэтфорде до самой смерти. Жизнь Шекспира оставалась для меня так же загадочна, как сцена ведьм, как явление гоголевских крыс: появился на свет — приехал в Лондон, написал около сорока великих произведений — уехал и умер.

После такого конфуза я переменил тактику — стал осторожничать, *ходил по маленькой*, клевал по зернышку. Я собирался поймать его на какой-нибудь мелочи.

Вычитал где-то, будто, приехав в Лондон, Шекспир начал свою работу в театре, вернее — «около театра» с того, что сторожил лошадей знатных или просто состоятельных зрителей, пока они смотрели представление. Экстравагантный дебют (свой первый ход Гроссмейстер сделал конем!) заинтересовал меня, и я принялся разматывать любопытный штрих в картину: и какая мизерная была оплата, и какая мерзкая была погода, и какое гнусное настроение было у молодого человека, державшего под уздцы

чужой персональный транспорт. Сытые кони переступали с ноги на ногу и с презрением поглядывали на Шекспира, из театра то и дело доносились эффектные тирады, выкрикиваемые масляными актерскими голосами, потом все покрывал одобрительный гул толпы, пронизанный воплями восхищения и стонами восторга. И пылкий провинциал готов был пасть в отчаянии на землю и кататься с воем по тучной навозной грязи, по вонючим лужам лошадиной и человечьей мочи, на глазах у мрачных конокрадов, усталых проституток и юрких карманных воришек, облеплявших в день спектакля стены театральной башни, как настырная стая мусорных мух. Но стрэтфордский честолюбец не позволял себе опуститься до истерики. Он отворачивался от театра к Темзе и долгим, безразличным взглядом следил за проплывающими по реке лодками и кораблями. И негромко насвистывал модную с прошлой весны песенку с дурацким припевом «А нам все равно!». Чувство свершающейся над ним несправедливости вгрызалось в его душу безжалостно и безостановочно, как вгрызается в плоть преступника одичавшая от голода крыса, привязанная в клетке с распахнутой дверцей прямо к голому его животу. Несправедливость эта становилась тем непереносимее, чем более крепла его убежденность в своей предназначенности театру, чем сильнее ощущал он свой большой талант. А божий дар у Билла был так велик, что не чувствовать его он не мог. И это чувство могучей силы, пропадающей втуне, было мучительно...

Возникающая картина мне нравилась — в ней была перспектива: где-то в глубине таилась тут интересующая меня тема — зарождение образа ведьм: источники, прототипы, соответствующие жизненные ситуации и т. п. Тема начинала кристаллизироваться во встречу. В вещую встречу.

...Однажды мой стрэтфордский Билл, никому не известный и никому не нужный поэт двадцати одного года от роду, стоял, как вчера, как позавчера, как две недели назад на набережной перед театром и сторожил двух прекрасных коней в роскошной сбруе.

Вдруг кони занервничали. Шекспир огляделся вокруг. Нищая старуха, неизвестно откуда взявшаяся, приближалась к нему, опираясь на клюку.

— Добрый день, парень. Подкинь старой женщине парочку пенсов — кой-что узнаешь.

Лошади захрапели и попятились от зловещей нищенки, дрожа и отчаянно мотая головами. Растерянный сторож еле-еле их удерживал на месте. Когда один из коней заржал и попытался встать на дыбы, старуха протянула к нему руку, и конь замер, как статуя. За ним успокоился и второй.

— Не переживай, Билл, кони в порядке, и все, мой мальчик, будет в порядке.

— Откуда ты знаешь мое имя?

— Я все про тебя знаю: что было, что есть, что будет.

Шекспир и обе лошади скосили глаза на вещунью. У коней глаза были налиты кровью.

— Через семь месяцев ты станешь актером вот этого театра, — старая ведьма ткнула крючковатым пальцем в сторону башни. — Через семь лет здесь сыграют первую твою пьесу.

У Шекспира закружилась голова. Ослабли и стали подкашиваться ноги. Чтобы не упасть, он крепко схватил конскую холку и прижался к ней пылающею щекой. На морщинистом лице предсказательницы выступала, как пот, бледная улыбка, похожая на похабную гримасу.

— А когда минет три раза по семь лет, к тебе придет слава лучшего в Лондоне сочинителя трагедий и ты будешь представлять свои спектакли в королевском дворце.

Она махнула рукою на коней, и те забились в тревоге. Билли бросился усмирять их, а когда обернулся к старухе снова, ее уже не было...

Вот какая гипотеза по поводу истоков темы ведьм примерещилась мне с ходу.

Но, увы, при более детальных разысканиях я не обнаружил никаких доказательств своей версии: ни чьих-нибудь свидетельств о том, что шекспировская судьба была предсказана ему в молодые годы, ни упоминаний о том, что возле театральных зданий в те времена промышляли гадалки, — ничего. Гораздо хуже: от самого «лошадиного периода» *документальных подтверждений не осталось.*

Тогда я ухватился за другую «мелочь» шекспировской биографии — за знаменитую «вторую лучшую кровать», то есть, простите, за Анну Хетуэй, супругу Шекспира. Я пошел по избитому, но весьма продуктивному пути под девизом «шерше ля фамм», надеясь раскопать корни интересующей меня темы в сфере семейной жизни великого драматурга. Может быть, именно супружеская диктатура внезапной невесты из Шоттери осталась на всю жизнь кошмарным воспоминанием автора «Макбета»? Может быть, именно от нее, от своей Анны, бежал он в Лондон, не выдержав унизительного положения подкаблучника? Наконец, может быть, это она, Анна, воспринималась им как ведьма в смысле женской колдовской власти? Немногочисленные документированные факты вполне допускают подобные догадки и предположения. Вот эти факты: 1) юный Уильям женился рано и неожиданно — ему было только 18 лет (до английского совершеннолетия жениху недоставало целых трех лет!) и женитьба скорее всего была не совсем добровольной, потому что 2) о срочности и вынужденности их «венчания» свидетельствуют два скользких факта: подруга была несколько старше своего избранника, а рождение первой дочери приключилось всего лишь через шесть месяцев после заключения брачного союза; 3) насладиться, хотя бы немного, свободой молодого мужчины Шекспиру не пришлось: вслед за первым ребенком появилась на свет еще и двойня; 4) в 1585 году, оставив в захолустном Стрэтфорде жену с тремя малолетними детьми, Уильям Шекспир переехал в столицу, где и прожил на положении холостяка до 1612 года — 27 лет! более половины своей жизни; 5) после возвращения блудного отца и мужа в родной город семейный декорум был сохранен — Анна и Уильям снова жили в одном доме... Что же связывало их теперь? Дети частично стали взрослыми, частично умерли, нищета и голод больше не толкали их друг к другу, особых надежд на будущее, на возрождение любви тоже не предвиделось — Шекспиру было под пятьдесят, Анна Хетуэй перевалила на шестой десяток; оставалось предположить что-нибудь совсем уж непривычное, лишенное логики, абсурдное, ну, например, что последние четыре года отношения супругов были перевернуты, переставлены с ног на голову, что отставного драматурга и его жену держали друг возле друга совсем не те чувства, которые мы привыкли предполагать в уважаемом семействе на склоне лет, что только внешность домашнего очага была сохранена, а внутри постоянно тлела лишь холодная ненависть — до конца, до самой смерти ненависть, непрерывное молчаливое взаимомучительство и взаимоистребление, немая пытка, жуткий ад вынужденного сожительства, и фокус исследования заключался в том, что именно этот абсурд, эта дикая моя выдумка получила бесспорное документальное подкрепление, — в завещании Шекспира Анна Хетуэй фигурирует всего лишь один раз, и оставлена ей только «вторая лучшая кровать» и больше ничего.

Эта кровать — жуть.

Как он ее не любил! Подумать только: женщина, которая сделала его мужчиной, которая родила ему троих детей, которая тридцать лет терпела его причуды, творческие и человеческие, больше — которая, числясь женой, дала ему полную свободу в лучшие годы его жизни (от двадцати одного до сорока восьми), которая приняла его потом, когда он вернулся домой выпотрошенный, исписавшийся, несчастный, и ходила за ним, умирающим, подавая еду и унося горшки, — этой женщине, пусть даже не стоившей его любви, оставить не деньги, хотя их у него было достаточно, не дом, считавшийся самым большим в городе, а одну кровать, причем не самую лучшую, не первую, а вторую, ту, что похуже. За что он так ненавидел ее? Что она ему сделала?.

А вдруг здесь кроется какая-то страшная семейная тайна? Вдруг Анна Хетуэй совершила в отношении своего мужа что-то такое, чего нельзя было простить никогда? Но что? Что?

Долго ломал я голову, пока понял, что надо было искать, — *переписка*! Их переписка! Буду читать эти письма внимательно, буду искать в словах, в строчках, между строк, в намеках и недомолвках: где-нибудь она да проговорится. Я переворошил каталоги театральных библиотек города Москвы — писем Шекспира не было. Ну конечно, наши ученые лопухи не удосужились их перевести. Я записался в Библиотеку иностранной литературы, понадеялся на патриотизм: уж англичане-то, англичане, боготворящие своего национального героя, что-нибудь, конечно, разыскали и сохранили. Но и тут ждала меня неудача.

Да что же это такое! Ведь не может быть, чтобы их не было: *письма должны были быть*. Муж и жена двадцать семь лет живут в разных городах — и не пишут друг другу? — говорите это кому-нибудь другому! Я перестал есть и спать, похудел, и одна из моих умных знакомых попробовала меня утешить: а вы уверены, что тогда была почта? могло не быть и самого обычая писать письма. Я был в отчаянье, я огрызнулся: перестаньте молоть чепуху. Во многих пьесах Шекспира люди посылают и получают письма. Да что говорить о других пьесах, — в той пьесе, над которой я сейчас бьюсь, в самом начале пятой сцены первого акта леди Макбет читает письмо, присланное ей мужем.

И я снова превратился в широко известную белку, снова побежал по кругу в своем злополучном колесе, бешено вертящемся на одном месте: письма должны быть, письма должны быть, письма-непременно-должны-быть. Теперь я обходил и обзванивал своих и чужих профессоров, занимавшихся Шекспиром. Профессора были вежливы и внимательны. Они качали головами и пожимали плечами. И у всех у них было одно общее выражение лица: недоумение пополам с удивлением. Такой вопрос профессора, видимо, слышали впервые, никто из них с этой стороны к изучаемому объекту не подходил. У них как-то само собой разумелось, что Шекспир писал пьесы, поэмы, сонеты, а не письма. Эпистолярный жанр не входил в его научный канон. Стерн писал письма, да. Шоу тоже писал письма, но Шекспир... А действительно, молодой человек, почему нет писем Шекспира? — последний из допрошенных мною специалистов не только пожал плечами, но и хмыкнул. — Возможно, вполне возможно, он сам сжег их перед смертью. Могло случиться и так, что переписка была уничтожена после смерти писателя его вдовою... В общем, я понял, что писем не будет, что меня еще раз обошли. Создавалось впечатление, что Шекспир заметал следы.

И опять надо было думать: представлять, догадываться, вылавливать улики. Ничего не поделаешь, я ушел с головой в противную и трудоемкую работу: по крупицам собирал, изучал и реконструировал две жизни — жизнь самого Шекспира и жизнь Англии, его окружавшую. Труд мой был изнурителен, потому что в большинстве случаев из книги в книгу переходил один и тот же небогатый набор фактов — руины шекспировского бытия сохранились плохо. Иногда, правда, попадались любопытные сведения, полулегендарные, полудостоверные:

Шекспир добивался и получил дворянство;

Шекспир был знаком с высокопоставленными людьми; так, например, знаменитые сонеты были изданы при его жизни с посвящением шифром «мистеру У. Г.», что расшифровывается некоторыми учеными как Генри Уортер граф Саутгемптон.

Зафиксирована аудиенция, которой королева Елизавета удостоила Уильяма Шекспира.

Попадались факты и «потеплее»:

Шекспир играл тень отца Гамлета: «Прощай, прощай и помни обо мне»;

Шекспир играл роль Кормилицы в «Ромео и Джульетте».

А вот и совсем горяченький (для нас с вами) фактик: в «Макбете» Шекспир играл третью ведьму.

Но не эти мелкие сплетни о великом человеке принесли мне чувство удовлетворения проделанной работой. Подлинной наградой за мой бескорыстный труд было то, что в процессе штудирования материалов по Шекспиру на меня снизошло исследовательское вдохновение. Меня, извините за выражение, осенило, и я открыл для себя чрезвычайно результативный методический прием в области разбора драматических произведений. Разрабатывая модель щита и меча, о которой уже говорилось выше*, я заметил, что в каждом художнике постоянно живет двуединая тенденция: самозабвенное стремление высказаться, раскрыть себя до конца перепутано в нем с трусливым желанием спрятаться за спину другого, прикрыть себя чужою личиной. Первое чаще всего наблюдается в творческой деятельности, второе — в жизни и в быту артиста.

Заметим и еще кое-что: между двумя этими психологически-параллельными рядами существует обратно пропорциональная зависимость — чем откровеннее художник в своем творчестве, тем более скрытен он в жизни. И наоборот.

Заметив эту особенность, я стал вертеть ее в уме так и сяк, «нюхал» ее, «лизал» и «нанизывал на хвост» до тех пор, пока не додумался сличить «показания» того и другого ряда. Только что найденная, свежая методика ловли драматургов позволила мне уважать себя гораздо больше, чем ранее. «Взаимопроверка рядов» давала немедленно ощутимые результаты. Она показывала: то, что тщательно скрывается и упрятывается в жизненном ряду художника, с небывалой щедростью и безоглядностью, доходящей подчас до полной потери бдительности, раскрывается в «признаниях» его

---

* В математике при переходе — в целях обобщения — с низшего, предельно конкретного уровня арифметики на более высокий и абстрактный уровень алгебры числа заменяются литерами латинского алфавита. Если попытаться произвести аналогичную операцию с названием предлагаемой мною формулы (модели) и заменить конкретные, как цифры, образы «меча» и «щита» более обобщенными «буквами» известной театральной азбуки, название это будет выглядеть так: *модель самовыражения и маски*. В практике сцены первое понятие (самовыражение) проявляется в нерасчетливых эмоциональных выплесках, в игре «нутром», в неизбывном мочаловском гении. Второе (понятие маски) связано с высочайшим мастерством подражания и имитации, с неузнаваемостью актера в различных ролях, в конце концов, — с легендарным именем Каратыгина.

творчества. Тут же обнаружилось и обратное: трагические произведения старого короля Британии на поверку оказывались заветными мыслями стареющего Шекспира. Отечественные примеры, демонстрирующие верность моего открытия, посыпались на меня, как из рога изобилия, затеснились вокруг меня, разрастаясь в неопровержимую толпу: Грибоедов, Лермонтов, Гоголь, Сухово-Кобылин, Чехов. А дневники Толстого, хранимые в тайниках, в соединении со скандальными откровениями «Крейцеровой сонаты»?

Что-то было найдено.

Что?

НОВЫЙ ИНСТРУМЕНТ ГЛУБИННОГО АНАЛИЗА ПЬЕСЫ.

Отыскивая сходные ситуации, переживания и поступки в жизни драматурга, с одной стороны, и в его пьесе — с другой, а затем сравнивая их попарно и дополняя одни другими, мы получаем редкостную возможность раскрыть самый сокровенный смысл его творчества в пределах анализируемого произведения. Происходит как бы взаимное комментирование — жизни искусством и искусства жизнью. Это напоминает до некоторой степени знаменитый «принцип дополнительности» великого физика Нильса Бора и имеет для нас, высокопоставленных поденщиков театра, столь же фундаментальное значение.

Поскольку я обнаружил этот «новый инструмент» во время работы над «Макбетом», то и пример, помогающий вам уяснить механизм его использования, естественно, будет взят мною из этой пьесы. Как вы помните, перед тем как в погоне за яркой бабочкой неожиданного открытия свернули мы с тропинки наших рассуждений, разговор шел о супружеских отношениях Шекспира и его жены. Продолжим тему, посмотрим, как раскрывается она в зрелых трагедиях актера-сочинителя. Семейная ситуация обнаруживается здесь как ситуация крайнего неблагополучия, кризиса и распада: в мрачные тона крови, преступления и похоти окрашен треугольник коронованной семьи в «Гамлете», грозной музыкой надвигающейся беды пронизан непрочный медовый месяц в «Отелло», сексуальное бешенство самок, одичавших от течки, напоминают иррациональные поступки двух царственных жен в «Короле Лире».

В кратком справочнике супружеской жизни у Шекспира нет светлых страниц.

Почему? Ответ разумеется сам собою — таков личный опыт художника. Горький опыт. Прибавим: единственный опыт. Поэтому, вероятно, и нет в его пьесах *счастливых* семейных сцен, поэтому их вообще у него мало. Да и семейные «радости» типа упомянутых выше Шекспир показывает не прямо, не подробно и не интимно — они доходят до нас из рассказов действующих лиц, из результативных итоговых действий и развязок. Прямое изображение семейных будней развернуто достаточно широко только в «Макбете».

Речь идет не о том, что у Шекспира мало так называемых любовных сцен, совсем нет, — его пьесы густо заселены влюбленными (счастливыми и несчастными), любовниками (тайными и явными). Изменниками, ревнивцами, соблазнителями, воздыхателями и прочими (самыми разнообразными) преступниками и праведниками любви. Этого добра у великого коллекционера человеческих страстей более чем достаточно. Но меня тогда интересовало другое — изображение пары человеческих существ, связанных узами брака, изображение переменчивого внутрисемейного климата. В потемневшем, осыпающемся от старости, ртутном зеркале шекспировской трагедии силился я уловить и разглядеть зыбкое отражение Анны Хетуэй.

Отражение женщины постоянно менялось, мерцало, то исчезало, то возникало снова, порою сияло красотой, порой пугало безобразием; только что оно излучало ангельскую чистоту, и вот уже — видите — зловеще курится смрадным угаром ведьмовства.

Видение волновало и притягивало меня, и я, стараясь успеть до того момента, когда оно исчезнет, торопливо листал «Макбета», перечитывая сцены мужа и жены. Таких — один на один — укромных сцен леди и ее супруга в пьесе немало, целых четыре: первая их встреча после предсказаний, сделанных ведьмами, — *сцена соблазна*; бурное объяснение с мужем, когда люди разыскали его, убежавшего от гостей и от надвигающегося кровопролития, — *сцена прессинга*; возвращение Макбета к жене после убийства короля Дункана — *сцена распада семьи и паники*; и последняя встреча супругов перед убийством Банко — *сцена расставанья*. Еще три сцены посвящены тем же отношениям, но, так сказать, в публичные периоды их развития — когда вокруг чужие люди: сцена раскрытия убийства Дункана, сцена проводов Банко и знаменитая сцена пира с привидением. Все эти эпизоды можно определить словосочетанием *двусмысленное притворство*. Почему «двусмысленное»? Да потому, что до сих пор ни одна попытка однозначно истолковать поведение леди в этих эпизодах не увенчалась успехом. До сих пор колеблются чаши весов: что такое «обморок леди» — коварное притворство опытной интриганки или внезапный нервный срыв перепуганной женщины? Что такое эти преувеличенные восхваления Банко — заманивание зверя в ловушку или инстинктивное заглаживание вины перед будущей жертвой? Чего больше в застольном радушии новоиспеченной королевы — желания замазать промахи мужа или механического выполнения ритуальной программы, чудом сохранившейся в угасающем, обреченном сознании сомнамбулы?.. Сюда же можно приплюсовать и два шедевра драматической поэзии — сцену предсмертного лунатического блуждания леди Макбет со свечой по ночным переходам дунканского замка и философские раздумья Макбета перед последним, роковым сражением: «Туморроу, энд туморроу, энд туморроу». Это, правда, одиночные, монологические сцены уединенного размышления над собственной жизнью, но в них в обеих незримо присутствует супруг-партнер, и поэтому они легко и закономерно включаются в пласт семейной темы.

Подведем итог: девять сцен — как девять кругов супружеского ада. В роли Вергилия — Уильям Шекспир. В роли Данте — мы: исследователи, читатели и зрители «Макбета».

Это ад необычный, индивидуально окрашенный, посильный только максималистскому воображению Шекспира: в нем томится и мучится всего лишь одна грешница, причем одна и та же на всех девяти кругах.

Имя грешницы — Анна Хетуэй, псевдоним — леди Макбет.

Портрет жены художника рисуется мощными мазками и чистыми, беспримесными красками. Краски положены на холст жирно и щедро — так начнут писать лет через триста—триста пятьдесят. Про такую живопись три века говорят: «Стоит как живая!» Если мы расположим все характеристики перечисленных выше семейных сцен в том порядке, как следуют они в сюжете пьесы, то получим полный набор красок, все семь цветов преступной радуги: соблазнительница, притеснительница, разрушительница, дезертирша, лицемерка, безумица и покойница. Недаром все, ох недаром все, хоть раз прикасавшиеся к шотландской трагедии, считали леди исчадием преисподней и виновницей всех мужниных преступлений. Так это или не так, мы поговорим позже, когда дойдет очередь разбирать каждую из этих сцен подробно, а сейчас отметим, что некоторые из знатоков Шекспира даже окрестили леди Макбет четвертой ведьмой. И дей-

ствительно: возьмем к примеру хотя бы эпизод прессинга (акт I, сцена 7-я) — разве это разговор супругов? Нет, это истязание, бичевание, *пытка*. Обидные слова падают на Макбета как безжалостные удары кнута: свистят оскорбительные обвинения в трусости, хлопают злобные насмешки по поводу нерешительной мягкотелости, визжат жестокие в своем бесстыдстве намеки на мужское бессилие, давит и душит телепатическое бесцеремонное подстегивание, явно рассчитанное на безвольного идиота, чуть ли не дурака. Такое мучительство непредставимо, невозможно, бесчеловечно, особенно когда в роли палача выступает жена.

Сцена написана с такой живостью впечатлений, с такой неувядающей свежестью личных воспоминаний о причиненной боли, что сомнений в тождестве Анны и Леди почти не остается. Тут слишком явно и неподдельно дышит личный опыт, а, повторюсь, у Шекспира был только один опыт. И не будем забывать А. П. Чехова, большого поклонника и знатока Шекспира: выдумывать можно все, кроме психологии.

Как видите, я разыгрался.

Я уже собирался раскрутить мотив четвертой ведьмы до упора, до обнажения корней, но тут Шекспир сказал мне: стоп! Уйдя в глубоко эшелонированную оборону, он выдвинул, как щит, широко известный тезис о том, что отождествлять поступки и переживания его героев с его собственной жизнью некорректно и что вообще вся история четы Макбетов выдумана им от начала и до конца.

Крыть мне было нечем, но я упорствовал, упрямствовал и не хотел отказаться от своих сопоставлений полностью. Конечно, стрэтфордская жена, несмотря на то, что действительно была старше своего мужа, отнюдь не представлялась мне старою колдуньей и, конечно же, супруги Шекспиры ничего не узурпировали и никого не убивали, но убийством там попахивало. Я твердо верил, что четвертая ведьма, Хетуэй, обывательница и прозаистка, убила, точнее — хотела убить в своем муже поэта Шекспира. Эту уверенность я обрел, поставив рядом скудные факты шекспировской биографии и щедрые факты шекспировских пьес.

Так узнал я уж-жасную тайну почтенного семейства, и тайна эта оказалась одновременно гораздо меньше и гораздо страшнее, чем ожидалось, — люди просто не любили друг друга. В сравнении с этим несчастьем уже не имело никакого значения, Анна или не Анна вызвала в гипертрофированном воображении Шекспира отталкивающий и притягивающий образ женщины-ведьмы.

...Была, правда, еще одна женщина, современница Шекспира и весьма крупная величина в созвездии окружавших его людей. Сия эксцентричная и энергичная дама, упорно называвшая себя девственницей, по характеру была сущая ведьма и чрезвычайно любила сильные ощущения: однажды, к примеру, она, не задумываясь, отправила на плаху своего взбунтовавшегося молодого любовника, или, как тогда предпочитали говорить, — своего любимого фаворита. Звали ее Елизавета Тюдор и была она ни больше ни меньше как английскою королевой*. Но, увы, в смысле прототипических изысканий по линии оккультной дамской деятельности королева тоже была пустым номером: слово «ведьма» было к ней приложимо лишь в фигуральном значении.

---

* Казненным фаворитом был знаменитый граф Эссекс, представитель тогдашней золотой молодежи. Элитарный граф любил посещать не только интимные покои королевы и тайные собрания политических заговорщиков. Он посещал также и театры, что давало возможность некоторым ученым допускать его знакомство с Шекспиром.

Преемник Елизаветы, король Джеймс (Яков I Стюарт), уже в силу своего пола, казалось бы, никак не мог стать прообразом ведьмы, но с этим типом мне повезло крупнее. Сначала я узнал, что премьера «Макбета» состоялась во дворце этого монарха. Дальше — больше: я узнал, что именно для него, для Якова, Шекспир вставил ведьм в свою пьесу, потому что ведьмы и всякая другая нечисть были предметом усиленного королевского внимания.

Один остроумный англичанин (Лоренс Стерн) утверждал впоследствии, что у каждого нормального британца должен быть свой конек (hobby), что без хобби джентльмен не может считать себя полновесным джентльменом. Король Яков I, сын Марии Стюарт, был джентльменом без всякого сомнения — конек у него был: ведьмы, ведьм, ведьмам, ведьмами, о ведьмах.

Всмотритесь в эту странную фигуру на клетчатой доске английской истории: король великой державы, владычицы морей, все свое свободное время отдает... ведьмам. Черт-те что и сбоку бантик.

Чем больше я всматривался в августейшего любителя ведьм, тем сильнее мне хотелось (применительно к нему) перевернуть привычное соотношение работы и досуга: государственная деятельность была для короля Якова всего лишь привычным увлечением, хобби, главным же делом жизни, ее целью и страстью являлось изучение бесовщины и колдовства. Яков написал и издал большую книгу, посвященную полностью ведовству (witchcraft) и черной магии (black arts), — трактат под названием «Демонология». В своем исследовании король, ударившийся в оккультные науки, классифицировал разновидности нечистой силы, формулировал и описывал признаки и приметы, по которым можно распознавать самих оборотней, их агентов и резидентов, приводил рецептуру изготовления многочисленных вредоносных зелий и снадобий, способы их употребления и результаты их воздействия, анализировал гадкие привычки ведьм и различные виды их пакостного поведения, раскрывал технологию напускания порчи и весь адский механизм манипулирования людьми. Трехнутый монарх не ограничивался теорией. Немало времени он уделял и практике: собирал слухи о ведьмах, встречался с самыми знаменитыми из них, беседовал с ними в частном порядке и на официальных допросах (последнее случалось тогда, когда чары колдуньи были направлены на его собственную персону). При Якове I значительно участились публичные судебные процессы над ведьмами (witchestrials), изощренные пытки и казни женщин, обвиненных в качестве ведьм. Хобби короля обходилось подданным недешево.

Шекспир пошел навстречу увлечениям властителя.

Обнаружился бесспорный факт, и проблема возникновения ведьм в пьесе начала очерчиваться резко и четко. Но своей сложности она не утратила. Если употребить излюбленное словцо нашего совмещенного, как санузел, бывшего президента, наивно и упрямо пытавшегося усидеть на двух стульях сразу, — проблема оставалась «неоднозначной».

Поэтому ужасней всего здесь будет двойная разработка темы ведьм в жизни Шекспира: с одной стороны, имело место поддакивание Якову, подлаживание и подлещивание, тонкая эксплуатация Шекспиром королевского хобби, а с другой — был невыносимый ужас Шекспира оттого, что делали королевские мучители и палачи с бедными, зачастую оклеветанными женщинами. Он, конечно, слыхал не раз о гонениях на ведьм; он несомненно читал в периодической печати о том, как то тут, то там обнару-

живали и разоблачали очередную чародейку; он не мог, наконец, ни разу не увидеть позорного столба, виселицы или костра, на которых умирали замордованные до самооговора «колдуньи»...

Мои интуитивные блуждания, кажется, кончились. Я начинал ощущать под ногами дно, твердую почву. Я прикоснулся к первоисточнику.

«Чтобы написать роман, надо запастись прежде всего одним или несколькими сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно. В этом дело поэта»*.

Итак, я нашел главное — «сильное впечатление», способствовавшее рождению образа ведьм.

...Шекспир возвращался из театра (а может быть, от Саутгемптона или от «смуглой леди сонетов»), насвистывая легкомысленную песенку. Светила полная луна (или: пылал кровавый закат; или: мигал одинокий фонарь; или: сверкали золотом первые лучи восходящего солнца). Сворачивая из переулка на площадь, Шекспир невольно обернулся — до него донесся негромкий сдавленный стон (неудержимо нарастающий вопль, полный муки и обиды; тихий, жалобный, почти детский скулеж; хриплый и жаркий шепот, в котором мольбы о помощи перемешивались с проклятьями и угрозами). Голос принадлежал женщине. Поэт подошел поближе. К высокому столбу, вкопанному в землю, была прикручена толстыми цепями (прицеплена к перекладине за ребра на острых крючьях; подвешена вниз головой; зарыта в землю по грудь) тощая, безобразная старуха (полная жизненных сил, прекрасная женщина; молоденькая девушка, похожая больше на девчонку; убогая дебилка, слюнявая, колченогая и колчерукая) с распущенными всклокоченными волосами, едва прикрытая обрывками одежды, вся в ожогах и кровоподтеках. Глаза женщины были закрыты, а на шее висела дощечка с надписью. Преодолевая страх и отвращение, Шекспир наклонился к несчастной и прочел: «Мэгги Смит, ведьма. Добрый человек, держись подальше!» (варианты: «Пэгги Браун, колдунья», «Марджори Грин, гадалка», «Бэсси Блэквуд, знахарка» и т. п., и т. п. — до бесконечности). Женщина почувствовала его прерывистое дыхание (может быть, она даже услышала стук его сердца) и открыла глаза. Шекспир отпрянул и попятился — столько боли было в устремленном на него взгляде. Уильям продолжал пятиться, а вслед ему шлепались, ляпались на землю, как кровянистые плевки, небывалые, *невозможные слова*:

Спасите меня, сэр... Убейте меня, сэр...

. . . . . .

Я созрел для разгадывания шарад его жизни, и Шекспир не замедлил загадать мне одну из них.

В середине 30-х годов я, второклассник, заболел шарадами. Началось с того, что в своем любимом журнале «Затейник» я прочел:

Мой первый слог — предлог,
Вторым — капусту рубят,
А целого стрелки
Боятся и не любят, —
(*О-сечка*),

* Утверждение Ф. М. Достоевского.

и был потрясен. Насколько сильным было мое потрясение, можете судить по тому, что я помню этот рифмованный пустячок до сих пор — более полувека. Теперь-то легко мне говорить: пустячок, пустячок, а тогда... Тогда уложенная в стихи загадка казалась мне верхом остроумия и поэтическим шедевром. Я смаковал четыре строчки головоломки, как любимое лакомство, и ценил их, как неизвестный, только что найденный куплет из «Евгения Онегина», ничуть не ниже. А Пушкин уже тогда был моим литературным богом.

Болезнь, возникшая внезапно, как насморк, быстро приобрела статус хронического заболевания — я стал сам сочинять шарады, выклянчивал их у взрослых и с нетерпением голодающего или влюбленного ожидал выхода новых номеров «Затейника». Потом научился выискивать шарады везде: и в «Пионерке», и в «Пионере», и в «Еже», и в «Чиже». Свежие шарады были для меня такой же радостью, как волшебно-бессмысленные стихи Хармса и начисто лишенные выдумки рассказы Виталия Бианки.

Теперь вы поймете, почему я не мог выбрать никакой другой формы для изложения шекспировских загадок. Потому что с младых ногтей мы оба были: я — стихоплетом, он — Поэтом. Он снизошел ко мне.

Шарада первая — злоба дня XVII века:

Тут первое — предлог,
Второе — пляс в Испании,
А целое — «конек»,
Вид кровожадной мании.
(*О-хота*)

Да, да, да, злобой дня в те времена, когда Шекспир вынашивал и писал «Макбета», была именно охота. Охота на ведьм.

По малейшему подозрению, по первому доносу любую женщину хватали, били, тащили в судилище, испытывали огнем, водой и железом. По всей стране — то на севере, то на юге — раздавались истошные крики пытаемых и срочно сколачивались виселицы. Казалось, что ведьмы вдруг оккупировали всю Англию.

Сперва люди понимали, что этого не может быть, но герольды настойчиво выкрикивали на всех ярмарках и площадях приговор за приговором, отлучение за отлучением, и липкий туман подозрительности расползался по притаившейся стране. Люди переставали доверять друг другу. Брат подозревал сестру, муж — жену, сын начинал сомневаться, не ведьма ли его родная мать.

Приметой ведьмовства становилось все, что угодно, любое человеческое качество и состояние, выделявшее личность из серой толпы, вызывавшее зависть и раздражение окружающих: слишком безобразна — значит ведьма, слишком ловка, слишком смела — все рождало опаску и, как следствие, немедленный донос. Панику и групповую манию преследования усилило неожиданное раскрытие Порохового Заговора. Поле охоты расширилось: к погоне за ведьмами прибавилось выискивание, преследование и уничтожение тайных врагов государства — политических оборотней и злоумышленников.

И снова волокли на кровавый правеж упирающихся, обезумевших и ревущих от ужаса людей, сажали в клетки, везли на телегах, тащили за волосы по земле, гнали кнутами, оплевывали, забрасывали камнями и грязью.

Такова была тогдашняя злоба дня — «охота на ведьм», охота на физически и духовно непохожих людей, охота на личность, на индивидуальность, на драгоценное человеческое своеобразие.

Давайте только освежим затрепанный, заболтанный смысл привычного выражения. Сделать это совсем нетрудно — достаточно поменять слова местами: вместо «злобы дня» получится «день злобы».

...Шекспир тревожно озирался вокруг и везде видел день, переполненный человеческой злобой.

Иногда он осмеливался посмотреть вперед, вглядеться в надвигающееся на него время. Впереди маячили новые дни злобы, недели, годы, целые века злобы, и тогда дерзкий прозорливец зажмуривал глаза...

Не случайно Достоевский сказал про него: «Шекспир поэт отчаяния».

«Сильное впечатление» стало бесспорным аргументом. Ведьмы «Макбета» получили родословную, а я, кажется, выиграл у скрытного автора очередной тайм.

14. Шарады Шекспира
(продолжение)

Да, мне несомненно повезло — я сделал удачный ход и этот этап игры с автором трагедии «Макбет» выиграл. Теперь я смогу так расставить вокруг ведьм добытые мною факты, чтобы последние, как внезапно включенные сценические прожектора, высветили и обнаружили полностью трех вещих подруг, молча скрывавшихся во мраке моего неведения. Выжду подходящий момент, подкрадусь в темноте, включу общий рубильник — и вот они, милашки, передо мной, как на ладони!

Я имел все основания быть довольным собою.

Но и автор трагедии не дремал. Для начала он применил ко мне не очень строгие штрафные санкции и тихим смешливым голосом объявил два осторожных табу.

Первое табу было высказано по поводу того, что образы ведьм в моей трактовке как-то перевернуты, превращены (он, видимо, не захотел сказать резче: извращены), — так нельзя; у него, мол (у Шекспира), ведьмы изображены отнюдь не как жертвы, а скорее как палачи, это они ведь охотятся за людьми, а не люди на них охотятся.

Я внимательно посмотрел на него.

Передо мной стоял человек среднего роста и возраста, симпатичный и живой, — ему было далеко до старости, просто уже становилось заметно, как явные признаки молодости начинают исчезать с его лица и фигуры. Одет он был довольно пестро, почти щеголевато: торчали кружева накрахмаленного воротника, поблескивало изысканное шитье камзола, топорщились пышные ленточные штаны. Особенно удивили меня красные чулки и маленькая сережка в левом ухе. Он встряхнул длинными, почти до плеч, волосами, потер, шумно вздохнув, гладко выбритую актерскую щеку и продолжил:

— В этой охоте мои ведьмы не беззащитная дичь, а кровожадные охотники; они у меня — агенты зла, а вовсе не объекты жалости. Перечтите пьесу, — в его глазах блеснул юмор. Шекспир, конечно, сказал «play», что по-английски звучит двусмысленно: одновременно и «пьеса», и «игра». — Проверьте игру.

Второе табу было связано с моей некорректностью в понимании самого явления «охота на ведьм» как злобы дня только XVII века. Почесывая рано полысевшее темя и пожимая плечами, Шекспир убеждал меня, что, как ему кажется, это явление было и

раньше, до него, и, возможно, повторится еще не раз в будущем, не дай, конечно, бог. Что, короче говоря, это, по его мнению, будет всегда, всегда. На мое естественное возражение, что с развитием цивилизации предрассудков становится все меньше и меньше, что прогресс делает людей более гуманными, Шекспир расхохотался. Он вскочил со стула, на который уселся было во время предыдущего разговора, и забегал вокруг стола, вокруг меня, дергаясь и мельтеша всю дорогу: то он расправлял ленты своих штанов, то взбивал ленты своих пышных рукавов, то застегивал и расстегивал ворот камзола и, не останавливаясь ни на секунду, кидал в меня сердитыми и веселыми словами: сбоку — в ухо, спереди — в лицо, сзади — в затылок.

— Только не будем, дяденька, о цивилизации, цивилизация — чушь, ложь, она — подлый в своей двуличности Янус; с одной стороны, просвещает человечество, а с другой — приводит его в еще большее одичание! а ваш хваленый прогресс? он лишь увеличивает все количественно: и комфорт, и образование, и равнодушие, и — черт побери! — даже человеческую злобу, — Шекспир погрыз в ожесточении измазанный чернилами ноготь правой руки, и огоньки юмора в его глазах слились в синее пламя сарказма: прогресс с безразличной одинаковостью совершенствует все на свете: и книгу, и оружие, и законы, и беззаконие, и добро, и зло, и человека-бога и человека-дьявола.

Он плюхнулся на стул с размаху и стал судорожно расстегивать пуговицы воротника. Будто задыхался.

— Представляю, как при вашем прогрессе усовершенствовали вы «охоту на ведьм»! — И он загадал мне свою вторую загадку, которую я снова с той же наглостью излагаю в виде сочиненной мною шарады.

Шарада вторая — злоба дня XX века:

Начало здесь — предлог,
Конец — у Этны в кратере,
А в целом...милуй бог! —
Сгребут к какой-то матери.
(*Об-лава*)

— Вы правы, сэр, — сказал я ему, и мы оба надолго замолчали. Стало слышно негромкое и невнятное бормотание пьяной проститутки, сидевшей в дальнем углу трактирного зала: «Билли, Билли, Старый Билли. Билли — пакостник и гад».

Но Шекспир ничего не слышал. Он развернул свой стул боком к столешнице, согнулся в три погибели и, вытянув ноги, стал натягивать свои чулки, разглаживая на них морщины и складки. Особенно долго занимался он пузырем от коленки на правом чулке.

А я занялся небольшой круглой лужицей пролитого на столе пива: указательным пальцем отводил от нее лучики во все стороны, лучи постепенно набухали рыжей влагой, и в конце концов лужица превратилась в дрожащего, растекающегося осьминога.

Я думал, что Шекспир прав, что наш век действительно можно считать веком большой охоты на ведьм, Веком Великой Облавы. Прогресс действительно развил самодеятельную причуду короля Джеймса под номером один, раздув в чудовищное глобальное поветрие. Начали, как всегда, мы — мы ведь безумно любили приоритеты. Со второго десятилетия XX века именно мы развернули новый виток охоты за ведьмами, мы же превратили ее в настоящую облаву: сперва вылавливали тысячами «беляков» — бывших офицеров, бывших дворян, бывших буржуев; затем занялись спецами и попами — счет

пошел на десятки тысяч; показалось мало — перешли на миллионы, и миллионы крестьян, объявленных кулаками, подкулачниками и закоренелыми единоличниками, пошли к стенке, в тюрьму и в погибельную ссылку. Охотились на шпионов. Выявляли вредителей. Ловили троцкистов. Хватали и душили военных изменников, безродных космополитов и врачей-отравителей. Новые инквизиторы вершили неправый суд в зловещих тройках и особых заседаниях. Новые палачи-энкаведешники и кагебешники — усердно практиковались, набивали руку в унижении и уничтожении человеческой плоти, перемалывали кости, жилы и души...

Семьдесят лет, почти без остановки шли бдительнейшие поиски врага в друге. Да, приоритет принадлежал нам бесспорно — оторопь берет от этого приоритета.

За нами последовал бесноватый маляр. Этот вылавливал с овчарками и живьем сжигал в печках коммунистов, евреев и неполноценных славян. Но куда ему, куда ему было тягаться с нашей машиной уничтожения, примитивной и безотказной, как кулак громилы. Чуть позже к движению примкнули американцы, начали собственную охоту за ведьмами. Подслушивающие электронные устройства, детекторы лжи, электрофицированные стульчики, химиотерапия допросов, проскрипционно-компьютерные списки — культурная нация, а туда же. Потом была долгая ночь хунвэйбинов — культурная революция в Китае. Завершил этот шабаш совсем недавно полпотовский геноцид. Но завершил ли?

Уже хватают заложников террористы, режут и жгут иноплеменников националисты. Эти даже не утруждают себя объявлением жертве ее вины — убивают первого попавшегося. Идет всемирная облава: кто кого сгреб. Наступает апокалипсис ведьмовства. Добрый человек! — держись подальше!

Ведьмовство нашего времени ярче всего выразилось в двусмысленности века наступающего коммунизма, в двойственности самой социальной жизни: Сталин, палач одной шестой части мира, оборачивался добрым гением страны. Не просто гуманным, а самым гуманным на земле хотел выглядеть наш строй, взявший себе ГУЛАГ за практическую модель существования.

Двусмысленность эту определял садизм палача, заставлявшего свою жертву еще и прославлять палачество как доброту и добродетель*. Мы восхищаемся мужеством и силою веры красного маршала Блюхера, кричавшего на расстреле (на своем расстреле! когда его самого расстреливали!): «Да здравствует великий Сталин!» А дело тут вовсе не в героизме полководца и не в трусости режиссера, оно в темных, низменных, подлых чарах идеологического шаманства, оболванивавшего даже самых умных и благородных людей.

Так думал я, а что думал Шекспир?

Неужели предвидел он всю эту вселенскую облаву?

Кто его знает? — может быть, и нет.

Дело в другом: режиссер, особенно режиссер, берущийся за классическую пьесу, должен быть прежде всего человеком своей эпохи. Только тогда, когда в его душе болят и кипят самые злободневные беды и страсти, он сможет увидеть в старинной пьесе то,

* Сердце обливается кровью, когда читаешь теперь, что ставил тончайший режиссер Курбас на Соловках, куда заточили его в качестве узника: «Славу» Викт. Гусева и погодинскую романтическую комедию «Аристократы». Мало того, что прекрасному человеку испортили жизнь, ожидая на острове скорби свою неизбежную смерть, он вынужден был унизительно паясничать — прославлять нашу героическую действительность, из которой его безжалостно вычеркнули, и живописать райские радости заключенных по поводу своей перековки.

чего до него никому обнаружить не удавалось. Таким образом, именно нам, пережившим майданеки и магаданы, курапаты и хиросимы, дано раскрыть в Шекспире такое, чего, несмотря на всю их гениальность, не смогли рассмотреть в нем ни Ленский, ни Станиславский, ни даже природный англичанин Гордон Крэг.

Шекспир понимал это ничуть не хуже нас. И одобрял. Более того, свои лучшие вещи он писал только так: брал старую пьесу и приспосабливал ее к нуждам своего времени. Театр не может существовать, не взламывая постоянно лед застывшего канона.

Этим он созвучен сегодняшней науке, утверждающей, что между наблюдателем и предметом наблюдения создается сложное взаимодействие и взаимовлияние: что-нибудь наблюдать — значит воздействовать на наблюдаемый объект и изменять его в своем восприятии. Читая пьесу, разбирая ее, режиссер — хочет он того или не хочет — уже изменяет ее.

Честнее, по-моему, — хотеть.

В поисках союзника я скосил глаза на Шекспира. Он сидел на своем стуле, подняв и поджав ноги, как если бы по полу, прибывая, разливалась вода или перебегали стадом крысы. Губы его что-то шептали. Я подумал: сочиняет, гад, новую трагедию, и прислушался:

— Спасите меня, сэр... Убейте меня, сэр...

Было уже поздно.

Мне стало жутко, и я, не попрощавшись, уехал к себе домой, на четвертый этаж без лифта, оставив в одиночестве сильно погрустневшего Уильяма за столом в лондонском кабаке «Мермейд», что по-русски могло бы означать «Русалка» или «Наяда». Хотя более подходяще, по-моему, было бы окрестить этот притон другим, пусть более грубым, переводом с английского: «Морская девка».

15. Шарады Шекспира
(окончание)

Любой поэт — творец образов. Собственно говоря, сам процесс поэтического творчества является в первую очередь созиданием образа: берется какое-нибудь одно явление жизни и описывается (изображается, ваяется, разыгрывается), но описывается не прямо, а как некое другое явление, в чем-то сходное с первым, но чем-то и отличающееся от него, — *одно выражается через другое*. Захотел поэт описать девушку и придумал: опишу ее в виде березки. Старость обычно изображается поэтами через зиму, душевное волнение — через бурю или грозу, любовь — через воркующих голубей, а человеческие слезы — с помощью дождевых капель, стекающих по оконному стеклу.

Великий поэт никогда не придумывает своих образов, он просто видит мир вот так, по-своему, и видение его одновременно неожиданно и долгожданно. Великий поэт, глядя на цепочку слепцов, падающих с обрыва в овраг, видит все заплутавшее на дорогах истории человечество. Глядит в ужасе на кровавую сечу, а думает о разгульном пиршестве: «ту кровавого вина не доста; ту пир докончаша храбрии русичи: сваты попоиша, а сами полегоша за землю Рускую». Смотрит на уходящий в метель революционный отряд, а представляет шайку бандитов, ведомую... кем бы вы подумали? — Иисусом Христом. И уже не может остановиться, предчувствует, предощущает и внушает нам эсхатологическую картину распятого вместе с разбойниками Христа.

В этом смысле Шекспир был величайшим поэтом. Созданные им образы сразу стали всеобщим духовным достоянием: вечным, бессмертным, неуничтожимым. Непритязательные, как цветок бессмертника, и обязательные для каждого, как колыбельная песня, эти образы трогают нас вот уже четыре столетия, беспокоят и не позволяют опускаться на четвереньки.

Покажите мне более яркий и точный образ смерти, чем его знаменитое «а дальше — тишина»*. Найдите более красочный и более жуткий образ ревности, чем его «чудовище с зелеными глазами» (по варианту Б. Л. Пастернака — зеленоглазая ведьма)**. А глобальный шекспировский образ горестной доли честного человечества, соединяющий в себе небывалую обобщенность с небывалой же конкретностью, — разве он не чудо искусства? — «голый человек на голой земле»***.

Шекспиру свойственны свободные и бесстрашные уподобления низкого великому, нравственного безнравственному, безобразного прекрасному: в основе большинства его образов лежит контраст, в них смело сопрягается все со всем, включая самые крайние проявления человечности — Зло и Добро.

Если сузить понимание термина «образ» до изображения отдельного человека, созданного поэтом, то наиболее ярким шекспировским творением будет образ леди Макбет, злодейки и жены злодея. Необъяснимые чары этой дьяволической женщины оказались так сильны, что она без особого труда оттеснила на задний план всех шекспировских героев и героинь и гордо заняла свое законное место в первой пятерке вечных символов земного искусства — рядом с Гамлетом, Фаустом, Дон Жуаном и Дон Кихотом.

Муки совести прекрасной преступницы, неутолимая страсть любовницы, лишенной материнства, сводящая с ума бессмысленность честолюбивых предприятий, сомнамбулизм раскаянья, блуждающего в вековечной ночи со свечой, — все признаки того, что в театре называют «коронной ролью». Да, да: леди Макбет — безумная королева театра.

«Макбет» вообще напичкан образами, как кекс «Столичный» изюмом, причем все образы тут первоклассные, отборные, один к одному. Какой из них прекраснее и величественнее, решить невозможно. Примеры образов-характеров я сейчас приводить не буду, потому что пришлось бы переписать весь список действующих лиц, не исключая безымянных персонажей, и потому еще, что в дальнейшем я буду всех их описывать и разбирать подробно по мере разворачивания анализа пьесы. Два примера образов, так сказать, ситуационных:

— ночной церковный колокол, звонящий по королю Дункану, досматривающему последний в жизни сон;

— всемирно известный Бирманский лес, идущий в атаку на укрепрайон Донзинанского замка. И еще три примера чисто поэтических, то есть словесных образов:

— образ безвременья — «на отмели времен»;

— образ убийства — «Макбет зарезал сон»;

— образ кончающейся жизни — «Догорай, огарок!».

Какая мощь образного мышления, правда? И какая живучесть образов: захватанные на протяжении веков сотнями поэтических рук, заболтанные тысячами актерских

---

* Из «Гамлета».

** Из «Отелло».

*** Из «Короля Лира»: «Бездомные, нагие горемыки» — монолог саморазжалованного короля; «Неприкрашенный человек и есть именно это бедное, голое одинокое животное, и больше ничего» — характеристика Бедного Тома.

языков, затасканные и затрепанные по всем вселенским хрестоматиям, эти образы не тускнеют и не стираются от многократного употребления — куда там! чем дальше, тем они становятся свежее и многозначнее.

Если бы некоему мифическому менеджеру пришла в голову шальная мысль устроить невообразимый поэтический конкурс всех времен и народов на звание лучшего творца образов, Шекспир непременно бы поставил рекорд выразительности и поднялся бы на высшую ступеньку почета: Мистер Иносказание.

Так неужели шекспировские ведьмы просто старые старухи и больше ничего? Неужели величайший Мастер Образов вставил их в свою пьесу только в угоду Якову и ничего не вложил в них своего?..

— Товарищ Шекспир, будьте любезны объяснить нам, что вы имели в виду, что видели внутренним, так сказать, взором, когда выписывали три этих образа? — прозвучала во мне помимо воли какая-то чужая, не свойственная мне интонация.

Мистер Иносказание не замедлил с ответом.

Шарада третья — что за «масками» ведьм?

Два предлога — в первой части,
Дальше — бык, лишенный страсти.
Целым словом будет власть,
Безграничная, как страсть.
(*Про-из-вол*)

— Произвол?

— Йес.

— За маской ведьм стоит произвол?

— О, йес.

— Хотите сказать, мистер Шекспир, что, рисуя своих ведьм, вы пытались изобразить произвол власти?

— Ноу!

— Как же тогда прикажете вас понимать? — Я уставился на него в недоумении.

Передо мной сидел рано постаревший человек с редкими следами убегающей молодости на худом, бледном лице. Лицо было чуть-чуть одутловатым и несвежим, каким оно бывает у запойных алкоголиков или у людей, страдающих хронической бессонницей. Лицо было абсолютно неподвижно, как и вся фигура знаменитого драматурга. Он сидел, выпрямившись и бросив руки на стол перед собою. На сжатых кулаках белели от напряжения косточки суставов, по бокам нижней челюсти белели вздувшиеся желваки. Неподвижность живого тела пугала, а в ответ на его напряженность у меня начинали напряжно ныть суставы ног и рук. Но, присмотревшись, я заметил, что неподвижность эта неполная: время от времени у него дергалось правое веко и пульсировала жилка на прозрачном виске. Да еще пошевеливались губы, когда он говорил.

Одет он был в черный атласный костюм с белыми тоненькими манжетами и большим белым воротником. Воротник торчал в стороны: он был накрахмален так сильно, что, казалось, об него можно порезаться.

На блюде воротника лежала говорящая голова.

Двигались губы на белом, безжизненном лице, скупые слова выпадали из губ автомата как-то механически, с металлическим звоканьем:

— Специально я ничего не пытался изображать. Это изображалось само собой, а нож произвола все время сидел у меня в сердце... Ведьмы не спрашивают Макбета, хочет ли он стать кавдорским таном, хочет ли он убивать короля Дункана, хочет ли он вступать в смертельную борьбу со своим лучшим другом Банко и со всем остальным миром. У ведьм свои планы, и они вынуждают Макбета выполнять их любой ценой. Без спроса они вламываются в чужую жизнь и тащат человека к гибели. Сам Макбет, как и его планы и желания, нисколько их не интересует. Он для них пешка, одна из пешек в собственной игре. Это произвол. Точно так же они влезают в жизнь Банко. Точно так же лезут в мою жизнь и мои несносные ведьмы — зрители: партер любит смеяться и плакать, и я должен сочинять для него дурацкие остроты и душераздирающие сцены; ложи любят красивую жизнь, и я вынужден придумывать для них прекрасные любовные истории и слагать сладостные стишки; аристократы погрязли в политике сами и от меня требуют того же: давай им аллюзии, давай антикоролевские призывы, зажигательные, а лучше — поджигательские картины бунта. Давай, давай, давай. И я даю. Король требует прославления монархии — я воспеваю, как продажный соловей, единовластие и централизацию. Король любит лесть — я льщу ему, восхваляя несуществующие доблести помазанника. Его величество обожает ведьм — я тут же вставляю их в спектакль. В результате ваши милые шекспироведы все чаще и чаще объявляют меня конформистом. А я не конформист! Я невольник! Я — раб, загнанный в угол произволом бесчисленных ведьм, все больше и больше забирающих власть в обществе!

Я почувствовал, что он сейчас сорвется, что сдерживается он из последних сил.

— Нечем дышать. Простому человеку нечем дышать.

И тут он сорвался. Повалился на стол лицом вниз и, не отрывая лба от крышки стола, забарабанил по ней кулаками. Сначала попеременно — правым и левым. Потом — обоими кулаками сразу. И закричал, давясь неприличными словами, лишенными какой бы то ни было образности и поэзии:

— Эссекс полаялся с королевой и вдруг решил ее свергнуть, а мы, рискуя театром, вынуждены были играть по его прихоти моего «Ричарда» — чтобы спровоцировать восстание лондонского плебса. Ужас! Кой-кто упрекает меня, что я не вышел тогда вместе с бунтовщиками на площадь. Да, я не вышел. Не смог. Не захотел, черт меня побери! (Ругательные эпитеты и глаголы вы можете вставить в эту реплику по своему усмотрению в зависимости от вашего темперамента, от вашей испорченности и осведомленности, — ну, хотя бы так, как я это сделаю сейчас в следующей фразе.) Потому что я не хочу гнить в этом долбаном Тауэре, не хочу кончать свою дерьмовую жизнь на этой закаканной и записанной плахе! Не-хо-чу!

Его колотило не на шутку: и внутренне — в нем дрожала, тряслась от озноба отчаянья одинокая душа, и внешне — он бился лицом о доски стола. Раз, другой, третий, четвертый.

Я не знал, что мне с ним делать...

Не придумав ничего более подходящего, я положил руку ему на плечо. Он поднял голову, и я в третий раз посмотрел на него в упор.

Передо мной возникло прекрасное лицо страдающего художника — разбитое, распухшее, залитое кровью и слезами, с глазами, полными возвышенной боли и ничем не прикрашенного презрения к себе.

Вы скажете, что это — образ, придуманная картинка, беллетристика, и будете правы. Но даже если очистить написанное от всякой образности, выбросить «художественные» преувеличения и заменить «поэтические» слова другими (нет-нет, не ругательными — на этот раз научными, то есть более строгими и точными) смысл набросанной мною картинки не изменится: *к началу работы над «Макбетом» Шекспир сильно страдал, был в жутком нравственно-психологическом состоянии.*

Вот так написал об этом в конце прошлого века один довольно крупный ученый, философ:

«Только полная безнадежность, только не знающее исхода отчаяние могло привести Шекспира к тем безднам человеческого горя, о которых он рассказывает нам в "Короле Лире". Угадать душу Лира, не переживши, хоть отчасти, его трагедии, невозможно. И эта трагедия произошла в душе Шекспира. Она заставила его задать себе этот великий и страшный вопрос: "Зачем?" Кто испытал чувства Лира, кто, вместе с Шекспиром, умел войти в тот беспросветный мрак, куда сразу, после долгих лет беспечных радостей, попал несчастный старик, — для этого тот великий вопрос "Зачем?" никогда не перестанет существовать. Слабые, маленькие люди убегут от него, постараются забыть его, закрыться от него повседневными заботами и радостями. Большие люди прямо глядят в лицо восставшему призраку и либо гибнут, либо уясняют себе жизнь. Шекспир не побоялся роковой задачи. Чего она ему стоила — мы никогда не узнаем. Но что бессмертную славу величайшего трагика он купил страшной ценой — в этом не может быть сомнений. Он сам пережил ужасы трагедии. И он понял и объяснил нам ее смысл — рассказав, как она происходит и что она делает с человеком. Этот величайший и труднейший вопрос лежит вне сферы философии и науки, собирающих и обобщающих лишь видимые, внешние факты. Трагедии происходят в глубине человеческой души, куда не доходит ни один глаз. Оттого они так и ужасны, словно преступления, происходящие в подземелье. Ни туда, ни оттуда не достигает человеческий голос. Это пытка в темноте, кто знает ее, тот не может не спросить "зачем"».

Все ученые, занимающиеся английским Возрождением, писали о кризисе гуманизма, разразившемся на рубеже XVI и XVII веков. Некоторые из этих ученых, как и процитированный только что Л. Шестов, предлагали соответственно гипотезу о кризисе в мировоззрении и творчестве Шекспира. Я решаюсь конкретизировать последнее предположение еще больше: катастрофический духовный кризис Уильяма Шекспира совпал, по-моему, с написанием «Макбета» и пришелся на 1606 год.

«Макбет», таким образом, — вершина в творчестве английского драматурга. До нее — подъем. После нее — уже спуск. Шотландская трагедия — главное событие в художественной жизни Шекспира.

После «Макбета» Шекспир ехал с ярмарки. А в телеге позади него сидели три ведьмы.

Эти ведьмы — самое значительное предсказание Шекспира. Предупреждение великого поэта нам, его потомкам.

. . . . . .

Настоящих ведьм давно уже не казнят. Они присвоили себе полную свободу и плодятся, плодятся, как ядовитые грибы после четвергового кислотного дождичка, заполняя жирной плесенью все щели и низменные места планеты, опускаясь на нее тучами прожорливой, трансцендентальной саранчи...

Казнят не ведьм. Давно уже казнят, объявив их ведьмами, тех, кто пытается противостоять коллективному конформизму масс, этой совокупной ведьме наших дней, гигантской марионетке, которую придумала и взлелеяла бессовестная, погибельная цивилизация...

Ведьмы процветают вовсю. Они, наверное, бессмертны: и как обозначающее (бессмертные образы Шекспира) и как обозначаемые (вечное зло человеческой истории).

. . . . . .

Идеал режиссера — отыскивать и собирать образы, создаваемые писателем и щедро рассыпаемые им по пьесе. Это во-первых.

Идеал режиссера — разгадывать загадки, пульсирующие, как кровь в венах, внутри каждого образа. Это во-вторых.

Идеал режиссера — выслеживать, вылавливать и собирать в пучки тончайшие паутинки ассоциаций, порождаемых образами пьесы, и чем больше, тем лучше. Это в-третьих.

А в-четвертых, идеал режиссера в том, чтобы продублировать все для своих актеров: показать им то, что во-первых, растолковать то, что во-вторых, и дополнить их собственными ассоциациями то, что в-третьих*.

16. Пена и накипь: еще одна аксиома и неизбежная научная заумь

Образ — это тоже игра. Получая из окружающего мира множество впечатлений от самых различных его явлений, предметов и существ, человек накапливает эти впечатления, а затем (обязательно!) начинает ими играть: сортировать, раскладывать по пучкам, складывать в различные конфигурации — как играют в конструктор или кубики, как раскладывают пасьянсы, как строят из игральных карт домики и целые дворцовые комплексы. Происходит это инстинктивно, но доставляет людям немалое удовольствие. Уподобляя исходные впечатления и расподобляя сходные, мы научились увеличивать это удовольствие. «Ух, наелся: у меня живот — как барабан», — радостно сообщает малыш, хлопая себя ладошками по набитому брюху. «Папа пыхтит, как паровоз», — делает открытие дочка, впервые взятая родителями в семейный турпоход. «Мой внучек — золотой ключик!» — поет бабушка, ставя рекорд усложненной образности. Люди играют образами от рождения до самой смерти.

Но как ни крути, все-таки образ — это в конце концов сравнение.

Людям свойственно сравнивать: хрен с пальцем, попадью со свиным хрящиком, божий дар с яичницей. И не только потому, что сравнения веселят и дают выход эмоциям (это особенно ярко видно в выражениях типа «устал, как черт», «я проголодалась, как собака!», «весь месяц работаю, как лошадь»), но и потому, что именно сравнения увеличивают информацию о мире. Сравнив два предмета между собой, мы повышаем свое знание о каждом из них по крайней мере вдвое. О сравнениях образных нечего и говорить — тут информация вырастает многократно. И это понятно: в образе часто сравниваются не два жизненных феномена, а больше, и сравниваются они по разным параметрам, стыкуются разными своими гранями, причем по одним параметрам сла-

---

* Здесь говорится об обязанностях режиссера по линии образности только в период разбора пьесы. О созидательной же его деятельности в образной сфере пойдет подробный разговор в третьей части книги — в «Теореме образа» и вокруг нее.

гаемые сравнения находятся в сердечном согласии (в аккорде), а по другим — в полном противоречии или в диссонансе.

Вот мы и подошли к обещанной аксиоме:

АКСИОМА СРАВНЕНИЯ: при разборе пьесы мы ищем, *что* в ней *с чем* можно *сравнивать*: акт с актом — сцену со сценой — эпизод с эпизодом — человека с человеком — событие с событием — одну реплику с другой репликой — даже одно слово с другим словом. В процессе этого сравнивания, сопоставления, улавливания сходств и различий обязательно рождается образное восприятие пьесы режиссером.

(аксиома двенадцатая)

Разбирая пьесу, — в данном случае «Макбета» Шекспира, — мы должны разбираться не только в ее составляющих (события, конфликты, характеры, взаимоотношения и предлагаемые обстоятельства, слова и словесные образы), не только в том, как эти «составляющие» расположены и взаимосвязаны (и взаимодействуют) в пьесе, не только в ее *«синтаксисе»*, в ее *синтагматике*. Не менее важную (хотя и гораздо меньше разработанную) часть нашей задачи при анализе пьесы составляет исследование *парадигм* этих слагаемых.

Короче. Мы должны исследовать не только элементы, присутствующие в пьесе, но также и элементы, «отсутствующие» в ней.

Первая часть задачи (синтагматический анализ) связана с изучением действенной структуры пьесы, а вторая (анализ парадигм) — со структурой ассоциаций, вызываемых нашими составляющими. Каждый элемент, образующий систему пьесы и *присутствующий в ней* (поступок героя, его слово, случившаяся с ним перемена и т. д.), вызывает в нашей памяти, в нашем воображении *другой* элемент, в пьесе реально не изображенный и даже не упомянутый, то есть *не присутствующий* (поступок другого человека, другое слово, другое происшествие и т. п.). Эти не присутствующие, но ассоциативно связанные, ассоциативно родственные с присутствующими элементы тоже составляют систему, менее определенную, менее однозначную, но не менее конкретную, несмотря на свою известную субъективность.

Например: размышляя о Макбете и леди Макбет, я...

— Парадигма первая: ...я вижу скульптуру сэра Генри Мура «Король и королева» (эстетическая ассоциация).

— Парадигма вторая: ...я вспоминаю отношения Шекспира и его жены (психологическая ассоциация).

— Парадигма третья: ...я представляю «всесоюзного старосту» Калинина и его жену, Жену Президента, доходящую в одном из заполярных сталинских концлагерей (политическая ассоциация).

Значит, надо исследовать не только, к примеру, последний бой Молодого Сиварда, но и последний бой его воображаемого дублера, русского мальчика, погибшего в Афганистане, разобраться не только в последствиях события «Предсказание ведьм», но и в последствиях некоего дубль-события, возникшего когда-то в памяти Шекспира. И уж во всяком случае — в последствиях дубль-события, возникающего в нашем собственном воображении и возникающего впоследствии в воображении актера, а затем и зрителя: предсказания академика Сахарова о перевороте, погромах и новой гражданской войне.

Какую ассоциацию хотел вызвать автор пьесы у читателя? Какую ассоциацию хотим передать нашему зрителю мы?

Решить эту проблему (трудности парадигматического анализа пьесы, равноправного с привычным синтагматическим слоем разбора) поможет нам методический принцип *лейтмотивов ассоциаций*, включаемый нами как непременная составная часть в игровой разбор пьесы.

Сейчас у нас случайно возникла система ассоциативных лейтмотивов, которую, конечно же, можно еще изменять и уточнять, но, может быть, скорее всего она вечна, потому что сразу возникла.

1) Политические лейтмотивы ассоциаций (то, что сегодня называют аллюзиями);

2) Психологические лейтмотивы ассоциаций;

и, главное, — 3) Эстетические лейтмотивы ассоциаций.

Таким образом, режиссерский анализ, в отличие от литературно-театроведческого, методически реализуется не только в разборе произведения, но и в накоплении ассоциаций, постепенно приводимых в систему («сеть ассоциаций, набрасываемая на пьесу»), выраженную в «лейтмотивах ассоциаций», слагающихся в структуру лейтмотивов.

Резюме есть. Теперь остается привести цитату — как эффективный актерский жест на уход.

Мой любимый Уилсон Найт утверждает, что нельзя рассматривать характеры, отвлекаясь «от этих образных средств поэзии и в отрыве от поэтической драмы, в которой они действуют», а я прибавляю: если характеры действующих лиц нельзя проанализировать и понять вне образной системы Шекспира в целом и данной пьесы в частности, то тем более нельзя их создать с актерами, если актеры *практически* не освоят особую специфику шекспировской образности во всех ее деталях и во всех оттенках.

И снова Уилсон Найт: «Интерпретация шекспировской пьесы, как я ее понимаю, должна быть вымочена в драматическом сознании, пропитана им, и чем больше мы будем уделять внимания этим образно-драматургическим элементам, тем чаще мы будем обнаруживать в себе инстинктивную направленность на целые группы образных тем, поэтических окрасок, пронизывающих всю пьесу. Драматические герои и их имена могут меняться от пьесы к пьесе, но жизнь, в которой они живут, поэтический воздух, которым они дышат, судьба, которая их бьет, или радость, которая их коронует, символы симфонии драматической поэзии — все это является не столь вариабельным. Оно шекспировское. Более того, оно и есть Шекспир. Без первостепенного внимания к таким образам мы можем остаться без истины Шекспира как поэта и драматурга».

17. Загадочная картинка как игра

Вам не случалось в детстве рассматривать загадочные картинки? Да? И я обожал. Какое это удовольствие — часами разглядывать непритязательный пейзажик, вертеть его перед собой и выискивать на нем фигурки человечков, зверюшек, птиц и насекомых, тщательно замаскированных хитроумным художником. Иногда он «прячет» их в переплетениях ветвей и трав, иногда — в завитушках волн или облаков. В пестрой мозаике прибрежной гальки. В складках гор. В складках одежды официально присутствующих на картинке персонажей.

Вот перед тобою лесной ландшафт с идущим по первому плану охотником — требуется отыскать дичь: трех уток, или двух зайцев, или оленя; бывает, что отыскиваешь даже лису с пушистым хвостом либо громадного медведя, нарисованного вверх ногами в правом нижнем углу и прикрытого причудливой штриховкой болотного камыша. Вот одна утка — она сидит по диагонали рисунка среди узоров березовой листвы; вот другая — распласталась в полете с вытянутой вперед шеей, а где же третья?.. Но довольно сладких воспоминаний.

Нам дана новая загадочная картинка: нарисованы три ведьмы, слипшиеся в пеструю группу на фоне низких зарослей вереска и укутанные рваными клочьями предвечернего тумана. Лиц и фигур почти не видно. Все скрывают бесформенные серые хламиды — что-то вроде свободных длинных плащей с глубокими капюшонами. Лишь иногда, редко-редко, налетит неизвестно откуда взявшийся порыв ветра: отогнет край хламиды и покажет нам старческую костлявую кисть со скрюченными пальцами и давно не стриженными ногтями; сбросит капюшон и пошевелит седые жесткие космы. Старухи тут же прикрываются.

Что замаскировано этим рисунком? Что скрыто на нем? Что спрятано в складках одежд и морщин у этих мифических старух?

Почему и зачем эта сцена с ведьмами, с которой Шекспир начинает пьесу? И не только начинает — сцена ведь потом (забегаю вперед) будет точно повторена с еще большей интенсивностью (см. сцену третью). Зачем этот повтор? Зачем он Шекспиру?

То ли это эпиграф?

То ли заявка на глобальность чего-то? Но чего?

Может быть, это экспозиция конфликта пьесы?

Во всяком случае тут что-то очень, очень важное, *чрезвычайно важное*!!! Что?? Не будем торопиться. Подождем.

Медленно. Возникает. Ви́дение. И виде́ние.

Старухи раздеваются и пляшут. Безобразные, с развевающимися в диком танце сивыми патлами, дряблотелые, с огромными висячими грудями и ягодицами (сделаем специальные трико, такие, как я видел у Ролана Пти в его «Соборе Парижской Богоматери»). Актрисам это жутко понравится. Как они захихикают, сколь двусмысленным и интимным будет их грудной смех, когда из пошивочной мастерской принесут им новые их «костюмы»! Как предвкушающе будут они нацеплять на себя эти гиперболы вечной женственности: неприлично большие, мраморно-лиловатые или с прозеленью и мутной охрой старческой пигментации, морщинистые и вялые, с титаническими, прямо-таки микеланджеловскими сосками! Представляю, каким зато небывало свободным будет их наглый танец — дерзко-веселым, потому что самим актрисам еще далеко до климакса, но и отчаянно-протестантским, потому что они, увы, уже не самой первой свежести. Будет трясение и мотание грудями, свисающими до чресел, будет гордое взвешивание грудей на ладонях перед собой, будет забрасывание их — поочередное и парное — за плечи, «а-ля рюкзаки», будет и коронный трюк разудалой импровизационной хореографии (порнографии?) — верчение фиолетовым задом, «соблазнительные» половинки которого начнут шлепать хозяек то по икрам, то по лопаткам. Да, такую вещь актрисы будут играть с величайшим удовольствием, а как же иначе? — шокирующий танец сексуально озабоченных старух.

И тут же возникает еще одно ви́дение: в третьей сцене ведьмы еще раз заголятся и запляшут, только теперь они будут молодыми и прекрасными*. Это уже что-то совсем интересное: *молодые* и *прекрасные ведьмы*. Актрисы словят кайф на репетиции — будь здоров. Зрители на спектакле, вероятно, тоже (через *шок* — и это также не фунт изюму): «ожидали снова увидеть сизые сиськи старушек, а тут... такие аппетитные девочки!»

Но если говорить серьезно — заявлено важное: двойственность ведьм и всего происходящего. Подойдет? Кажется, подойдет.

Додумать и досмотреть пикантную картинку я не успеваю, — надвигается новое видение (они теперь — как лавина: пошло́! пошло́! и пошло́!). *Три радистки*. Еще лучше — три радиофицированные гермафродитки (не то мальчики, не то девочки).

Третье ви́дение выплывает из кромешной темноты, как некий метафизический «крупный план». Три молодых лица, прижатые друг к другу, щека к щеке, и резко освещенные снизу мертвым светом шкалы радиоприемника или радиопередатчика. Над ними дрожат гибкие усики антенн, головы их стиснуты обручами наушников. Крутят верньер, и пространство наполняется звуками эфира: треском, свистом, разноязычной речью, сменяющейся разнообразной музыкой, нахальным воем и грохотом глушилок. Ловят сигналы. Три лица чем-то легко напоминают финальные кадры Рогожина и Мышкина из куросавского «Идиота». А может быть, что-то в них от Фрица Кремера: «Ангелы-хранители атомной эры». Образ? Образ. Даже, по-моему, ничего образ.

Жуют. Время от времени моргают. Слова цедят с великолепной небрежностью... нет, это определенно неплохо: старинный стихотворный текст — как жаргон шпионов, как зашифрованный разговор. Кот — это буквально агент. «Кот» — кличка, условный позывной. И так у всех: «жаба», «гарпии», в общем, сплошная «Серая Мэри». И главное слово сцены — Макбет! — имя, оживляющее обстановку. Все произносимое ими, кроме этого имени, — через губу, безразлично, без выражения, а это имя — как начало атомной войны. Имя — событие. Нормально? На-а-ар-маль-на.

И еще ви́дение:

Садится летающая тарелка — начало спектакля. Выходят на первую сцену и играют ее инопланетяне. В конце первой сцены они превращаются (после сообщения о Макбете) в ведьм. Затем, в конце первой половины третьей сцены, пойдет стриптиз старух, а на последнюю пляску (в четвертом акте, вокруг котла в пещере) — стриптиз молоденьких. Ишь ты, даже целая концепция получилась. Концепция трех шоков.

Вы спрашиваете, откуда взялись инопланетяне? Да, вероятно, возникли оттого, что интуитивно мы, несмотря на всю свою образованность и культурность, связываем ведьм со всем таинственным и необъяснимым. Что-что? Вам кажется, что мы слишком вольно обращаемся с классическим произведением? Что туг у нас слишком много режиссерских фантазий вместо аналитической работы? Спокойно. Это не режиссерские выдумки, а самый настоящий разбор согласно аксиоме фона: мы анализируем пророчества Шекспира на фоне предлагаемых обстоятельств пьесы, на фоне предлагаемых обстоятельств жизни автора и на фоне предлагаемых обстоятельств нашей с вами жизни. Это — прошлое, перекочевывающее в настоящее и заглядывающее в будущее. Это — открытое настежь время искусства. Так-то.

---

* И это я не выдумал. Вычитал: в хронике у Халиншеда написано, что Макбету являются три прекрасные женщины («нечеловеческой красоты»), и являются во сне. А во сне, как известно, красивые женщины являются мужчинам преимущественно в голом виде.

Для вашего спокойствия немного обобщающей теории: величие того или иного произведения искусства заключается, помимо всех остальных его важных особенностей, да, пожалуй, и главным образом, в том, что оно позволяет, допускает в себя современную, животрепещущую мысль последующих поколений, и с какой степенью органичности допускает. Количество и естественность вхождения последующих трактовок в произведение и есть конкретная реализация довольно абстрактных эпитетов «великое» и «вечное» творение. Резко, по-вашему? — Смягчим: произведение тем художественней и значительней, чем больше его образы вызывают свободных ассоциаций. Вы смешной человек — вы мне не верите. Ну, что мне с вами делать? Ладно, устроим консультацию у общепризнанных авторитетов на тему «Многозначность — залог величия произведения».

На ваши сомнения отвечает крупнейший в мире специалист по Шекспиру — английский режиссер П. Брук: «Он (драматург) создает сценический образ — структуру сценического поведения и положений, из которых можно вычитывать самые различные, дополняющие друг друга и противоположные значения. "Гамлет" тоже ведь не что иное, как сценическая конструкция, которую, хотя сама она не изменяется, можно читать и перечитывать при воплощении, всегда находя новое содержание».

Вам мало? Ну, тогда даю слово Виссариону Белинскому: «...для нашего времени *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*». С «неистовым Виссарионом» вы, конечно, согласны.

Шекспир по-настоящему великий и вечный писатель, потому что он «впускает» в себя самые разнообразные и самые неожиданные трактовки, причем в каком угодно количестве. В этом вы, надеюсь, уже начинаете убеждаться (с моей, пардон, помощью). С каждой новой трактовкой Шекспир открывает все новые и новые грани своего гения и своих сочинений. Создается впечатление, что настоящее его имя — Бесконечность.

А вам кажется, что ведьмы — это ведьмы и больше ничего...

Нет, за ними непременно должно стоять что-то очень значительное, может быть, самое значительное в многовековой и многотрудной жизни человечества.

«Макбет» — философская (а не натуралистическая!) притча, своеобразная «парабола» (Брехт), трагедия-парабола, образно выражающая весьма реальные явления жизни. Образная параболичность великой трагедии идет оттого, что некоторые явления не могут успешно быть выявлены в бытовой зеркальности прямого отражения. Шекспир, так же, как и Феллини, как и Бергман, если брать живые эквиваленты художественной действительности нашего времени, не верил в духов, но они, эти ду́хи, позволяли ему (как Феллини в «Джульетте и духах», как Бергману в «Седьмой печати») выразить суть общественных явлений и феноменов, иначе невыразимых, сделать эти феномены живущими, то есть наглядными и действенными.

Изображение в «Макбете» ведьм всего лишь как ведьм, как реальных, объективно существующих представительниц нечистой силы могло бы иметь место в том единственном случае, если бы сам Шекспир верил в их существование*.

---

* Даже если бы Шекспир и верил в существование ведьм и других духов, мы-то не можем всерьез изображать их в сегодняшнем спектакле и разбираться в их логике и в их поступках.

Был ли Уильям Шекспир суеверен? Судя по его произведениям — не был, а других прямых свидетельств не имеется. Но вот вам Бэкон — ровесник и скорее всего знакомый Шекспира. Они настолько близки друг другу по своему творчеству, по философии, что некоторое время Бэкону даже приписывали авторство шекспировских драм. И что же Бэкон? — он тоже писал о нечистой силе: «Есть четыре вида призраков, которые осаждают умы людей. Для того, чтобы изучить их, мы дали им названия. Назовем первый вид призраков *призраками рода*, второй — *призраками пещеры*, третий — *призраками рынка* и четвертый — *призраками театра*». Посмотрите, как это близко к Шекспиру — те же темы, те же образы, те же ключевые слова: театр, пещера, призрак. Но здесь с неоспоримой определенностью видно: «призрак» — только образ, а за образом стоит самая что ни на есть реальная власть человеческих общественных предрассудков. Так что не один автор «Макбета» использовал емкие образы «нечисти» для сигнификации социальных реальностей. Это было в духе времени и в обычае английской интеллектуальной элиты XVII века.

Широчайшая осведомленность Шекспира в различных областях знания, несовместимая с суевериями, не раз доказывалась учеными, и нам нет смысла повторять их доказательства.

Уильям и ду́хи: сам Шекспир не верил в ведьм, но большинство зрителей, заполнявших в то время театр, конечно же, верило, и в интересах дела Шекспир не брезговал суевериями своей публики, с помощью призраков и ведьм он рассчитывал пробудить и проэксплуатировать эмоцию зрительного зала. Рассчитывал, как видим, не без успеха.

Попробуем последовать его путем. Но чем можно пробудить эмоцию и увлеченность нашего, не верящего ни в бога, ни в черта современного зрителя? Чем? Какие ведьмы? — бабушкины сказки! А вот инопланетяне его трогают. И экстрасенсы волнуют: разные там Джуны, Ванги, филиппинские целители и непонятные телевизионные доктора. Даже полуграмотные знахари и знахарки превратились в дефицит из-за своего естественного вымирания. Мы снова и с радостью погружаемся во мрак невежества. Мы, как зрители «Глобуса», начинаем верить в любую модную дичь: апокалиптические настроения, буйное размножение всяких лжепророков, приход меченого антихриста, звезда Полынь (в связи с Чернобылем), масоны и многое тому подобное. Спро́сите отчего — Fin du siecle, дорогие мои, — конец века.

Созвучие эпох: конец XVI — начало XVII века, с одной стороны, и рубеж XX и XXI веков — с другой. Много, много общего, но я остановлюсь на трех крупных общностях: 1) одинаковый декаданс; 2) одинаковая усталость, накопившаяся в народе за бурные предшествующие сто лет и 3) одинаковый страх перед надвигающимся новым веком: социальная тревога и незащищенность отдельного человека.

О сходствах поговорим чуть-чуть подробнее.

Декаданс — это развитие наоборот, вырождение. На протяжении уходящего века мельчало, вырождалось все, но главным образом — правящая верхушка. Проследим это на лидерах столетий. XVI столетие: от могучего, почти великого короля Генриха VIII — через суховатую и мстительную девственницу Елизавету — к ничем, кроме уклона в оккультизм, не примечательного Якова I. XX столетие: от «святых» революционеров переворота — через революционеров-беспощадников периода культа — к дегенеративным демагогам, мелким мошенникам и любителям дармовщинки. В итоге —

двусмысленная траектория отрицательного развития, отмеченная возрастанием личностной ничтожности.

Усталость народа. Сходство двух рубежных эпох просто поразительно. Особенно в смысле давления на граждан. И тогда, и теперь мероприятия и социальные программы сыпались на головы простых смертных, как из рога изобилия. У них — огораживание, у нас — раскрестьянивание. У них — мануфактуризация, у нас — индустриализация. У них — Реформация и Протестантизм, у нас — Культурная революция и ликвидация безграмотности вместе с самими безграмотными, особенно с не знающими политграмоты. И там, и тут дорвавшаяся до власти клика ухайдакала целый народ так, что ему оставалось только одно — плюнуть на все и расслабиться. Есть выразительный технический термин — «усталость металла». Как жаль, что до сих пор никто не додумался до термина «усталость человеческого фактора».

Страх перед наступающим веком имел некоторое основание в железобетонном постулате обывательской логики: конец века — конец моего века. Но это, конечно, не главное. Главным основанием был печальный исторический опыт, свидетельствовавший, что крупные общественные движения, как-то: революции, реформации, ренессансы и перестройки — всегда совершались под лозунгом освобождения человека и обязательно освобождали его. Но освобождали только для того, чтобы закабалить его еще больше. На глазах у потрясенных людей позднего Ренессанса с последним произошла катастрофическая метаморфоза: от прославления и утверждения Прекрасного и Свободного Человека европейский мир перешел к возвеличиванию и продвижению Маккиавелей Всякого Рода: от политических проходимцев до экономических ненасытников. Шекспиру, завершавшему в Англии этот самый Ренессанс, было отчего впасть в тяжкий кризис. Но и у нас ведь тоже было не лучше: нас тоже освободили в 1917 году, но тут же зажали так мощно, как никому и никогда не снилось. Социальный террор после социалистической революции превзошел и обогнал все предшествующие тирании. Теперь, в конце века, нас решили освободить еще раз с помощью демократии и гласности. Для чего? Для какого нового закабаления? Пока неизвестно, но по логике прогресса прессинг должен быть еще мощнее и погибельней. Неизвестность как раз и страшит: то ли кончается наш привычный «реальный социализм», то ли начинается новый социализм — нереальный, как кошмар.

Итог сходств: тогда и сейчас кончалась целая эпоха. Полностью дискредитировали себя: тогда — ренессансный гуманизм, теперь — гуманизм социалистический. Лопнули разноцветные шарики, они оказались радужными, но непрочными мыльными пузырями.

Итог рассуждений: нам легче понять Шекспира, чем кому-либо и когда-либо из-за сходства исторической ситуации — век вывихнут, сломался, порвалась цепь времен.

Итог методический: нащупав сходство эпох и ситуаций, мы выполнили одну из значительнейших задач режиссерского анализа; теперь мы сможем легко вычитывать из пьесы современно звучащие мотивы... но тут в подбивание историко-теоретических бабок вмешался Шекспир и попросил слова.

Монолог Шекспира в третьем лице:

Он увидел вокруг себя всю мерзость королевской власти: продажность высших чиновников, подкупы политических противников, доносительство, тайный шпио-

наж и безличное тайное братство наемных убийц — придворных отравителей, уличных разбойников с кривыми ножами, штатных палачей, нештатных дуэлянтов, тонкогубых цензоров, бессердечных красавиц, жестоких остроумцев, ростовщиков и пиратов.

Но он увидел и гораздо больше, он увидел главное: общество начало войну против личности — отдельных властителей феодализма сменила объединенная и мощно разветвленная буржуазная, то есть основанная на купле-продаже *система угнетения человека*.

Он понял: теперь жизнь отдельного человека будет неуклонно падать в цене. Честность, смелость и великодушие превратятся в разменную монету, доброта и милосердие пойдут с молотка, а благородством и справедливостью будут, как паклей, затыкать щели тюремных фасадов. Пройдет два-три века, и человек живущий будет никому не нужен, спрос пойдет только на человека функционирующего.

Шекспир произносил монологи, впору и мне было произнести свой моноложек...

Мой несостоявшийся монолог от первого лица:

Человек рождается на свет для того, чтобы стать личностью — самоценной, самовольной, самореализующейся до конца. Но не тут-то было: на него сразу же, чуть ли не у колыбели, набрасываются злые феи дурной социальности и начинают его обрабатывать — это нельзя, то нельзя, все — нельзя. Делается это, конечно, в интересах общества и называется воспитанием. Человека с пеленок включают в установленную заранее социальную игру и вдалбливают, вдалбливают, вдалбливают в него правила этой насильственной игры. Человечек сопротивляется, жалуется, рыдает, ему так не хочется участвовать в такой игре, но...

Но я, как вы уже поняли, не произношу и никогда не произнесу этого монолога, так как по профессии я режиссер, а режиссеры, в отличие от актеров, монологов не произносят. Их дело — *видеть и слышать образы*.

И я снова послушно стараюсь увидеть, кто или что скрывается за образами ведьм. Стараюсь упрямо, настойчиво, до боли и висках. Безостановочно перебираю варианты: ведьмы — это бесчисленные королевские фискалы, несчитанные серые кардиналы, тайные советники, имя которым — тьма; ведьмы — это сотни мракобесов от идеологии, тысячи функционеров, миллионы надсмотрщиков командно-административной системы... и неожиданно прихожу к открытию:

ВЕДЬМЫ — ЭТО ОБРАЗ «MAN»

«Man» выдумал немец.

Точнее — немецкий философ, экзистенциалист.

Он придумал «Man» как термин для обозначения безличной, анонимной силы, действующей в современном человеческом обществе, а с развитием общества начинающей в нем хозяйничать.

«Man» — это немецкое неопределенное местоимение, не обозначающее никого конкретно. Это как у нас в сказке: «Пойди туда, не знаю куда, приведи того, не знаю кого». В русском языке нет аналогичного местоимения, поэтому «man» более-менее успешно переводится глаголом вовсе без лица: «говорят», «думают», «считают» — кто говорит, кто думает, кто считает — неизвестно. Но я не хочу, чтобы вы поняли то, о чем я тут размышляю, как что-то легкомысленное, неважное, формально-грамма-

тическое, как игру словами или безобидные сказочные прибаутки. Чтобы повернуть вас лицом к явлению, я приведу вам не немецкие, а наши, типично русские, вернее — типично советские эквиваленты «man»: «есть мнение», «товарищи считают», «по многочисленным просьбам трудящихся». Узнаете родное? Но вот еще более грозные формулы (методика «man» разработана настолько хорошо, что даже слово «народ» мы за 70 лет превратили в «man»!): «Это нужно народу», «Народ этого не поймет», «Народ этого не потерпит».

Так что же такое «man»? безличная массовидность. Дурная социальность. Суета так называемой общественной деятельности. Все, что порождает неподлинное человеческое существование.

А вот что говорит по поводу «man» сам философ: «Пребывание людей друг возле друга полностью растворяет их собственное существование в способе бытия других, так что другие еще более меркнут в своем различии и определенности. В этой неразличимости и неопределенности развертывает "man" свою настоящую диктатуру. Мы наслаждаемся и развлекаемся так, как наслаждаются другие; мы читаем, смотрим и высказываем суждения о литературе и искусстве так, как смотрят и высказывают суждения другие, мы "возмущаемся" тем, чем возмущаются другие»*.

Теперь понятно? Все идут на собрание, и я иду на собрание. Все идут на ленинский субботник, и я иду на ленинский субботник. Все вступают в общество защиты животных, и я вступаю в общество защиты животных. Интересно ли нам на собрании, принесет ли пользу наше участие в «черной субботе», поможет ли собачкам и кошечкам наше включение в их защиту — не имеет никакого значения.

«Man mu » — так нужно «man», необходимо, положено.

Главное, чтобы соблюдался категорический императив этого самого «man»: веди себя, как все, не выступай, не высовывайся, не возникай.

«Man» — это заурядность, результат и смысл нивелировки.

Олицетворение пустоты. Непонятное, необъяснимое, а потому пугающее «ничто».

«Man», будучи реальным, но анонимным субъектом повседневной жизни, стремится, чтобы все было заурядным, ординарным, чтобы все было уравнено. Нивелирование проявляется в том, что все оригинальное, действительно глубокое делается ординарным, популяризируется и вульгаризируется, превращается в нечто поверхностное, неоригинальное и неглубокое. Вместе с тем тривиальное и упрощенное выдается за глубокое и оригинальное. В общественной сфере, то есть в сфере господства «man», все является двусмысленным, туманным, неясным, однако все представляется так, как будто оно является ясным, понятным, хорошо известным. Это — суеверие XX века.

«Man» осуществляет свою диктатуру над человеком, чтобы снять с него личную ответственность и взять на себя все тяготы человеческого существования. «Man» гарантирует человеку безбедное существование, спокойствие, уверенность. Однако все это дается человеку взамен утраты им своей индивидуальности, то есть на условиях отказа от самого себя.

---

* *Heidegger M.* Sein und Zeit. Halle, a.d.s., 1929. S. 126–127.

«Другие» у Хайдеггера не конкретные другие — не наши друзья, родные или знакомые. Это неопределенные другие.

Совсем недавно, с трибуны Первого съезда народный депутат Ю. Афанасьев сформулировал сущность «man» на грани гениальности: «агрессивно-послушное большинство».

Но-лессэ-пассэ — достаточно теории.

Примером, который я в течение многих лет приводил при объяснении существа «man», было традиционное наше, безликое и никому не нужное собрание: люди приходили, садились по местам и занимались посторонними делами — кто читал книжку, кто разгадывал кроссворд, некоторые дремали с открытыми глазами, а кое-кто поковыривал в ухе или в носу; ораторы читали по бумажкам не ими написанные речи, потом механически голосовали, не думая, за кого, потом была необязательная художественная часть. И так везде, всегда, без незначительных даже отклонений от пустопорожнего ритуала. Никому в отдельности это отсиживание не приносило ни радости, ни печали. Называлось это *общественная жизнь*, но, приглядитесь, это ведь типичнейшее «man»... Точно так же, ради того же «man», плелись профессора на овощные базы — отбывали общественную повинность. Точно так же ходили в культпоходы: на неинтересные выставки, на скучнейшие спектакли, на безрадостные праздничные манифестации— получали *общественное удовольствие*. Как тут не вспомнить милейшего Кьеркегора: «Общественность— это чудовищная абстракция, всеохватывающее нечто, которое есть ничто, эфемерное явление».

Кому лично нужна война? Чейни или Бейкеру? Нашим Язову и Чазову? Конечно, нет. Но она нужна «man», и президенты маниакально выполняют приказ — идет вовсю гонка вооружений: разводят смертоносных микробов, синтезируют газы и лазеры, разлагают атомные ядра для бомб.

Кому нужен пресловутый поворот северных рек? Мне? Тебе? Им? Ни в коем случае. Но бессмысленная деятельность любезна тому же «man», и люди настойчиво толкают этот абсурдный проект социалистического самоубийства.

Вы скажете, что теперь уже не так? что таких собраний и демонстраций сейчас не бывает, что мои примеры устарели, в чем я сильно сомневаюсь, потому что за всю свою жизнь повидал не одну «перемену»: сегодня нет, а завтра, глядишь, и опять будет, ну а если правы окажетесь вы, я тоже не расстроюсь...А вот примерчик, без сомнений, и свежий-свеженький: все сейчас говорят о жутких результатах хозяйствования административной системы — а кто виноват? — никто конкретно. Кто сажал, кто пытал, кто уничтожал крестьян и вымаривал интеллигенцию, кто довел богатейшую страну до нищеты и ничтожества, до катастрофы? А НИКТО. Вот этот Никто и есть «man», то есть все те же «ведьмы». Такие вот пироги. Что? Вы в принципе согласны? Вы со мною не спорите? Значит, у нас полное единство, и это прекрасно.

Все это я обычно рассказываю (рассказывал в годы «застоя» и собирался рассказывать дальше в годы «перестройки») своим артистам и студентам на репетициях и, самое главное, в перерывах между репетициями, но этого ведь не будет (не должно, не может быть) на спектакле, потому что спектакль — это не газета, не публицистическая лекция, спектакль — это высокое искусство (ну, ладно, пусть не высокое, пусть просто искусство!), и оно убеждает не эквивоками, не силлогизмами, а *образами*.

И образы послушно всплывают передо мною:

— ведьма откидывает свой капюшон, и я вижу под ним трясущуюся голову жалкой старухи: слезящиеся, покрасневшие глаза без ресниц, беззубый, ввалившийся рот, свалявшиеся редкие волосы с просвечивающей желтой лысиной;

— ведьма откидывает капюшон в другой раз, и я с удивлением обнаруживаю под ним злобное, но божественное лицо молодой красотки, вызывающий румянец щек, влажный блеск чувственных полуоткрытых губ, а за ними — хищный оскал жемчужных зубов, холодный лак голубых глаз, а надо всем этим — золото, золото, золото роскошных кудрей;

— ведьма откидывает капюшон в третий раз, и из мрачной пещеры капюшона вылупливается нечто невообразимое — яйцо в пенсне; круглое, гладкое, бело-розовое лицо закавказского жуира, украшенное карминным цветком плотоядной улыбки; медленно поворачивается вокруг оси; полный оборот — 360°; затем вульгарно намалеванные брови нахмуриваются, узкий рот сжевывает и проглатывает улыбку, а стекла пенсне загораются недобрым блеском;

— Берия поднимает капюшон и закрывает свое лицо; надвигает капюшон до самого подбородка, и в капюшоне обнаруживаются две прорези для глаз; затем костлявая рука вытягивает макушку капюшона сильно вверх, превращая его в перевернутый кулек, и я отшатываюсь: ку-клукс-клан.

Но лучше не так, лучше по-другому (четвертый шок!):

— ведьма отбрасывает капюшон, а там — ничего.

Пустота.

Пустота глубокого колодца с уходящей вниз водой. Сверкающая чернотой ледяная пустота пистолетного ствола, когда случится заглянуть в него беззащитным взглядом...

А сам капюшон опадает мертвой тряпкой, и вся хламида ведьмы медленно, складываясь и переламываясь, опускается на землю. Я подхожу и осторожно отшвыриваю тряпье носком ботинка — пусто. Тогда еще осторожнее, двумя руками, я поднимаю лежащие на полу сцены лохмотья и встряхиваю: в лохмотьях ничего нет. А в это время пространство сцены заполняет зловещий и вкрадчивый голос:

— Хвала тебе, Макбет, король в грядущем.

Голос возникает и летит из ниоткуда в никуда. Я выпускаю из рук плащ и оглядываюсь вокруг — никого. Только три покинутых плаща валяются неподвижно на полу. Тогда я задом, пятясь и осматриваясь, пытаюсь уйти с этого жутковатого места. Отойдя шагов на десять, я поворачиваюсь, чтобы побежать, но что-то заставляет меня оглянуться.

За моею спиной, на пустой полуосвещенной сцене медленно поднимаются и распрямляются три серых хламиды с капюшонами, а со всех сторон ползут в центр сцены четыре хриплых шепота:

— Fair is foul and foul is fair...

— Зло в добре, добро во зле...

— Schon ist hablich, hablich — schon...

— Зло есть добро, добро есть зло...

Мне хочется бежать, но ноги..... немного погодя..... по радио..... голос мужчины..... «сильные республики при сильном центре, сильный центр при сильных республиках».....

Вы сомневаетесь, можно ли это сделать в театре? В театре можно сделать все, особенно если точно знаешь, что именно нужно сделать. А такое знание дает только предельно разнообразный и подробнейший анализ пьесы.

Что? У вас еще один вопрос? Простите, как вы сказали? Да-да, я, конечно, устал. Но знаете, что мы сделаем? — проводите меня до метро, по дороге и поговорим.

Итак, какой у вас ко мне вопрос? Откуда и почему именно — ведьмы, если Шекспир в них не верил? Ну, во-первых, мы уже говорили, что это было сделано для короля, в подчинении у которого находилась в то время труппа Шекспира. Да-да, конечно, — вы правильно меня поняли, и я очень рад этому, — ни один факт жизни, попадая в сферу художества, не должен иметь единственного истолкования, и нам не нужно ограничиваться одной-единственной причиной сейчас; конечно, Шекспир не терпит однозначности ни в чем, вы несомненно правы. А во-вторых...

Начну с одного своего давнего воспоминания.

В тридцать восьмом году волею судеб я впервые попал в деревню. Впервые увидел живую корову, шатающихся по улице свиней и худющих, звероподобных деревенских кошек, питавшихся не от хозяев, а собственным промыслом. Кошки сидели по окружающим кустам и пожирали, хрустя косточками, пойманных воробьев и мышей. В деревне я впервые услышал перекликающихся по ночам петухов и понял, как это страшно: в полночь прокричал петух. От деревенских мальчишек, постепенно становившихся моими товарищами, я впервые в жизни услышал о живых ведьмах. Конопатый Ванька Пожидаев однажды показал пальцем на хромую, вечно ворчащую бабу за соседским плетнем и прошептал мне на ухо дрожащим голосом, будто тетка Мария по ночам превращается в пятнистую свинью и пожирает младенчиков.

Через несколько дней, в быстро густеющих летних сумерках, я сидел на куче бревен перед нашим домом, слушая диковинные байки приютского сторожа старика Грибанова о всяких деревенских чудесах. В самом интересном месте рассказа, когда дед-баландер сделал паузу, чтобы свернуть махорочную цигарку, заскрипели соседские ворота. Я обернулся на звук и замер: из щели полурастворенных ворот высунулась свиная голова в больших черных пятнах и, хрюкнув, уставилась на меня злобными теткимарьиными глазками. Вот когда я понял, что ведьмы — это никакая не сказка, а самая настоящая действительность, полная жути и неискоренимой тревоги.

Времечко, скажу вам, было подходящее, страшноватенькое. То и дело пропадали вокруг люди, исчезали у всех на виду, при всеобщем нерушимом молчании, по деревне расползались настойчивые слухи о злодейских заговорах и пирожках с человечиной, а черный репродуктор в красном уголке целыми днями орал о политических оборотнях...

К чему я вам это рассказываю? А вот к чему: Шекспиру нужен был образ темного и властного веяния, поднимавшегося в социальной действительности, предвидимой им и уже рождавшейся. Этот образ пришел к нему из деревенского стрэдфордского детства — естественно и легко. Постигнув вершины духа в высоколобом кругу Бэкона и молодых аристократов, Шекспир не мог уже верить в чертовщину, но он верил в нее в детстве, и далекое детство — подало, подбросило ему образ ведьмы — глубоко народный и обольстительный... Вам в центр? Прекрасно. А мне — на Речной вокзал. Пока.

18. Прение Шекспира со Львом

Великий Лев сделал однажды непростительную ошибку: взял и обругал публично давно умершего Шекспира. И, главное, обругал ни за что, вернее за то, чего в уважаемом английском классике не было — за надуманность сюжетов и характеров, за иска-

женное отображение жизни. «В твоих писаниях нет правды!» — бросил он Шекспиру позорящую перчатку.

Крупнейший наш шекспировед А. А. Аникст, желая реабилитировать Шекспира перед Львом Николаевичем, постарался отвести толстовские обвинения тем, что начал развивать популярный в академической сфере мотив: «Шекспир — сын своего времени», тогда, мол, не нужна была сегодняшняя степень правды в театре. Маститый ученый как бы добивался скидки для великого драматурга, а такая скидка никому не нужна. Это был принципиально неверный ход, и вывод, естественно, ожидался столь же неверный: получалось, будто Шекспир не вечный властитель дум и душ и не «человек на все времена».

Мне кажется, что вместо этого надо было показать ту правду, которой Толстой не увидел. Правду, которая была и тогда, во времена Шекспира, и потом, во времена Толстого, которая и теперь есть такая же правда, а если хотите парадокса — теперь еще большая правда, чем тогда. Потому, что с прошествием времени Шекспир становится все более правдоподобным, вернее — все более правдивым. Потому, что со временем растет глубина шекспировской истины и увеличивается достоверность шекспировской картины человеческого мира.

Правда Шекспира развивается от правды «народной сказочности» (А. А. Аникст), достаточной для современников Шекспира, к правде психологической и социальной проблематики, необходимой для нас, людей XX века.

В маске сказки теперь выступает главный, *глобальный мир современного человечества*: «Я» и «MAN». Миф неостановимой узурпации обществом человеческой индивидуальности.

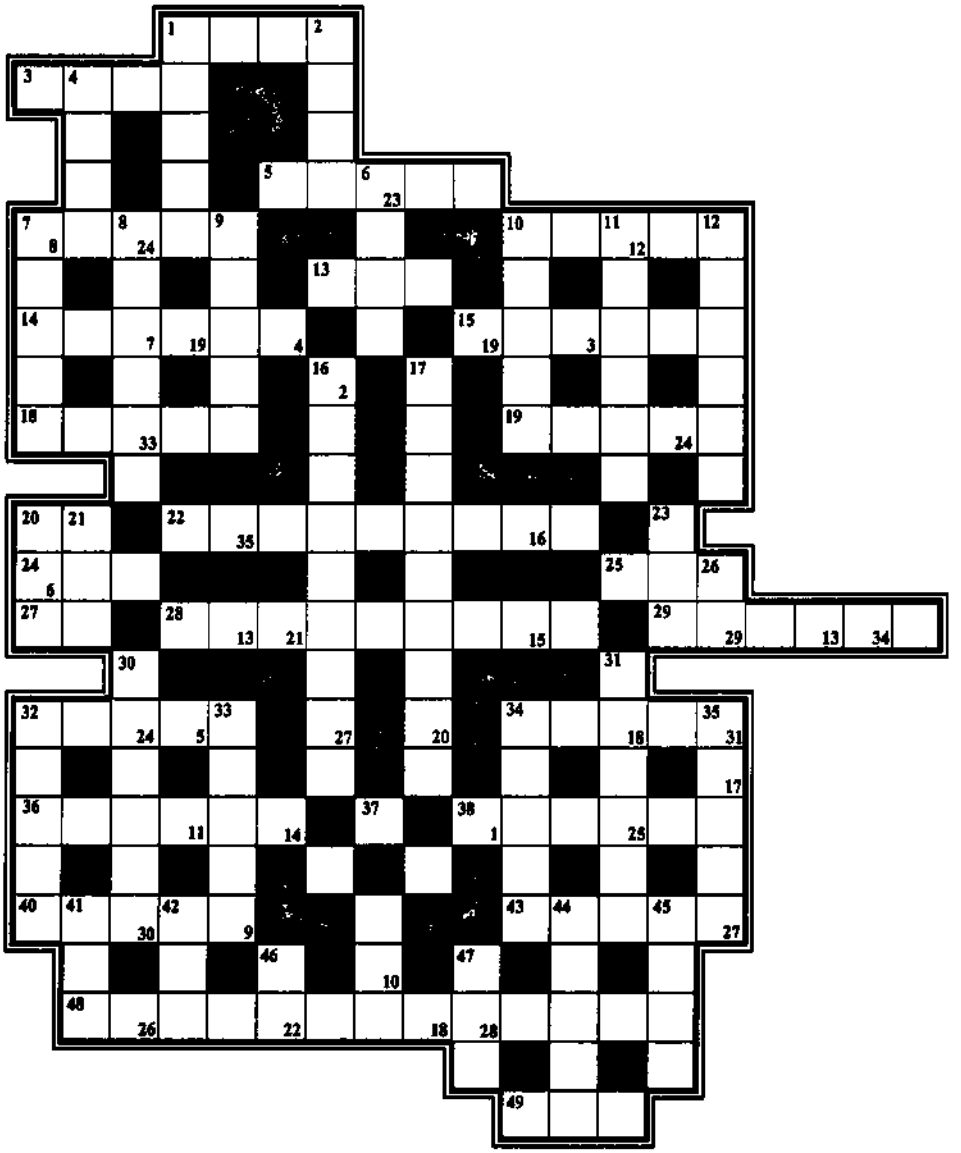
Лев Николаевич Толстой пал первой жертвой шекспировской, специфически театральной правды, которую он отрицал в своей работе 1906 года. Л. Н. Т. не обратил внимания на то, что его британский коллега прятал свою правду за иносказанием, за образом, за метафоричностью, но прятал с тем, чтобы ее мог отыскать любой лондонский зритель. Пряталась правда обычно так: известное событие Шекспир наряжал в пышные одеяния прошлого или в красочные костюмы и маски театра, и переряживание истины организовывалось таким манером, чтобы, спрятанная, правда выглядела еще убедительней. Зрители «Глобуса» и Хэмптон-Корта легко «читали» в этой маскарадной книге. Острота́ эксперимента заключалась в рискованном характере представления — намек должен быть понят, человек, изображенный на сцене, должен был узнать себя во что бы то ни стало.

Лев Николаевич Толстой, граф и народный защитник, узнал себя в Лире (и в его самодурстве, и в его одиночестве среди собственной нелепой семьи, и в его внимании к бедному беззащитному человеку).

Узнал и отказался от поразительного сходства изображения.

Чтобы снять сходство, снивелировать его, он отказал Шекспиру в правде изображения вообще. Шекспир тоже не остался в долгу. Он не стал отлучать Толстого от правдивого искусства, не стал опровергать толстовских обвинений, он просто беззлобно посмеялся в своем гробу, когда великий Лев через несколько лет после написания антилировской статьи *буквально повторил* предсмертный побег короля Лира из родного дома, из привычной обстановки довольства и комфорта, из породившей его социальной среды.

19. Кроссворд трагедии



1	2	3	4	5	6	7	8

9	10	11	12	13	14	15	16

:

17	18	19	20	21	22

23	24	25	26	27	28

29	30	31	32	33	34	35

По горизонтали: 1. Совокупность формальных и содержательных особенностей художественного произведения, определяемая отношением художника к изображаемому и в свою очередь определяющая отношение зрителя, воспринимающего произведения. 3. Слово, наиболее часто встречающееся в данной книге. 5. Удача в достижении чего-либо, общественное признание. 7. Погодное явление, связанное с Лондоном и с Англией вообще, давно уже превратившееся в поэтический образ Альбиона. 10. Крупнейший художник XX века, несмотря на близость Шекспиру по силе образного мышления и поэтичности мировоспитания, никогда не оформлявший шекспировских спектаклей. 13. Часть драматического произведения. 14. Главный противник, антагонист Макбета. 15. Первая жертва Макбета. 18. Пустое пространство. 19. Вид лондонского общественного транспорта, не существовавший во времена Шекспира. 20. Нота. 22. Субъект произвола. 24. Порабощающая сила власти. 25. Великий английский драматург, автор пьесы о Шекспире. 27. Старинный японский театр. 28. Поветрие нашего времени: сбивающее с толку воздействие на чувства, инстинкты людей; лицемерное подлаживание под вкусы малосознательной части масс для достижения политических целей; обман преднамеренным извращением фактов, лживыми обещаниями, лестью; вредный вождизм. 29. Что царит в «Макбете»? 32. Английский драматург, автор трагедий, современник и предполагаемый соавтор Шекспира. 34. Английский стихотворец и художник, позднейший поэтический наследник Шекспира. 36. Действующее лицо «Макбета», полководец, возглавляющий военную облаву на героя трагедии. 38. Головной убор, интересовавший Макбета. 39. Великий английский мыслитель, предшественник Шекспира, погибший на плахе, автор «Утопии». 40. Человеческое качество, необходимое в игре, в сражении и в театре. 43. Таинственное чудовище, якобы обитающее в шотландском озере поблизости от замка Макбета и будто бы с макбетовских времен. 48. Новый термин для обозначения театрального времени (два слова). 49. Титул Макбета в начале трагедии.

По вертикали: 1. Сильное, страстное желание чего-нибудь. 2. Брат жены Макдуфа, вельможа. 4. Учитель, духовный наставник (санскрит). 7. Имя человека, чья фамилия вписана вами под номером 39 по горизонтали. 8. Протагонист разбираемой пьесы. 9. Система знаний, сфера приложения человеческого интеллекта. 10. Решительная атака укрепленной крепости, напр. Дунзинана. 11. Непосредственная начальница трех наших ведьм. 12. Город, в котором Шекспир сочинил свои лучшие пьесы. 16. Неприятие, отказ признать существование чего-то. 17. Наследник по престолу и враг Макбета. 20. Английский современный режиссер кино. 21. Антагонист венецианской трагедии Шекспира. 23. Часть человеческого тела, обыгранная Стерном в повести «Слокенбергия». 26. Способность человека мыслить. 30. Главное, после красоты, качество и цель искусства вообще и театра в частности. 31. Персонаж разбираемой пьесы, тоже вельможа. 32. Личина. 33. Молоко после удаления из него жиров с помощью сепаратора; приношу читателю извинения за случайное и чужеродное для данного кроссворда слово — оно, слава богу, единственное исключение. 34. Современник Шекспира, деятель протестантизма. 35. Составная часть многих сложных слов, делающая эти слова обозначением подделки, липы, превращающая предметы в мнимости, что очень актуально как для разбираемой нами пьесы, так и для неразборчивой нашей жизни. 37. Одно из основополагающих понятий нравственности. 42. Судьба как злая и неумолимая сила. 44. Имя героини одной из комедий Шекспира. 45. Трагедия Бена Джонсона, в которой играл Шекспир. 46. Роман-утопия русского писателя, проживавшего не только на родине, но и на британских островах; в этом романе современный автор развивает тему социального ведьмовства, начатую за 400 лет до него великим прозорливцем Шекспиром. 47. Кустарник или дерево, воспетые Шекспиром в предсмертной песне Дездемоны.

Если вы ответите на вопросы кроссворда правильно, то из букв, вписанных в клетки с цифрами от 1 до 35, помещенных в правом нижнем углу, у вас получится формула нового варианта конфликта для разбираемой нами трагедии.

Откуда кроссворд? Почему и зачем? Да потому, что разгадать загадку, найти слово, заданное шарадой, попытаться найти спрятанную вещь — разве эти процедуры не аналогичны в некотором роде научному исследованию? Тогда почему же нельзя думать,

что склонность к игре, которая является, как и любопытство, естественной склонностью ребенка, но не является чем-то ребяческим (в пренебрежительном смысле этого слова), также способствует развитию науки?

На этот последний вопрос, как мне кажется, следует дать положительный ответ. Что касается меня, то я иногда поражаюсь сходству проблем, поставленных природой перед ученым, и проблем, возникающих при решении кроссвордов. Когда мы видим перед собой пустые клетки кроссворда, мы знаем, что какой-то ум, аналогичный нашему, разместил в этих клетках, согласно некоторым правилам, перекрещивающиеся слова, и, пользуясь данными нам указаниями, мы пытаемся отыскать эти слова. Когда ученый пытается понять категорию явлений, он начинает с допущения, что эти явления подчиняются законам, которые нам доступны, поскольку они понятны для нашего разума. Отметим, что это допущение не является очевидным и безусловным постулатом. В самом деле, этот постулат сводится к допущению рациональности физического мира, к признанию, что существует нечто общее между структурой материальной вселенной и законами функционирования нашего разума. На основе этой гипотезы, которую мы выдвинули, естественно, не всегда сознавая всю смелость такого допущения, мы пытаемся найти разумные соотношения, которые, согласно ей, должны существовать между чувственными данными. Итак, ученый собирается заполнить пустые клетки кроссворда природы так, чтобы образовались осмысленные слова. Мы не будем здесь рассматривать, каков может быть смысл соответствия, по крайней мере частичного, между разумом и вещами, которое наглядно подчеркивается сравнением научного исследования с решением кроссворда, но мы должны заметить, что это сравнение ясно указывает на аналогию между научным исследованием и играми вообще. И в том, и в другом случае сначала привлекает поставленная загадка, трудность, которую нужно преодолеть, затем (по крайней мере иногда) радость открытия, упоительное ощущение преодоленного препятствия. Конечно, кроссворды являются игрой интеллектуального характера, но можно утверждать, что все игры, даже самые простые, в проблемах, которые они ставят, имеют общие элементы с деятельностью ученого при его исследованиях. Именно поэтому всех людей, независимо от возраста, привлекает игра своими перипетиями, своими опасностями и своими победами, именно поэтому некоторые из них все же обращаются к научному исследованию и находят источник радости и энтузиазма в тех жестоких сражениях, которые с ним связаны. Итак, склонность к игре имеет какое-то значение и в развитии науки. Короче говоря, кроссвордик здесь вполне уместен, и цели его появления на страницах самые благие: он, во-первых, подтолкнет вас к более глубокому погружению в материал анализируемой нами пьесы, он позволит вам, во-вторых, с наибольшей наглядностью представить и понять природу режиссерского разбора драматургического произведения и, в-третьих, доставит вам удовольствие — последнее, конечно, не всем, но, надеюсь, большей части из вас.

Что я слышу! Большинство моих читателей пропустило кроссворд, даже не попытавшись его разгадать? Ай-яй-яй! Ну, действительно, ай-яй-яй. Что еще говорят мои читатели? Мои уважаемые читатели не говорят, а бормочут нечто неразборчивое себе под нос. Но почему же не вслух? Ведь мои читатели в основной массе — режиссеры и артисты, у них есть, вероятно, голос, есть дикция, есть и смелость: там, где не особенно нужно, они умеют говорить громко. Мои читатели люди деликатные? Я вас понял — значит, они бормочут и шепчут в мой адрес. Уважаемые чи... Ну... Наконец-то! Один уважаемый читатель загово-

рил внятно. Давно пора, давно пора. Обнаглел? Кто обнаглел? Я обнаглел? Разболтался-расхвастался? Ничего себе комплименты пошли. Перестать кривляться? Перестал. Я вас очень внимательно слушаю. Мне мало того, что я всунул в свою книгу этот дурацкий кроссворд? Мне мало того, что я заставляю читателя его разгадывать? Я еще и поучаю читателя — подвожу под кроссворды теоретическую базу? Оч-ч-чень мило, просто милей не бывает. Что-что? Кто я такой, чтобы выдавать на-гора собственные теории?

Прекрасно, дорогой читатель, превосходно! Большущее вам спасибо. Как за что? Вы мне доставили колоссальное удовольствие. О, как я вас купил! Как купил!! И как вы, мой милый, купились! Рассуждения о пользе кроссвордов и шарад принадлежат не мне. Это слова выдающегося ученого XX века. Кто он? Французский академик, физик-теоретик Луи де Бройль, лауреат Нобелевской премии. Вот так-то. Я извиняюсь перед вами и перед ученым, что дал цитату из его статьи без кавычек и без специальных оговорок — захотелось, знаете, проверить, доверяете ли вы тому, что я тут пишу, или принимаете все за бред сивой кобылы. Вот я и выдал мысли де Бройля за свои — временно, на минуту.

А кавычки, чтобы оформить цитату, можете расставить сами: открыть кавычки надо на странице 273 перед словами: «разгадать загадку, найти слово...», закрыть же на той же странице после слов «...склонность к игре имеет какое-то значение и в развитии науки».

Что же касается разбора пьесы, особенно исследования ее разветвленного и зачастую скрытого за мелочами конфликта, то оно и в самом деле похоже на разгадывание кроссворда.

В «Макбете», если приглядеться, кроссвордность царит безраздельно: героизм пересекается с трусостью, благородство *перекрещивается* с преступлением; одна судьба перерезает другую, а чьи-то жизни развиваются параллельно — по вертикали (взлет или падение) и по горизонтали (вперед или назад). А в трагикомических «блоках» смех пересекается с серьезностью, шутка — с воплем ужаса. Иногда хохот бывает надолго запараллелен с рыданьями. Красота и уродство имеют по нескольку «общих букв», поэтому они то тут, то там частично совпадают. То же самое можно сказать про мудрость и про глупость.

Присмотритесь к только что разгаданному вами кроссворду: и в нем (и в нем тоже!) отражается (не может не отразиться!) путаница всеобщей борьбы и грызни, заполонившая (затопившая!) нашу гениальную пьеску. Макбет и Макдуф связаны там в одном нерасторжимом скрещении вечной борьбы, распяты друг на друге. Добрый король — древний Дункан — навсегда перечеркнут злобным именем Гекаты. В старое сердце благородного наемника Сиварда вонзилась беспощадная, как инфаркт, правда; для него безжалостной правдой будет известие о бессмысленной гибели единственного сына, семнадцатилетнего мальчика, в первом же бою; жутка и нелепа смерть, пусть даже героическая, за чужие интересы, за чьи-то амбиции, за фу-фу. Благородное имя принца Малькольма почему-то запачкано в кроссворде трагедии неуместными словами «демагогия» и «насильник». Вельможный Ленокс вертится у самой короны, даже ложится, накладывается на нее. А сбоку кроссворда, как рукоятка ножа в груди трупа, торчит пугающее слово «смерть». И за всеми этими перекрестиями имен и понятий, военных и театральных терминов стоят конфликты — большие и маленькие, решающие и проходные, легко снимаемые и непримиримые.

Но сейчас во всей этой мешанине столкновений, противостояний и стычек нам надо выбрать, выловить и отцедить главное противодействие — предполагаемый конфликт пьесы в целом.

Традиционно конфликт «Макбета» определялся так: *борьба «героя» за шотландскую корону.*

Для меня такая формулировка конфликта, несмотря на прочную традицию, категорически неприемлема, как ошибочная. Из-за двух по крайней мере вещей: из-за этих вот дискредитационных кавычек, стискивающих и выхолаживающих слово «герой» и из-за того еще, что из конфликта элиминированы мои любимые «ведьмы».

Кроме того, я твердо убежден, что именно в этих двух ошибках кроется секрет четырехвекового неуспеха великой трагедии на театре. Допущенные на заре сценической жизни пьесы, они с непонятным упорством воспроизводились в традиционный неизменности многими поколениями артистов и режиссеров, и это каждый раз приводило к одним и тем же (отрицательным!) результатам. Сомнительность героя не допускала у зрителя идентификации себя с ним. Исключалась возможность сопереживания. Театр лишался своей силы, трагедия становилась невозможной, представление «Макбета» вновь и вновь вырождалось в набор исторических иллюстраций. Столь же стойким и бесперспективным оказалось исключение ведьм из главного конфликта. Ложная, но несокрушимая традиция освятила их третьестепенность и утвердила за ними положение сугубо эпизодических персонажей: ведьмы «Макбета» стали своеобразным архитектурным излишеством, пережитком старины, сохраняемым лишь из уважения к классическому автору. Ослабленный конфликт делал пьесу более плоской, равнинной, непоправимо ее скучнил. После каждой новой премьеры «Макбет» попадал в реанимацию, и зрители досматривали его издыхание сквозь непроницаемое стекло запретного для контактов бокса.

Если так, если главная причина сценического неуспеха «Макбета» заключена в неправильной оценке героя трагедии и в неверном определении ее центрального конфликта, то на этом следует задержаться и поговорить подробнее.

Помимо невозможности зрительского перевоплощения в героя трагедии и самозабвенного сопереживания с ним, против плохого Макбета есть и другие серьезные аргументы внутритеатрального и, если можно так выразиться, технологического порядка. Их три.

1. Актер не может хорошо сыграть роль, особенно роль трагическую, требующую от него предельной отдачи и окончательной искренности, оставаясь по отношению к своему герою на позиции стороннего наблюдателя или объективного обвинителя. Актер не может быть прокурором образа. Только защитником. Только преданным адвокатом. Вспомним великого Станиславского: «Играешь злого — ищи, где он добрый».

2. Тот же Станиславский ввел в актерскую технологию понятие «перспектива роли», связанное с необходимостью для актера распределять свои «краски» в интересах изменения и развития роли. А. Д. Попов выразил то же самое в краткой и образной формуле: «поворачиваться к предстоящему событию спиной». Что это значит? Начинать надо всегда с противоположного тому, чем придется заканчивать. Раз в финале пьесы Макбет дан нам тираном и убийцей, начинать мы должны с благородного рыцаря и народного героя. Трагедия — процесс мучительных превращений.

3. История о том, как преступник приходит к своему преступлению, не может служить предметом для искусства. Это — из епархии полиции и милиции. Искусство же исследует и показывает другое: как прекрасный человек может дойти до зверства и каинства*.

---

* Преступник может заинтересовать искусство только на обратном пути: когда в нем просыпается совесть.

Сколько их встречал я на своем веку — прекрасных, благороднейших людей, не сумевших устоять перед натиском нашей знаменитой командно-административной давильни, перед ее угрозами и соблазнами. Видеть это невыносимо, особенно когда молодые, когда умные и честные, когда с идеалами и принципами... Шекспир, конечно же, писатель на все времена.

Только «Макбет — безусловный герой» может стать достойным противником злых, ни перед чем не останавливающихся сил.

Плохой Макбет — это отрыжка бесконфликтной, осторожничающей режиссуры... Тут именно и попадаем мы в капкан дурной, ошибочной традиции. Снижается сила и опасность «ведьм», они становятся никому не нужным придатком, рудиментом некогда бывшей борьбы: если все плохое (и жажда полновластия над людьми, и коварство, и кровожадность, и злой умысел) было в Макбете заранее задано, генетически закодировано, то воздействие ведьм, в том числе и леди Макбет, четвертой ведьмы, теряет в цене и формализуется. При плохом Макбете все они в конце концов будут вынуждены только делать вид, что манипулируют героем, так как он сам давно уже созрел для преступления. Ничего подобного в пьесе нет — это домыслы кабинетных теоретиков, далеких от практических нужд и задач театра.

Отрицательный или полуположительный Макбет — это уступка лагерю зла, игра с ним в поддавки, которых высокий театр не переносит.

Все не так и у Шекспира, если обойтись без предвзятости: в начале пьесы Макбет представлен автором (через многочисленные характеристики, даваемые ему другими действующими лицами) как доблестный полководец без страха и упрека, буквально бесстрашный и *буквально* безупречный человек. «Наш храбрый родич, чести образец» (Дункан); «Храбрец Макбет (он назван так по праву)» (Сержант); «Жених Беллоны» (Росс) и снова Дункан, король Шотландии: «за полетом подвигов твоих Моей признательности не угнаться. Несоответственно велик размер Твоих заслуг, и равной нет награды».

Трагедия требует масштабной личности, и Шекспир, в соответствии с этим требованием, дает нам в «Макбете» *историю падения и гибели по-настоящему великого человека*, рожденного для высоких подвигов и великодушия.

При разгадывании кроссвордов часто допускается ошибка, связанная с тем, что некоторые слова имеют одинаковую длину, а также сходный смысловой и даже буквенный состав, но точным ответом может быть только одно из них. Например, слова «мыло» и «мясо» оба состоят из четырех букв, оба начинаются на «м» и кончаются на «о», оба отвечают на вопрос о продуктах пищевой промышленности, но верным в конкретном случае будет только одно из них. Дальше: слова «отрицательность» и «положительность» имеют по пятнадцать литер, кончаются на один и тот же мягкий знак, оба обозначают нравственную характеристику человека, но если одно из них выбрано неверно, наш трагический кроссворд никогда не будет разгадан до конца.

Бывают и другие затруднения. Очень часто букв примеряемого слова не хватает для того, чтобы заполнить все свободные клетки.

Вот перед нами пять пустых клеток — пять актов трагедии «Макбет» — и мы пробуем примерить в них традиционно для этой пьесы понимаемый конфликт — борьба Макбета за верховную власть, за корону Шотландии. «Букв» мало: этого конфликта хватает только на три клеточки, да и то с трудом, с натяжкой. Прежний конфликт исчерпывается в первых двух актах (до кульминации), и сквозное действие не росло, зрителю в течение двух с половиной оставшихся актов преподносился спад, затухание

борьбы, ее агония, что было трудно смотреть с интересом; последний падал и зачеркивал начальный взлет пьесы. Значит, не в короне дело. И начинается ведь не с короны! Начинается с ведьм.

Вот так — по соринке, по травинке, по соломинке вил я новое гнездо. Подбирал и стаскивал в одно место оброненное кем-либо слово, брошенную чью-то мысль, интересное собственное наблюдение, впечатление, видение; отсюда — образ, оттуда — афоризм, и, наконец, собрал свою версию конфликта для «Макбета». Теперь я предлагаю ее вашему вниманию в виде рабочего предположения. Конфликт-гипотеза. Не у людей между собой идет главная битва (не Макбет против Дункана, не Банко против Макбета, не англичане против шотландцев и т. п.), а между ведьмами и людьми. Ведьмы против Макбета. Макбет против ведьм.

И гипотеза конфликта стала развиваться, подымаясь, как на дрожжах. «Такова уж природа гипотезы: как только человек ее придумал, она из всего извлекает для себя пищу и с самого своего зарождения обыкновенно укрепляется за счет всего, что мы видим, слышим, читаем или уразумеваем» (Лоренс Стерн. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена).

Обнаружилось, что новый конфликт не обрывается посередине пьесы, как прежний, а развивается на всем ее протяжении от начала и до конца. Макбет уже получил корону — казалось бы, все исчерпано и добыто, но ведьмы бодро начинают новый раунд большим спектаклем в пещере, и все закручивается снова: новые предсказания, новые авантюры обманутого Макбета, новые жертвы и новые разочарования. Завода хватает до самой смерти. Запас прочности у нового конфликта весьма солидный.

Обнаружилось, что новый конфликт имеет явную тенденцию к самообострению: из полуофициальной, почти добровольной сделки он превращается в жесточайшее подавление взбунтовавшегося раба, а затем, поближе к финишу, перерастает в смертельную схватку.

Обнаружилось также, что новый конфликт до жути содержателен и современен — в основе его лежит растление человеческой души.

Нехорошим ведьмам нужно во что бы то ни стало вытащить из хорошего Макбета все плохое. Идет испытание со всех сторон и всеми средствами: славой, страхом, богатством, кровью, властью, наконец — троном. Испытание самого хорошего человека в стране. Ведьмы уверены, что в каждом из людей сидит зло: а вот мы прижмем хорошенько этого самоуверенного тана и куда только его добродетель денется; полюбуемся, посмотрим, как устоит он перед нашими методами обработки, этот замечательный человек.

Замечу в скобках: а раз Макбет даже по мнению врагов — замечательный человек, значит зритель сможет ему сочувствовать, сможет стать «болельщиком» Макбета и, затаив дыхание, следить за всеми перипетиями этой столь знакомой ему (зрителю) борьбы.

Согласно аксиоме грубости и простоты (аксиома № 8) надо разворачивать конфликт до предела, растить его до невозможности примирения. И это нужно сделать с самого начала пьесы: ведьмы не могут ждать — Макбет выдвигается на самую вершину добра и славы, и если его не остановить вовремя, тогда злу конец. Этого нельзя допускать...

Примитив? — Да, если рассуждать чисто теоретически и со стороны. — Нет, если от этого зависит твоя жизнь и жизнь твоих близких. Тогда ты начинаешь понимать, содрогаясь от ужаса, что примитив закономерен и неизбежен, если в мире владычит «man». Сила зла именно в его циничной примитивности — зло ничего не усложняет.

Это мы, так называемые приличные люди, все вокруг себя усложняем и потому бездействуем. Задумайтесь: как примитивно вербуют туда людей. Просто снимают с них ответственность: делай, что захочешь, и ни о чем не думай — отвечать за все будем мы. И из человека лезет такое, что только диву даешься.

— Меня хотят стереть как личность, сделать злым, на худой конец — равнодушным, а я хотел бы быть добрым. Написал я это, и теперь не могу понять, про кого — про Макбета или про себя. Да, кроссворды решать непросто, ах, как непросто.

...Конечно, это было бы прекрасно — превратить репетиции в разгадывание кроссвордов. Это придало бы им неожиданную пикантность и остроту. Особенно при теперешней популярности кроссвордизма в умеренно интеллектуальной среде, к которой в основном принадлежат и наши артисты, но... Но для этого кроссворд нужно сначала придумать и составить, а это дополнительное режиссерское занятие не так легко, как кажется на первый взгляд, в чем я убедился на собственном опыте, повозившись с уже знакомой вам шекспировской крестословицей.

Нет, все здесь не так уж буквально. Кроссворд здесь — только «образ» для оживления и обыгрывания научно-педагогической терминологии. В маске кроссворда я представил вам раздел анализа драматического произведения, посвященный отысканию ее конфликта: сквозного действия пьесы в столкновении со сквозным ее контрдействием... Согласитесь, «кроссворд трагедии» и веселее, и занимательней, а главное, легче, воздушней, игривее. Без какой бы то ни было ложной значительности и важности.

В этом отношении я всего лишь следую в фарватере современной научной традиции. Серьезнейшие ученые, физики-теоретики, давно уже ввели в академический обиход в качестве научных терминов образы, полные экспрессии: потоки электронов они называют ливнями, частицу со свойствами волны — кентавром, а великий Бор пошел еще дальше — уподобил научное открытие сумасшествию.

Бреду сумасшедшего подобен и предложенный мною гипотетический конфликт: погоня ведьм за Макбетом. Но ведь это тоже образ — образ действия «man»: чем значительнее и ярче человек, тем жестче и настойчивее его преследует массовидное обыденное сознание и тем сильнее стремится его уничтожить (если нельзя подчинить его себе). Именно из-за значительности Макбета силам «man» нужнее всего его сломить.

Чтобы стала понятнее острота предлагаемого конфликта, вспомните Эрнста Тельмана, вождя немецких коммунистов. Как и Макбет, он торчал из жизни предвоенной Германии, выделяясь своим мужеством, своей верностью классовым интересам, своей бескомпромиссностью. Торчал и мешал ведьмам фашизма с той и с другой стороны покорять и подчинять человеческие массы. Его схватили, пытались согнуть — не вышло. Пытались сломать — тоже напрасно. Тогда его уничтожили. Сходная ситуация была у Кеннеди с гангстерами американского бизнеса: не видя, как его утихомирить и приручить, на него начали охотиться — спустили на него собак (ЦРУ, ФБР, ВПК) и пристрелили, заманив в капкан с фирменным знаком «Техас». Есть и более свежие примеры современной трагической борьбы: Сальвадор Альенде, Улаф Пальме, Индира Ганди.

Да, наш век жесток, но дело не в жестокости века — так было и раньше, уже при Шекспире: его ровесник, блистательный гуманист Галилео Галилей, полный жизненных сил и веры в себя, вышел бесстрашно на авансцену истории. Три вещие сестры — Церковь, Инквизиция и Светская власть — прикормили великого человека, как ни-

чтожного карася, заманили в свои сети и, показав ему разнообразные орудия пыток, засунули, еле живого от ужаса, в укромное место глухого забвения. Еще раньше и еще сильнее мешал сестричкам другой гениальный смельчак — Джордано Бруно. Этого запугать не удалось — сожгли на костре.

Итак, начиналась охота на Макбета.

Учтем нюанс: в этой охоте Макбету придется расплачиваться не за свои дела (за совершенные им преступления), а за свою экстраординарность, за одаренность доблестями, за свое благородство, и расплачиваться придется жестоко. Такова природа открытого мною конфликта — животрепещущего и всегда (всегда!) актуального: и четыреста, и сорок лет назад, и сегодня. Чуть было не сказал «и завтра», но вовремя остановился, вспомнив, что есть на свете люди, с которыми, в отличие от Шекспира, от вас и от меня, ведьмы ничего не могут сделать. Один из таких стойких сокровенных людей, современник Шекспира по вечности великих, Андрей Платонович Платонов писал о «моем» конфликте в 1941 году, конечно, по другому поводу — по поводу охоты советской инквизиции на советских же еретиков, по поводу охоты, охватившей, как пожар, наши 30-е годы: «Я понимал, что в природе не существует такого расчета в нашем человеческом математическом смысле, но я видел, что происходят факты, доказывающие существование враждебных, для человеческой жизни гибельных обстоятельств, и эти гибельные силы сокрушают избранных, возвышенных людей. Я решил не сдаваться, потому что чувствовал в себе нечто такое, чего не могло быть во внешних силах природы и в нашей судьбе, — я чувствовал свою особенность человека. И я пришел в ожесточение и решил воспротивиться, сам еще не зная, как это нужно сделать».

Как зорко и дерзко увидено, как точно и безбоязненно написано. Я так не могу. Я могу только повторять, как попугай, на разные лады (следующие три абзаца прочтите вслух, употребляя интонации раздумья и сомнения):

— В начале пьесы идет облава на Макбета: ведьмы пытаются заманить его к себе — задобрить, купить, обольстить, а затем обстричь, как барана, под общую гребенку; они задумали привязать великого воина к своим зловредным делам пролитой кровью. А Макбет сопротивляется им изо всех сил — он не хочет идти в мерзкий загон, обвешанный по периметру красными флажками, он не хочет вступать в их похабную партию, он не хочет, не хочет, *не хочет* убивать своего короля.

— В середине пьесы тоже идет облава на Макбета: в новоиспеченном короле проснулось своеволие, он хочет избавиться от предназначенной ему судьбы подонка-приспособленца, исполняющего устав, заведенный ведьмами, он хочет а-ля Родион Раскольников начать новую, искупительную жизнь — волк уходит из загона, перемахнув через красные флажки. Ведьмы заворачивают его обратно, добиваются от него дисциплины и покорности, шантажируют его совершенным убийством: стань послушным, как все другие, и живи тогда в свое удовольствие.

— И в конце пьесы идет облава, последняя облава на Макбета: не сумев подчинить, ведьмы обманом и новыми обещаниями гонят его в западню, чтобы там прибить. А он не хочет, не хочет, *не хочет* умирать, хотя и видит полную безнадежность своего положения. Из последних сил он стремится выжить и спастись, — вот такой получается у меня кроссворд.

А этот образ прочтите в повелительном тоне утверждения, распоряжения, приказа, — и тоже вслух:

Дело Макбета не закрыто. Оно подлежит пересмотру. Сам Макбет, в духе времени, должен быть срочно реабилитирован. Необходимо сделать все для того, чтобы справедливость в отношении него восторжествовала.

Ответы на кроссворд, помещенный на странице 270:

По горизонтали: 1. Жанр. 3. Игра. 5. Успех. 7. Туман. 10. Шагал. 13. Акт. 14. Макдуф. 15. Дункан. 18. Сцена. 19. Метро. 20. Ля. 22. Насильник. 24. Иго. 25. Шоу. 27. Но. 28. Демагогия. 29. Смерть. 32. Марло. 34. Блейк. 36. Сивард. 38. Корона. 39. Мор. 40. Азарт. 43. Несси. 48. Открытое время. 49. Тан.

По вертикали: 1. Жажда. 2. Росс. 4. Гуру. 7. Томас. 8. Макбет. 9.Наука. 10. Штурм. 11. Геката. 12. Лондон. 16. Отрицание. 17. Малькольм. 20. Лин. 21. Яго. 23. Нос. 26. Ум. 30. Правда. 31. Ленокс. 32. Маска. 33. Обрат. 34. Броун. 35. Квази. 37. Добро. 41. Зло. 42. Рок. 44. Елена. 45. »Сеян». 46. «Мы». 47. Ива.

Фразы в отдельных клеточках: «Конфликт трагедии: ведьмы против Макбета».

20. Внеочередной пленум трех ведьм

Сегодня или никогда. Мы или они. Победа или выбывание из игры. Эти настоятельные, хотя и неявные, альтернативы пронизывают драматургическую ткань первой сцены как бесчисленные разветвления нервной системы. В какой бы ее части мы ни притрагивались к этой сцене, динамическая ее реакция будет мгновенной и в высшей степени агрессивной: когда? — сегодня вечером; где? — на болоте; кто клиент? — Макбет. А если Макбет, тогда — заклятие, то есть одновременное действие всех нервных окончаний, прессинг по всему полю. Перечтите еще раз текст сцены. Правда ведь, в рваном и спазматическом ее ритме пульсирует навязчивая полумысль-полуощущение: ведьмы почему-то спешат, куда-то торопятся под давлением каких-то внезапных и неожиданных обстоятельств. Прислушайтесь к беспощадной сейсмике разбираемой сцены еще внимательней, и вы почувствуете беспокойную экстраординарность встречи трех ведьм, чем-то смахивающей на наши внеочередные конференции и пленумы.

Приступая к разбору новой сцены «Макбета», я заявил, что она предельно проста. Теперь приходится взять опрометчивое заявление обратно: эта сцена неимоверно сложна. В ней вроде бы ничего не происходит, и в то же время мы понимаем — начинается что-то важное. Сцена эта пахнет древним поверием, бабушкиной сказкой, но душа ваша, неизвестно почему, наполняется от нее весьма реальным страхом, ощущением сегодняшней, сиюминутной, вам грозящей опасности, а в игривые, почти что детские считалочные стишки облечена здесь мудрая и вовсе не милосердная диалектика: зло-все-равно-что-добро-добро-все-равно-что-зло. Безобразие приравнено к красоте, а красота — к безобразию. Мы знаем: такого ведь не бывает, не может, не должно быть, но отталкивающее явление ведьм властно привлекает и примагничивает нас к себе.

Сцену можно понять только при учете ее многослойности. Снимая слой за слоем, мы все ближе подбираемся к смысловому центру. Вот мы счистили и смахнули поверхностную шелуху вызывающей иронию сказочности. Вот отложили в сторону оболочку примитивной действительности, отдающей чиновничьей активностью: суета пополам со склокой. Содрали довольно плотный слой политических иллюзий и мафиозных ассоциаций. Осталось отбросить глубинный, пещерно-розовый слой ритуального секса

и магии, и перед нами предстанет изначальный образ, сердцевинный облик шекспировской трагедии — первичная модель человеческой судьбы: три бессмертные старухи бесстрастно и беспощадно сучат пряжу Макбетовой жизни. Исходный этот символ до боли прост. Он общеизвестен, но бесспорен: не случайно же Шекспир проговаривается (в начале второго акта устами Банко), называя своих ведьм «вещими сестрами» (the three weird sisters).

...И в самом деле: живешь-живешь, упиваешься прелестями бытия и таким хорошим самим собою, мечтаешь о подвигах, готовишься к высоким и благородным делам, блаженствуешь «в надежде славы и добра», а за тебя уже решают: обрекают на неудачу, приговаривают заочно к преступлению и равнодушно планируют твою позорную смерть...

«Подумай, что ты говоришь!» — слышу я объединенные возражения своих учителей. Правда, Мария Осиповна не «тыкает» меня, она слишком хорошо для этого воспитана, а Алексей Дмитриевич не церемонится — употребляет более грубое выражение: «Что ты городишь». Они явно мною недовольны: «Это ведь сплошная литературщина. То ты предлагаешь артистам сыграть пустоту, то подсовываешь им трех потусторонних Парок, трех до предела абстрагированных Вещих Сестер. Такими заданиями ты толкаешь актеров на бессмысленный наигрыш, заведомо обрекаешь их на жалкое передразнивание образа или, что еще хуже, на бездейственное пребывание в нем». Попов раздраженно добавляет: «Превращаешь артиста в ту идиотическую лягушку, которая вынуждена будет без конца надуваться и пыжиться, чтобы сравняться по величине с волом».

Я сначала обороняюсь: «Ну, во-первых, я нигде не говорил, что эти поэтические фантазии являются прямыми заданиями для исполнителей. Это — лишь материал для разговоров с ними, образы и иносказания, предназначенные обогащать душу и воображение артиста, расширять его творческий диапазон. Все это, так сказать, для внутреннего употребления, а вовсе не для обязательной демонстрации перед зрителем».

А затем перехожу в наступление: «Кто сказал, что хороший артист не может сыграть Пустоту или Судьбу? Очень даже может, — я говорю это, полностью отвечая за свои слова. Сам проверил на актерах. Мне очень жалко, что вы, Алексей Дмитриевич, не видели моих поздних работ, когда я от простеньких бытовых этюдов перешел к свободным актерским импровизациям. Мы импровизировали и не такие темы. Конечно, потребовалась специальная и довольно длительная подготовка. Но результаты были очень и очень обещающими. А "экстрасенсорные" актерские упражнения, вырабатывающие у мастеров сцены технику телепатии, превращают то, что вы изволили квалифицировать как пустые абстракции, в весьма конкретные процессы и настроения. Они, эти упражнения, наполняют "пустоту" или "сверхсознательные волеизъявления рока" реальным духовным содержанием. Тут, при задаче хорошо и правдиво сыграть ведьм, простите меня, Мария Осиповна, никак не обойтись без магии и мистики актерского колдовства. Такими заданиями я расширяю и обогащаю технический арсенал актера. Это — задания им "навырост": пусть учатся и растут».

Так что же конкретное из всего, сказанного здесь о ведьмах, сможем мы предложить исполнителям всех ролей сейчас? Для начала хотя бы Особые Обстоятельства. Называл ведь их К. С. Станиславский *предлагаемыми обстоятельствами*, а великий мудрец предусмотрел последующий театр со всеми его потрохами: с этикой, эстетикой и тем более с методикой.

«Предлагаемые обстоятельства» как элемент театральной методологии вне всякого сомнения заслуживают самого пристального внимания, и мы будем не раз возвращаться — и к их «механике», и к их «магии», но сейчас давайте ограничимся скромным

утверждением, что предлагаемые обстоятельства в конце концов это всего лишь несколько понятных ответов на несколько простых вопросов. *Кто** встречается? Три представительницы сугубо античеловечных сил зла и злобы. *Где* встречаются ведьмы? На большой кочке посреди болота, окруженного и охваченного кровавой битвой; если прислушаться, то сюда, в болотную глушь, со всех четырех сторон доносится грозный шум грандиозного сражения — лязг мечей, стук щитов, клики победителей и стоны побеждаемых. *Когда* встречаются ведьмы? На исходе дня: наплывают серые болотистые туманы, наползают скорые летние сумерки, солнце клонится к закату, битва клонится к концу. *Почему* встречаются ведьмы? Потому, что ставленник ведьм Макдональд проигрывает решающий бой, а мощный защитник короля Макбет рвется и приближается к победе. Ведьмы прогорают и проигрывают. Они пока что ничего не могут сделать с этим благороднейшим Макбетом — он еще не стал их человеком, агентом зла. Не успели устранить его вовремя, теперь, хочешь не хочешь, придется расхлебывать заварившуюся кашу. *Для чего* встречаются ведьмы?..

Как-то лет тридцать пять назад я открыл для себя любопытную вещь: предлагаемые обстоятельства — это ведь бывшие события, события, которые были когда-то, случились однажды и прошли, стали влиятельной предысторией, давнишней и совсем недавней. Некогда они кипели и бурлили в жизни наших действующих лиц, давили на них неотразимо, а теперь застыли, как вулканическая лава, затвердели, как янтарная смола.

И в самом деле все это было, было (только что или давно): и «вербовка» ведьмами благородного Макдональда, и его — инспирированный ими — заговор, и бунт против короля, и внезапное начало военных действий, и совсем недавно, сегодня утром, вступление в последнюю схватку знаменитых военачальников Макбета и Банко, и становящаяся все более несомненной их победа, и пусть еще не завершившийся, но уже неотвратимый разгром бунтовщиков. Креатура ведьм, Макдональд, потерпел полное поражение, он теперь — отыгранная, битая карта. На авансцену военного и государственного театра вышел Макбет — его нужно соблазнять, прижимать и вербовать, переманивать на свою сторону. И делать это надо немедленно. Отсюда срочность встречи ведьм, ее внеочередной, досрочный, *экстренный* характер.

Прямой и оптимально точный ответ на последний вопрос Станиславского (*для чего* встречаются ведьмы?) мы попытаемся сформулировать в самом конце данной «главы».

Но слои образных, стилистических, жанровых и идеологических напластований, совлеченные нами ранее с анализируемой сцены, не могут быть отброшены и забыты, иначе сцена тотчас же превратится в однозначную агитку или в неподвижную «живую картину».

Поэтому будем гранить сцену дальше.

Эта сцена — как объявление войны, как ее внезапное начало. Как ночное (двадцать второго июня) нападение на нас фашистских полчищ. Маскировочные сети. Прикрытые срубленными ветками танки и пушки. Самолеты в рощах и солдаты в кустах. «Ведьмы в засаде». Левый фланг. Правый фланг. Центр. Молодые, необстрелянные нервничают и хорохорятся, рвутся в атаку. Старики ветераны покуривают и поплевывают и успокаивают неопытность. Напряжение чувств на пределе. Но вот, наконец, долгожданный сигнал: появление противника. Разрядка. Эту грань можно аттестовать как военизированно-психологическую: мистика милитаризма.

---

* Курсивом выделены вопросительные слова, предусмотренные тем же Станиславским для разработки предлагаемых обстоятельств разбираемой (репетируемой) сцены.

Возможна и другая грань: три бабы охотятся за мужиками. При том, что бабки сильно постклимактерические, а мужчина в самом соку, — сразу возникают скользкие и веселящие подтексты, соперничество перезрелых охотниц приобретает буквальный, хотя и игривый смысл, и конфликт погружается в чистую атмосферу неприличной действительности — начинается прелюдия к любовному приключению. Но вот парадокс: Макбет и в «жанре» эротической игры предстает перед нами в ореоле героя — именно выдающаяся сексуальная доблесть и предполагаемые крупные достоинства в этом плане привлекают к нему внимание сомнительных сестричек. Гиперболизируется мотив Старшей Жены — мутная мелодия Анны Хетуэй. Разрастается и карнавализуется центральное событие (сигнал): подумать только! на горизонте показался подходящий «кадр». Крепнет тема игры и шабаша. Сладострастно и нетерпеливо готовят ведьмы предстоящую игру: как лучше поиграть с долгожданным кавалером и чье предложение по «игре» будет острее, заманчивее и привлекательней. Это прочтение первой сцены будет (у нас) называться сексуально-игровым. Пикантный натурализм: старушки трясут своей ушедшей молодостью — «тряхнем-ка мы стариной!».

Как видите, эта сцена сложна, но не количеством событий, а количеством смыслов. Событий всего три, и они все время тождественны самим себе: появление ведьм, сигнал и исчезновение. Изменения смысла материализуются в переменах поведения и самочувствия участниц вальпургического пленума.

События — это костяк сцены, ее неизменный скелет. Все остальное переменчиво, непостоянно, вариабельно, одни лишь события стационарны. Они покоятся в теле сцены, как ее твердый и жесткий каркас — торчат изнутри наружу.

Не оставим без внимания и еще одну грань разбираемой сцены, хорошо уже нам знакомую, но теперь, при новом соседстве, обретающую дополнительный и необходимый смысл: канцелярская, внутридепартаментная карьерная борьба. Бюрократическая басня. Номенклатурная новелла (вспомним главу «Разминка» — 12). Эта трактовка, конечно, примитивна, но приманчива, ух, как приманчива: актеры все время будут возвращаться к ней в трудные минуты импровизационных поисков и проб. Потому что есть в ее вульгарном конфликте этакая могучая надежность: изначальность пополам с окончательностью. Потому что тут — модель. Модель социальных отношений в маске сказки. Как у Салтыкова-Щедрина в «Истории одного города», где Глупов — модель дореволюционной России. Как у Шукшина в сказке «До третьих петухов», где канцелярия «за тридевять земель» — модель России послереволюционной. У Шекспира — модель на все времена. Вам нужны доказательства? Пожалуйста. Подставляем в уравнение этой сцены вместо неизвестных величин — известные: третья ведьма — реакционер Егор Лигачев, первая — «экстремист» Ельцин, а между ними крутится-вертится вторая ведьма — Михаил Сергеевич*. Все сразу становится понятным, отпадает необходимость в каких бы то ни было комментариях.

У вас может возникнуть, да и у меня самого, признаюсь, возникало сомнение в правомерности столь агрессивной политизации Шекспира. Но я быстренько проверил. И знаете, что я обнаружил? — неуклонное возрастание элементов политики в его великих трагедиях. И если про «Гамлета» нельзя с полной уверенностью сказать: социальная

* Поскольку я пишу свою книгу, надеясь на ее долгожительство, но даже не зная приблизительно, когда она будет напечатана и когда вам придется ее читать, я заранее прошу вас смело заменять Фамилии моего времени аналогичными Фамилиями и Именами из времени вашего.

драма — там скорее философия и психология; если в «Отелло» социальность можно притянуть через межнациональные проблемы, то уже в «Лире» общественно-политические вопросы составляют первоочередной фактор изображения (бедные, нагие несчастливцы, внеклассовое прозрения властителя, социальные распри как всенародная беда). А «Лир» ведь написан непосредственно перед «Макбетом» как его предтеча.

«Макбет» откровенно социален, даже политически настырен: изображение бунта, диктатуры, подавляющей и разлагающей целый народ, оценка происходящего с точки зрения народа, откровенное осуждение государственной распри и т. д. и т. п. Конечно, это ни в коем случае не социальность ради социальности. Шекспир в первую очередь художник и поэт. У него тенденция одета в немыслимые наряды роскошных образов. Но это все равно тенденциозность. Потому что тут озверевший поэт. Одичавший от несвободы и безгласности. Он уже не может не касаться «политики».

Соприкасаясь с королевским окружением на самом высоком уровне, Шекспир безусловно имел многочисленные возможности наблюдать жизнь, глухо бурлившую возле трона. Огненное колесо придворных судеб вращалось у него на глазах, вознося или низвергая друзей и знакомых. Густо налепленные идеологические и патриотические украшения не скрывали от него сути происходящего — ежесекундно, круглосуточно, во все времена года перед ним разворачивалась панорама борьбы за власть. И вот однажды, летом 1606 года, он бросил зоркий взгляд гения на эту трагикомическую панораму, призадумался, просчитал, прикинул и создал — в разбираемой нами сцене — модель взаимоотношений за право верховодить и распределять. Модель оказалась точной и вечной. Она прошла через столетия и не утратила ни крупицы своей актуальности, так что сбрасывать эту политизированную модель никак, никак нельзя.

Что ж! давайте окрестим ее сказочно-административным вариантом и включим в наш перечень знаний.

У пленума ведьм есть продолжение.

Словно предвосхищая причудливую моду нашего времени, ведьмы проводят свой заговор в два этапа: встретились, поставили проблему, посовещались и разбежались — посоветоваться, что ли, с массами, изучать обстановку на местах, прозондировать ли перспективы. Затем новая, заключительная встреча и принятие ответственных решений.

Анализ событий, конфликта и рутинных предлагаемых обстоятельств весьма здесь тривиален, поэтому я могу позволить себе, отослав читателя к «ключу» — с первого по шестое, — заняться данной сценой в иной плоскости, а именно — причиной появления этой сцены в пьесе.

Мы сталкиваемся здесь со странной и плохо объяснимой настойчивостью автора. Шекспир через три-четыре странички машинописного текста, то есть всего через пять-шесть минут сценического действия, *повторяет* первую сцену ведьм, и повторяет ее почти буквально, только более развернуто и экстенсивно. Те же самые две половины (сначала спор, а потом объединение), то же самое центральное событие (звуковой сигнал из-за кулис), но склока теперь шумнее и вульгарней, совместное радение длиннее и самозабвенней, а центральное событие усилено и снабжено окраской тревожной торжественности (вместо мяуканья и кваканья — дробь барабана). Что-то похожее на некий драматургический курсив. Так повторяем мы свои объяснения или распоряжения непослушному, непонятливому ребенку: громче и с расстановкой. Вывод напрашивается сам собой: Шекспир внушает нам чрезвычайную важность всего, что связано

с ведьмами. А большинство режиссеров легкомысленно отмахивается от заветов драматурга, считая ведьм чепухой и околичностью: одни отбрасывают первую сцену и начинают прямо со второй, другие заменяют третью сцену (прелюдию ведьм) первой, третьи объединяют и по своему произволу монтируют обе сцены, — производят «чистку», не замечая, что вычищают из пьесы ее смысл.

Итак: солнце село, ведьмы притаились в кустах на болоте, а доблестный Макбет, усталый после боя и опьяненный победой, идет со своим лучшим другом Банко прямо к этим кустам. Таковы стартовые условия пьесы.

Закончился внеочередной пленум. Начинается «алхимия» ведьм — они приступают к «опыту» над человеческим материалом самой высокой пробы.

21. Философский камень театральной алхимии

(мини-теория игры как психологического эксперимента)*

Слово «анализ» взято из греческого языка и буквально означает «разложение», то есть «расчленение (мысленное или реальное) объекта на элементы». Анализируя пьесу, мы разбираем ее, расчленяя на все более мелкие составные части. Первым провел такой разбор «Макбета» сам Шекспир — он разделил свою трагедию на части, назвав их сценами. Его анализ был в высшей степени естественным и само собой разумеющимся: границы эпизодов определялись переменой места и времени действия. Позднее его «анализ» был дополнен двумя шекспировскими сотрудниками и друзьями — Хэмингом и Конделом в первом собрании Уильямовых пьес — в «фолио» 1623 года «Макбет», как, впрочем, и другие пьесы, был дополнительно разделен на пять актов. Режиссеру в своем анализе приходится дробить пьесу еще мельче. Станиславский — а поначалу, как вы помните, и я вместе с ним — делил пьесу на «куски». Позже я оторвался от уважаемого шефа и стал «разбивать» пьесу на этюды: читал ее, перечитывал и прикидывал, сколько нужно будет сделать с артистами этюдов в первом акте, во втором акте, в третьем и так далее. Для одной сцены (такой, например, как недавно разобранная нами сцена ведьм) понадобится всего лишь один этюд, для другой, более сложной (ну, предположим, для сцены раскрытия убийства Дункана) — нужно будет сделать пять этюдов. Это, так сказать, прикладной анализ.

---

*То, что я описываю в этой главке, относится к первой половине 60-х годов. А через десять лет, в начале 70-х, в прекрасной книге Л. Пинского я нашел аналогичные рассуждения, но изложенные с поразительным блеском и неотразимой убедительностью:

«Художественный сюжет в целом, весь мир искусства, в этом смысле не менее искусствен, чем научный эксперимент, проводимый в искусственных условиях лаборатории, а не в естественных — со всевозможными случайными обстоятельствами — условиях конкретного случая...

Во всех трагедиях Шекспира, особенно в трех величайших, завязка является вступлением к некоему великому опыту — в конечном счете о предельных возможностях личности: цена человека в человеческом обществе. В "Гамлете" таким вступлением, вызовом на отважный опыт служит появление Призрака в Эльсиноре, а самим опытом — основное действие, особенно кульминационная сцена "мышеловки". В "Макбете" тема мрачного опыта объявлена зрителям в прологе ведьмами и ими же опыт провоцирован, а осуществляется он на протяжении всего мрачного действия Макбетом на самом себе. В "Короле Лире" — и в этом его величайший трагизм — лично никто не провоцировал героя, кроме Жизни и личной его жизни, а предметом невольного "эксперимента" тоже оказался сам экспериментатор. В естествознании Нового времени, начиная с Бэкона, говорят о так называемом experimentum crucis (термин, восходящий к средневековым пыткам): в научном эксперименте, опытном дознании, следствии *Природу* (единую во всех своих звеньях) *допытывают, распиная на кресте, дабы заставить ее раскрыть* (в "лице" распластанной подопытной лягушки, своего агента), *выдать исследователю свои тайны.* Патетическое действие "Короля Лира" — норма трагического "эксперимента распятием". Сам Лир говорит об "огненном колесе", к которому он прикован (акт IV, сцена 7), а Кент в конце — о пытке, "дыбе жизни", на которую вздернут Лир» (*Пинский Л. Е.* Шекспир. М., 1971. С. 257 и 294).

На языке игры этот процесс можно было бы назвать «разламыванием любимой игрушки» — развинчиванием, размонтированием, раскладыванием пьесы — с целью обнаружить внутри нее спрятанный там таинственный перводвигатель, найти ее душу.

Ох, уж эти этюды! Каких только функций им не приписывали, чему только не заставляли их служить! Однажды, пытаясь объяснить своим ученикам, что же такое этюд, и не желая притом повторять чужие и затрепанные слова, я пришел к такому вот, довольно непривычному определению: *этюд — это опыт.*

Как в лаборатории: берем столько-то частей одного химического элемента, столько-то другого, столько-то третьего, смешиваем их в колбочке или реторте, затем вводим туда еще один элемент, четвертый, испытуемый, и наблюдаем, объективно и бесстрастно — смотрим, что из этого получится: изменение окраски, перемена физического состояния или небольшой взрыв.

Так и у нас: берем некое количество предлагаемых обстоятельств, некий конфликт и некую актерскую задачу, погружаем в эту ситуацию конкретную «артисто-роль» (термин К. С. Станиславского) и смотрим, что получится, отбросив, насколько возможно, всякую субъективность и предвзятость. В свете сказанного мною в прологе книги о насильственном вовлечении и о добровольном вхождении в игру корректнее было бы употребить другое выражение: «и погружаем в эту ситуацию себя». Это, как вы сами понимаете, говорю я теперь, задним числом, а тогда, в далекие 60-е, в разгар этюдных проб, я еще не думал об этике игры, я безжалостно и беспечно бросал артистов в различные ситуации, придуманные нами или взятые из репетируемой пьесы, бросал и испытующим взглядом смотрел, что с ними будет: покраснеют? побледнеют? или взорвутся неожиданной истерикой.

Форма опыта улучшала репетицию, обостряла ее и приносила успех в девяноста случаях из ста. Я увлекся «опытами» и старался превратить в опыт каждую актерскую пробу. Анализируя очередную пьесу, я занимался тем же: выискивал в ней возможность постановки того или иного опыта.

Один из таких опытов я помню до сих пор.

Я репетировал любовную сцену: мальчик из приличной семьи познакомился в отделении милиции с уличной оторвой. Теперь о таких девочках говорят откровенно — проститутка, а тогда в Советском Союзе проституции не было и не могло быть, поэтому лихая искательница ночных приключений фигурировала в рубрике «юные парикмахерши». Маменькин сынок, будучи истинным джентльменом, после того, как их отпустили из милиции, отправляется глубокой ночью провожать свою даму до ее дома. Между молодыми людьми возникают сложные амурные отношения, в которых взаимное презрение прихотливо перемешивается со жгучим интересом друг к другу.

Сцена никак не шла: она получалась неестественно-театральной, капустнически-поверхностной, прохладной — в общем невыносимо фальшивой. Трактующей о любви, но не имеющей к ней никакого, даже косвенного отношения. И дело было не в актерах, актеры были очень хорошие. Герой был мил, мягок и ироничен, героиня — эффектна и остроумна, но между ними ничего не возникало. Не создавалось поле порочного и опасного тяготения. От «провожанья» за версту несло, несмотря на очень смешной текст, непоправимой пресностью и скукой. Этюды не помогали.

Я решил: надо срочно поставить какой-нибудь опыт. Но в самой сцене для опыта не было достаточного материала.

После недолгих судорожных поисков я нашел этот материал по соседству — в повести, из которой была переделана пьеса. Это было описание финала свидания:

«— А когда мы с тобой встретимся? — спросил я.

— Никогда, — она вырвала руку и скрылась в темном подъезде.

Я постоял немного на улице, потом вошел в подъезд. Ничего не было видно. Я нащупал рукой шершавую полоску перил и остановился, прислушался, услышал ее шаги. Она тихо, словно крадучись, поднималась по лестнице. Я думал: сейчас откроется дверь, и я на слух определю, на каком этаже она живет. Сейчас она была, как мне казалось, на третьем. Пошла выше. Четвертый. Еще выше. Значит, она живет на пятом. Остановилась. Сейчас откроется дверь. Не открывается. Я посмотрел наверх. Ничего не было видно, только чуть обозначенное синим окно на площадке между третьем и вторым этажами. Может, она тоже пытается разглядеть меня и не видит? Не отдавая себе отчета в том, что делаю, я ступил на первую ступеньку лестницы. Потом на вторую. Тихо-тихо, ступая на носках, я поднимался по лестнице. Вот и пятый этаж. Лестница кончилась. Она была где-то рядом. Я слышал, как она прерывисто дышит. Я вытащил из кармана спички и стал ломать их одну за другой, потому что они никак не хотели загораться. Наконец, одна спичка зашипела и вспыхнула, и я увидел ее. Испуганно прижавшись к стене, она стояла в полушаге от меня и смотрела не мигая. Потом ударила меня по руке, и спичка погасла. Потом она обхватила мою шею руками, притянула к себе и прижалась своими губами к моим.

Я позабыл о маме, о бабушке, о себе самом».

Поскольку в нем не было диалога, это описание не вошло в пьесу. Но в нем имелись все необходимые ингредиенты для проведения эффектного опыта.

Я прочел отрывок артистам: сделаем этюдик? Они были очень молоды (обоим по 21 году), но их таланты уже успели развиться до степени радостной готовности пробовать и искать. Они были согласны.

Случилось это на тихой вечерней репетиции. Мы были одни. Все остальные люди были заняты в спектакле и находились в другом крыле театра. Я вывел артистов из репетиционного зала и, не замечая вспыхнувшего в их глазах немого вопроса, пошел к служебной лестнице. Там царила тишина и полутьма.

Я перегнулся через перила и наклонился над лестничным пролетом. Долго смотрел вниз, затем перевернулся и посмотрел вверх.

— Никого.

— Ну и что? — двойной вопрос был как-то подозрительно синхронен.

— Прекрасная лестница, говорю: два этажа вниз и четыре вверх.

— Ну и что? — реприза их дуэта окрасилась беспокойством.

— Ничего. Целоваться можно. На лестнице.

— Вы с ума сошли. Кто-нибудь может пройти.

— Я сказал: никого... На спектакле все равно придется целоваться.

— Так то на спектакле. А тут — прямо на лестнице...

— Вы что, боитесь?

— Чего? — Оба засмеялись.

— Ладно, не будем ходить вокруг да около. Я знаю, Алексей Николаевич, как вы любите свою жену, знаю, что ожидаете сейчас ребенка, и поэтому другие женщины для вас как бы не существуют. Но вы не можете ведь не знать, что Наталья Михална...

— Я просила вас называть меня просто Наташа.

— ...что Наташа, сама, вероятно, того не желая, вскружила головы чуть не всей мужской половине нашей труппы...

— Ого! Вы мне льстите.

— Перестаньте, Наталья Михална, вы, к сожалению, тоже не воспринимаете Лешу в качестве мужчины.

— Зато я уважаю его как товарища.

Она вытащила из сумки, висевшей у нее на плече, пачку «Мальборо» и щелкнула зажигалкой.

— Дорогой Михал Михалыч, роль сводни вам не идет.

— Хватит паясничать, Наташа. Вы оба прекрасно понимаете, о чем я говорю. Без минимальной хотя бы симпатии сцена у нас никогда не получится. — Оба вздохнули.

— Поэтому предлагаю провести опыт. Как будто нет ни мужей, ни жен, ни детей. Как будто вас только двое в кромешной пустоте лестничного мира. Как будто это лестница жизни. И на ней — вы. Проверим, что из этого может получиться. Ничего не предваряя, ни в чем себя не насилуя. Только увидьте друг друга заново, как в первый раз. Увидьте и услышьте — глазами, ушами, пальцами, губами...

Наташа легко сбежала вниз по лестнице. Там, внизу, резко и сухо щелкнул выключатель, и лестница погрузилась во мрак. Стук каблучков, усиленный гулким в темноте эхом, возвратился к нам на площадку.

— Леш, пошли.

— Нет-нет. Не так. Попрощайтесь здесь и поднимайтесь вверх одна, до последнего этажа, до пятого репзала. А Леша пойдет к вам только тогда, когда поймет, что вы уже наверху, и что вы его ждете.

Он спросил: «Когда мы встретимся?», она ответила: «Никогда», и мы с Алексей Николаичем остались одни.

Глаза постепенно начинали привыкать к темноте, но я его не видел — то ли он отодвинулся от меня, то ли ушел за ней. Я протянул руку и пошарил вокруг себя. Никого. Я сделал два шага по лестнице и с облегчением увидел его силуэт на мутноватом фоне еле заметного окна. Он сидел на широком и низком подоконнике и, вероятно, слушал. Я прижался к стене рядом с окном и тоже прислушался: шаги ее были как легкие призраки звуков — то еле-еле мерещились, то исчезали на несколько секунд совсем. Вот они стали чуть громче. Что это? Она спускается обратно? Нет, это усилилось от расстояния эхо. Мне показалось, что я слышу, как бьется его сердце. А может быть, это стучало мое?.. Шаги наверху замерли.

По улице проехало свободное такси. Рама большого окна вырисовалась на миг чуть-чуть зеленее и четче.

Силуэта в раме не было.

Я вздрогнул, беззвучно засуетился и стал, прислушиваясь, подниматься по лестнице. На следующей площадке я его увидел — он крался на цыпочках вверх. Я двинулся за ним. Так, похожие на двух альпинистов в одной связке, мы преодолели еще два марша.

Сверху послышался шорох: сняв туфли, она медленно спускалась к нам.

Он дернулся назад, ко мне, прошептал одними губами «не ходите дальше, я вас умоляю» и мгновенно, без единого звука исчез.

Я опустился и присел на ступеньку.

Мне казалось, что проходит вечность.

Я не стал ждать, когда она пройдет окончательно, поднялся на ноги и тихо поплелся в репетиционный зал.

Они нагнали меня у самых дверей. Мы сели вокруг стола, покрытого суконной зеленой скатертью и замолчали надолго.

— Жалко, что этой сцены не будет в спектакле, — прервал он молчание. Она посмотрела на него удивленно и одобряюще.

— Не будет, — сказал я. — На малой сцене не поместится такая большая лестница.

Я думал о том, с какой тонкостью и теплотой будут они теперь, после проведенного опыта, играть сцену проводов. Они думали о том же. Так потом оно и было. Скорее всего потому, что лестница была настоящая.

Теперь им за сорок и у них взрослые дети. У каждого свои. Жуть.

Я думал тогда, что подхожу к предельной правде актерского бытия на сцене, что сближаю на минимальную дистанцию сценические и жизненные чувства, что подбираюсь к идеалу Константина Сергеевича Станиславского, требовавшего «распроультранатурального» поведения актера в роли...

Теперь же я понимаю, что это было нечто совсем другое: первый решительный шаг к игровому самочувствию артиста — безоглядная смелость, отчаянный риск, бесповоротный уход в стихию азартной игры...

Итак, сначала я при анализе пьесы искал в ней «этюды», потом некоторые этюды попробовал превращать в «опыты» и лишь после этого подошел к пониманию того, что в пьесе можно искать и считать «эксперименты», а это несомненно было более высоким классом театральной методологии и находилось гораздо ближе к сценической правде и к сценической игре.

Я толокся совсем рядом с открытием, топтался возле него, не догадываясь, что тут вот, совсем недалеко от меня находится что-то самое главное — волшебный эликсир, живая вода театра — называйте как хотите. Крутился вокруг важнейшего принципа и его не узнавал: думал, что это всего лишь очередной репетиционный прием.

Примерно в то же время я встретился у Бахтина (в его книге о Достоевском) с понятием психологического экспериментирования, но тоже пробежал мимо. Да-да, так ведь и бывает в *реальной* жизни — наоборот: не мы ищем новую идею, а она все время ищет нас. И часто не может добиться нашего внимания.

Задумался я над данной проблемой позже, когда увлекся Эйнштейном и теорией относительности. Желая понять это удаленное от будней режиссуры явление человеческого духа, я перечитывал по нескольку раз книги самого Эйнштейна, но больше, конечно, популярные монографии о нем. Меня зацепила широко известная фраза великого физика: «Достоевский дает мне больше, чем любой мыслитель, больше, чем Гаусс». Пытаясь осмыслить столь сильную привязанность великого ученого к великому писателю, я снова столкнулся с непонятными и грозными сочетаниями слов: «решающий эксперимент», «жестокое экспериментирование», «exsperimentum crucis». Теперь я задержался на них надолго. Я был удивлен сходством между теми испытаниями, которым подвергает природу в своих безжалостных опытах ученый, и теми, на которые обрекает своих героев Достоевский. Я словно бы обрел новое зрение. Теперь я видел у Федор Михалыча сплошное, повальное «экспериментирование». У него эксперимен-

тируют все и надо всем — над собою, над врагом, над дорогим и любимым существом. Человек из подполья. Свидригайлов. Дуня. Соня. Катерина Ивановна Мармеладова. Сам Раскольников состоит из этих экспериментов и экспериментиков: убийство процентщицы, дергание звонка, дружба со следователем, приход к Сонечке Мармеладовой с признаньями, покаяние на площади. К этому можно добавить многочисленные психологические пробы юных героев Ф. М. Достоевского: Ипполита, Подростка, Алеши Карамазова, Коли Красоткина, бедного Миколки и даже мальчика Илюшечки. Сюда же относятся экспериментальные дерзости стариков и старух: Бабуленьки, генеральши Ставрогиной, Степана Трофимовича Верховенского, молодого старца Версилова и молодящегося старичка Карамазова. Плюс жалкие эксперименты святых и блаженных. Плюс гадкие опыты крупных и мелких бесов. И т. д. И т. п.

Позже я понял, что психологические эксперименты ставили над собою не только персонажи Достоевского. Грешили этим и герои других великих писателей.

Особенно масштабно процветали такие эксперименты на ниве драматической литературы. На меня обрушился водопад примеров — как только я их раньше не замечал?

В наиболее чистом виде бросилось мне это в глаза у современного неоклассика Вампилова. В «Утиной охоте» эксперимент представлен максимально широко: провокационный групповой опыт с похоронами живого героя, дерзкие пытки — пытки самого Зилова — «возвращение к счастью» с женой, ресторанные выяснения отношений с «друзьями», «экспериментум кризис» самоубийства. В его же «Старшем сыне» в эксперимент превращена вся пьеса. А «Двадцать минут с ангелом»? А «Случай с метранпажем»? Тут везде налицо жесточайшее экспериментирование надо всем, что есть у человека святого, точнее — должно быть.

Но Вампилов не был первым — он позаимствовал моральное экспериментирование у своих предшественников: у совсем близких, таких, как В. Розов и А. Арбузов, и у более далекого по времени и по масштабу А. П. Чехова.

Психологическими опытами героев над собой в чеховской прозе отмечены и «Палата № 6», и «Рассказ неизвестного человека», и несравненная «Моя жизнь». Те же экспериментные структуры (и тоже, кстати, над собою) лежат в основе сценических ситуаций в раннем «Иванове» (Иванов и Сарра, Сашенька, Шабельский), в «Чайке» (Треплев и Нина), в зрелом «Дяде Ване» (бунт против Серебрякова) и в поздних «Трех сестрах» (целый букет безнадежных самоиспытаний: Маша, Андрей, Тузенбах, Соленый, Чебутыкин, Федотик и даже Ферапонт).

Пятясь назад, мы увидим мучительный эксперимент в основе толстовского «Живого трупа». Еще раньше пыточные фарсы возникли в трилогии Сухово-Кобылина. А еще прежде и в гигантских дозах психологическое экспериментирование употребил Достоевский. Обо многих «опытах» жестокого таланта мы уже говорили, теперь скажем о троице его наиболее популярных героев: ни Мышкина, ни Рогожина, ни инфернальную Настасью нельзя понять вне их Больших Экспериментов.

А предшественником Достоевского (непосредственным и влиятельным) был кто? Конечно, Шекспир.

Список «экспериментов» у Шекспира.

1. «Ромео и Джульетта»: эксперимент самодеятельного ученого монаха Лоренцо.

2. «Ричард Третий»: наглый опыт соблазнителя вдовы у гроба ее мужа, им же самым, Ричардом Глостером, убитого.

3. «Тимон Афинский»: самый любопытный случай, так как кроме эксперимента там ничего нет.

4. «Отелло»: расистский, живодерский эксперимент Яго над чернокожим героем.

5. «Гамлет»: большой эксперимент над названием «Мышеловка».

6. «Король Лир»: в процессе серии экспериментов, отмеченных предельной жестокостью, в этой наиболее человечной трагедии рождается личность. Из короля вырывается человек. Старый Лир думал, что он человек и решил проверить, будут ли его считать человеком без короны и без королевства, а его ни королем, ни человеком считать не захотели. Зато он стал действительно человеком. Пьеса начинается с эксперимента (отказ короля от короны) и заканчивается экспериментом (фантастический опыт воскрешения отцом убитой любимой дочери).

7. «Преследование и убийство Жан Поля Марата, представленные труппой дома умалишенных в Шарантоне под руководством маркиза де Сада»... Ой, простите, простите, это же не Шекспир, а вовсе напротив Петер Вайсе, — виновата инерция, занесло, но ведь пример-то прекрасный: эта пьеска — сплошное экспериментирование с повышенной степенью риска.

Я очутился под проливным дождем экспериментов.

Я стоял, оглушенный и ослепленный, — с такой силой хлестали и секли меня безжалостные струи.

Сравнение с ливнем становилось недостаточным, оно уже не выражало мощи впечатления, и я изменил его по ходу дела: сдвинул, обострил, модернизировал.

Я стоял под сумасшедшим душем экспериментов.

Да, душ действительно спятил: если сначала струи падали на меня со свистом только сверху, то со временем они стали бить сбоку, сзади, со всех сторон, и куда бы я ни поворачивался, в меня, в упор, прямо в лицо и в грудь, выпускали очередь из какого-то невообразимого бранспойта:

— а изящные эксперименты О. Уайльда?

— а «Вельд» и «Марсианин» Бредбери?

— а самоистязания протопопа Аввакума?

— а пробы Подколесина и Чичикова?

— а юная Электра тысячелетней давности?

— а булгаковский театр «Варьете»?

— а Григорий Мелехов?

— а эксперименты шукшинских чудиков?

Горячо. Холодно. Горячо. Холодно. Я балдел от непредсказуемых перепадов, и где-то на дне меркнущего моего сознания начинало возникать бредовое подозрение: а вдруг краны, регулирующие подачу горячей и холодной воды, испортились — сорвало резьбу, подсуетились вредители, пошутил идиот, мало ли что могло случиться?

И меня снова душили паром, снова расстреливали кипятком, снова протыкали гигантскими ледяными иглами...

Но, очевидно, и такого удовольствия показалось мало: снизу вверх, из пола в потолок, ударили новые мощные фонтаны и уродливая водяная феерия превратилась в некий кошмар — в чудовищный душ Шарко. Я извивался и корчился в его адской кабине, стараясь защититься от всепроникающих перемешавшихся струй, плясал танец ужаса и блаженства.

Психологический эксперимент у Чехова имеет свою специфику. Это как бы эксперимент от противного, наоборот, навыворот, эксперимент «на завал»: в проделываемом над собой эксперименте герои Чехова не доказывают гипотезу о себе, а опровергают ее — в этом для них и заключается смысл устраиваемых опытов.

Постойте и вы под этим метафизическим душем.

А пока вы будете принимать процедуру, я попытаюсь изложить вам несколько теоретических положений по поводу психологического экспериментирования в среде игры и в мире театра.

Экспериментирование — суть игры. Приглядитесь повнимательнее: в основе любой игры лежит одно и то же — проба, проверка, испытание, допытывание.

Пуская плоский камешек по воде или привязывая к хвосту собаки пустую консервную банку, дети проводят эксперимент — они проверяют природу. Такой же эксперимент устраивают взрослые люди, подходя к рулеточному столу — они испытывают свою судьбу. И там, и тут звучит один вопрос: что из этого получится?

Психологическое экспериментирование, то есть постановка эксперимента на человеке (и главным образом на самом себе) — суть любой сложной игры, в том числе и игры театральной: проба человека (себя), проверка человека (опять-таки себя), испытание человека (и в первую очередь самого себя), допытывание человека (чего я стою? зачем я живу? какие муки и радости и в какой мере смогу я вынести?).

Без этих «экспериментов» игра — ничто. Безделица. Пустая забава. Напрасное времяпрепровождение. Нонсенс.

Если в обычной игре экспериментальность вносится в нее самими участниками и зависит от их темперамента (1), от их самолюбия (2) и от их прославленности (3), то особенностью театральной игры является тот факт, что эксперимент здесь в большинстве случаев заложен в глубинах драматургии, так что режиссеру, анализирующему пьесу, приходится нырять на большую глубину, как искателю жемчуга, чтобы извлечь оттуда эксперимент на свет божий.

Когда же очередной эксперимент найден, когда его условия исследованы и внедрены в актерскую психику, начинают действовать игровые правила и театральная игра становится похожей на обычную. Тут-то и совершается естественный переход к игровому театру.

Таким образом эксперимент — мостик от психологического театра к игровому.

Это чутко ощутил великий Станиславский, но осознать, теоретически осмыслить и методически разработать — не успел. Свидетельство тому — его знаменитое «если бы». «Если бы» — скачок в игру воображения, зародыш, первое бревнышко вышеупомянутого мостика. Но есть у этого «если бы» и слабина: оно придумано наивным режиссером в расчете на предельно наивных актеров конца XIX — начала XX века. Теперешние интеллектуальные артисты наива лишены начисто и на «если бы» никак не клюют. Им подавай что-нибудь остренькое, с изгибом, с зигзагом. Вот тут-то и подойдет наше психологическое экспериментирование.

Психологическое экспериментаторство — это своеобразный душевный стриптиз, вытряхивание из заветных сундуков подсознания всего своего человеческого хозяйства с его тщательно скрываемыми достоинствами и оправдываемыми долгое время пороками, инвентаризация, сравнивание, взвешивание и последняя, окончательная самооценка.

Иногда бывает раздевают и выворачивают наизнанку других. Чтобы унизить и возвысить. Чтобы ужаснуться или восхититься. Чтобы уничтожить или воскресить.

А чтобы при разборе лучше разглядеть и легче понять все эксперименты пьесы, необходимо их классифицировать. Вот первая прикидка:

1. Эксперименты, которые ставит на себе тот или иной персонаж пьесы;

2. Эксперименты, которые одни персонажи пьесы ставят над другими;

3. Эксперименты, которые ставит автор пьесы над своими персонажами. Сюда впоследствии можно будет прибавить:

4. Эксперименты, которые ставит на себе актер;

5. Эксперименты, которые ставит режиссер и актеры над своими зрителями.

Ради большей точности необходимо разделить *изображение* эксперимента и *проведение* эксперимента; первое — отражение жестокости жизни, второе — протест против этой жестокости; первое — насильственное и рассчитанное, как образ, второе — добровольное и почти всегда импровизационное, в высшей степени рискованное; первое — только разоблачение и отрицание манипулирования людьми, второе, кроме того, утверждение и демонстрация самопожертвования ради других. И совсем уж недопустима имитация эксперимента*.

Столкнувшись с психологическим экспериментированием, я нашел свой «философский камень». Тот, который искали и не нашли средневековые алхимики и который должен был превратить простые металлы в благородные — в золото, в платину, в серебро. Мой *философский камень театра*, психологический эксперимент, безотказно превращал формальные актерские чувства в истинные, мертвые, книжные образы — в живые, а равнодушных зрителей в благодарных болельщиков.

Я понимаю, что мои теоретические выкладки могут показаться вам несколько туманными, точнее — не совсем понятными и убедительными, поэтому приведу на всякий случай пример, их поясняющий. Так делал я в своей реальной жизни. Я не объяснял и не рассуждал долго перед аудиторией на тему, что такое эксперимент, а быстро организовывал сам этот эксперимент вживе, и всем все становилось ясно. Устроить для вас эксперимент мне довольно затруднительно из-за разделяющих нас с вами времени и пространства, но описать конкретный пример я попробую — для уяснения проблемки.

Имена участников я вынужден буду изменить — эксперимент вещь деликатная в силу его повышенной откровенности. Те, кто здесь описан, узнают себя сразу, а вам это не так уж и обязательно.

Это было в самом начале моей педагогической деятельности. Я был молод и поэтому смел до неосмотрительности, до безобразия. Кроме того, я был нищ и тощ. Как церковная крыса. Как святой отшельник, питающийся акридами, то бишь сушеными кузнечиками.

Стоил я тогда 105 р.

Терять мне было нечего и дрожать было, ну, абсолютно не над чем.

Не буду себя сильно идеализировать — приобретательская идея была и у меня: я мечтал купить магнитофон «Днипро». Почему именно его? У этого «Днипра» была, как говорили знатоки, сказочная акустика, создаваемая за счет его деревянного корпуса. Темно-коричневый, с узорной текстурой, лакированный ящик снился мне по ночам:

---

* Для меня имитация неприемлема ни в игре актера, ни в игре режиссера, потому что она для меня — синоним фальсификации.

через день, через два, в крайнем случае — раз в неделю. Я копил деньги, урезая количество гастрономических акрид до минимума, и уже собрал за три квартала целых 125 трудовых рублей.

Это — присказка, а сказка получилась вот такая: мне поручили прочесть курс режиссуры и актерского мастерства для будущих культпросветчиков общего профиля. Собственно говоря, это был не курс, а так, что-то вроде, — ознакомительная беседа: 32 часа, восемь занятий по четыре. Никто из наших педагогов не стремился заполучить этот злосчастный курс, те же, кому выпадал жребий, сознательно халтурили и ограничивались сборной солянкой, приготовленной из театральных анекдотов, перемешанных с цитатами из знаменитого сборника «В помощь руководителю самодеятельного драмкружка». Больше двух часов в день ни преподаватели, ни студенты не выдерживали — вольготная, ни к чему не обязывающая жизнь развращает и пробуждает в человеке сибарита. И когда я заявил, что буду проводить практические занятия на полную железку и завершу краткий курс открытым уроком, причем с показом большого драматического отрывка силами студентов, на меня ополчились и те, и другие. Педагоги полили меня помоями и обвинили в карьеризме, а студенты возненавидели меня и мой предмет за посягательство на их свободу.

В такой-то вот обстановке я и решился на эксперимент.

Ужав до предела лекционную часть (1 час — лекция о действенном анализе и 1 час — спецкурс на тему «Что такое этюд и с чем его едят»), я приступил к ознакомлению студентов с драматургическим материалом, над которым придется работать. Да, я, пожалуй, действительно был тогда очень молод! — я прочел им не больше, не меньше, как сцену Большого Скандала у Настасьи Филипповны из «Идиота». Они, наверное, тоже были достаточно молоды — они взыграли. Еще свежи были впечатления от пырьевского фильма: ах, Борисова! ах, Яковлев! ох, Никита Подгорный! — лавры манили. Притащили из костюмерной пару кринолинов, три шляпки с вуалетками, цилиндр и генеральский сюртук для Епанчина, быстро выгородили гостиную петербургской кокотки и — сыграли. Этюд получился чудовищный. Такого беспомощного и наглого «театра» я не видел за всю свою жизнь ни до ни после. Профанация длилась 48 минут. К концу этюда я понял: наступило время выносить святых. Но святых уже не было. Мы, во-первых, находились в сугубо идеологическом вузе, а во-вторых, стены нашего класса об иконах даже не подозревали. Со времени пуска канала «Москва—Волга», на берегу которого стоял наш институт, эти стены привыкли увешиваться застекленными портретами Гос. и Парт. Деятелей в рамах из дешевого социалистического багета. Я бросил беглый взгляд на члена Политбюро т. Козлова Ф. Р. и решил его не выносить: товарищ видал и не такое. На разбор этюда у меня не осталось ни сил, ни времени, и я решил перенести его на завтра.

Завтра на разбор их работы ушел целый день. Я не ругал их. Я понимал, что ребята не виноваты, что актерство не является их будущей профессией, и они не все, естественно, соответственно наделены соответствующими дарованиями, но я хотел, чтобы они, во-первых, верили в то, что делают, и, во-вторых, делали это хотя бы с пониманием происходящего. Кой-что я даже похвалил, потому что в этюде была прелестная, странная женщина из свиты Рогожина, была трогательная юная горничная, был негромкий и растерянный от окружающего безобразия князь Мышкин, скромный и сдержанный, — именно через эту тихую свою скромность он каким-то образом смыкался с ге-

роем Достоевского, был неунывающий генерал Епанчин, до самого конца надеявшийся примирить и утихомирить разгоревшиеся страсти. Остальное же находилось по ту сторону добра и зла. Самой невозможной была Настасья Филипповна — эту партию захватила себе бурбонистая зав. парткабинетом из периферийного елатемского райкома. Ни в какой другой роли она себя не видела — довлела номенклатурная инерция.

— Это все ужасно: вы ничего по-настоящему в этой сцене не понимаете: ни что такое быть на содержании, ни что такое взять в жены «падшую», ни что такое рогожинские сто тысяч, — тут мне показалось, что я нащупал главную точку, где сходились все их интересы. — Ну, конечно же, вы не можете конкретно представить себе такие большие, бешеные деньжищи, большие даже по нашему теперешнему счету, не говоря уж о царских ассигнациях...

— Почему это не представляем? Представляем. Вы считаете, что мы нищие? — Я почувствовал: получаю шанс пробиться к ним.

— Умом, умом вы представляете, а не чувствами, не ощущениями, как того требует любое творчество... Есть идея: приносите завтра на занятия все деньги, какие у вас имеются в наличии. Свалим их на стол и полюбуемся. Тогда, может быть, поймете. И не говорите, ради бога не говорите, что у вас их нет. Вы же привозите на каждую сессию помногу — делать закупки для дома для семьи, для всех родных и знакомых. Левобережная шпана знает: у заочниц денег прорва. Недаром же вас по вечерам подстерегают в лесу, когда идете вы с электрички, отнимают сумочки и портфели. Ладно, все. Договорились.

Эту ночь я почти не спал, меня измучили колебания и сомнения. Только под утро я решился — хорошо воспитывать и учить можно только на личном примере.

Придя на занятия, я не стал ничего объяснять. Полез в боковой карман, вытащил стопку пестрых банкнот и бросил на стол. Это были магнитофонные деньги.

— Тут сто тридцать рублей. Все, что у меня есть. Это мой вклад в общее дело. Кто следующий?

Все посмотрели на меня как на психа ненормального.

Выручил «князь». Воодушевленный своей позавчерашней пробой и вчерашней моей похвалой, он поддержал меня от всей души и с истинно русским размахом: на стол рядом с моими деньгами шлепнулась тугая зеленая пачка трешек в аккуратной банковской — крест-накрест — упаковке. Все ахнули — триста рублей! Во дает! Напишем, напишем благодарность в Коломенский райком ВЛКСМ (молодой человек был вторым секретарем упомянутого райкома).

За ним, совершенно неожиданно для меня, выложила девяносто пять рублей заведующая парткабинетом, и дело пошло на лад.

На стол посыпались взносы: деньги на входившие в моду дамские сапожки, деньги на меховую шапку мужу, на наборы шоколадных конфет, на детские рейтузики, колбасные, ветчинные и буженинные деньги, средства на запчасти к мотоциклу «Ява» и на французские духи. Последним подошел к столу мордастый киномеханик из Усолья-Сибирского. Он положил красненькую с двумя жеваными рублями в придачу и, побурев, как рак, промямлил:

— Двенадцать рублей. Больше нет ни копейки, чесслово.

Из семнадцати присутствующих трое категорически отказались участвовать в сборе финансов: две краснодипломницы из бывш. Егорьевского КПУ и приблудная сверд-

ловская интеллигентка с университетским поплавком, последняя, как я подозреваю, по причине полной нищеты.

Но гора денег на столе все равно производила впечатление.

Я смотрел на людей и не узнавал их: груди вздымались, глаза, прикованные к денежным знакам горели, губы змеились в двусмысленных улыбках, дрожащие руки машинально поправляли волосы и вертели пуговицы.

— Н-да... — произнес глубокую сентенцию бухгалтер Ярославского ДК Шинников.

— Пересчитать! — скомандовал я, и под строгим руководством нашего финансиста началось подведение итогов. Все жадно придвинулись и окружили стол плотным, внимательным кольцом.

— 55.

— Еще 50.

— 247.

— Еще 40.

— И еще 400.

А я в это время рылся в пыльных рулонах ватмана на пустом недоломанном шкафу, стоявшем в дальнем углу аудитории, — там кто-то сложил старые самодельные плакаты, выполненные студенческими поколениями в качестве зачета по наглядной агитации (институтские остряки назвали ее «ненаглядной»).

— 75.

— 110.

Подсчет закончился. Сумма получилась внушительной, даже на новые. Все молча смотрели на меня, а я начал упаковывать состояние. Завернул в один лист ватмана — туго, плотно, с нажимом. Затем еще лист, и еще...

— Ненужные газеты есть?

Мне бросили несколько «Правд». Я употребил и их.

— Веревочку!

Не сразу, но нашлась и веревочка. Я туго перевязал пакет. Он получился довольно крупным — с толстенный том Большой Советской Энциклопедии. Я взвесил «посылочку» на одной руке, бережно опустил ее на стол, потом вынул большой красный карандаш и крупно надписал: «1.432 руб. 00 коп.».

Почти все брали по очереди упакованные денежки — просто подержать в руках.

— И это только полтора процента рогожинских грошей, — вздохнул ярославский бух. Нужно было делать следующий шаг.

— А что, товарищи, ведь не пропадете вы без этих денег? Как-нибудь выкрутитесь — наврете что-нибудь, ну, что-то вроде того, будто вас ограбили ночью, когда вы возвращались поздно из театра, а потом, частями, отдадите. Молчите? А то у меня есть для вас одно предложение, может быть, и авантюрное, но очень заманчивое. Выгодное. Давайте разыграем эти деньги, отдадимся на волю жребия, испытаем судьбу, все проиграем, но зато один из нас...

Сначала мне показалось, что они собираются меня убить, но, присмотревшись, понял: я им нравлюсь. И моя идея тоже. Они беспечно входили в мышеловку, не думая о том, что дверца сейчас захлопнется.

Они уже готовили бумажки, скручивали их в трубочки и складывали в шляпку с перышком, снятую с университетской вольнослушательницы.

Вытаскивание жребиев происходило в нервной обстановке — с перебоями сердец, с перехватами дыхания, с небольшими восклицаниями — и окончилось конфузной бестактностью со стороны всемогущего рока: деньги достались сибирскому киномеханику. Он стоял смущенный и убитый, не зная, как себя повести.

Я кинулся к нему на выручку:

— Вам неловко, дорогой, вы сдали в общий котел ничтожную чепуху, дюжину рваных, и вам теперь кажется, что у вас нет поэтому никакого морального права на выигрыш? Чего проще? — откажитесь от него. Он дернулся. А я продолжал:

— Ну не просто так откажитесь, а для пользы дела. Я предлагаю вам подарить деньги самой интересной женщине по вашему выбору.

Он замер, и не только один. А я кого-то процитировал:

— За ночь любви!

Послышалось возмущенное шипение лучшей половины человечества, но я не отступил:

— Не надо понимать меня упрощенно. Это ведь так прекрасно — сделать по-настоящему дорогой подарок женщине, которая тебе нравится.

Я, как видно, опять попал в точку.

Несчастный киномеханик стоял перед заветным пакетом, низко опустив голову. Уши его пылали. Руки его не слушались. Наконец, он на что-то решился. Не поднимая головы, потянулся к деньгам, взял их и, как слепой, осторожно подошел к Ней, к позавчерашней режиссерской спутнице, и еще осторожнее положил пакет с деньгами к ее ногам.

Все остальные женщины глядели в окно. В парке за окном моросил мелкий обложной дождь, и было слышно, как льется вода из водосточной трубы.

А избранница киномеханика была действительно очень красива, более того — теперь всем казалось, что она удивительно похожа на героиню прославленного романа: и волосы у нее были темные, и глаза большие, и бледна она была тою же смертельной бледностью.

Она была оскорблена дерзостью сокурсника. Гордость не позволяла ей немедленно убежать, но и оставаться здесь ей было невмочь.

— Вам трудно? Вы не знаете, что сделать? Скорее выберете Ганечку и киньте ненавистные деньги ему.

Облегченно вздохнув, она схватила пачку и подбежала к бывшему Мышкину. Закричала:

— Бери деньги, Ганька! Твои! Твои!

Все зашевелились, а я поспешил их остановить:

— Вот видите, как далеко продвинулись мы вперед. Настасья Филипповна у нас есть. Рогожин есть, и Ганя нашелся. Теперь осталось сжечь деньги.

— Как?!!

И хотя это был всеобщий, единодушный и несомненный вопль возмущения, я предпочел притвориться, что не понял их. Я схватил деньги и прижал их к груди.

— Так — сжечь! Ну, конечно, не здесь. Тут не то, что камина, тут даже простой печки нет. А мы пойдем с вами в лес, разожжем там хороший костер и посмотрим, на что мы способны.

В лес мы бежали — всем не терпелось продолжить эту веселящую муку, все боялись остановиться на полпути.

В лесу было сыро, костер никак не разгорался. То и дело два-три человека опускались на колени и изо всех сил дули в дымящую кучу хвороста и прошлогодней листвы. Кто-то надрал бересты и бросил ее в огонь. Первые сюжеты не участвовали в общей суете. Они стояли неподвижно и словно к чему-то готовились: настороженно глядели друг на друга, на больше на разгорающийся костер.

Наконец проснулось и заплясало пламя.

Я передал пачку «Настасье Филипповне» и предложил бросить ее в огонь. Но тут возникла парткабинетчица и выявила протест: такие вещи караются советским законом.

— А вы хотели бы сжигать бутафорские деньги? — саркастически заорал я. — Как в настоящем театре? Бутафорские жечь легко, да и ответственности никакой. Но нам это не нужно. Деньги наши, и мы можем делать с ними, что хотим, — я перевел дух. — Где, когда еще вам случится при таком присутствовать? Почти полторы тысячи! Это — зрелище!

Настасья Филипповна уже бросила пачку в середину костра, разворошив его палкой. Все замерли.

— Деньги никому не трогать! Вытащить их из огня может только господин Иволгин, мой жених. Голыми руками. Больше никто. — Она стала у костра, держа свою палку наготове.

Я прикрыл глаза в знак полного с ней согласия.

Газеты, в которые были завернуты наши деньги, сгорели быстро. Показался ватман. Вот он стал темнеть, лопаться и заворачиваться. Все молча приблизились к костру. В семнадцати парах бешеных глаз отражалась первобытная пляска огня.

Я глядел на сгорающий в пламени костра мой магнитофон «Днепр-12», сердце мое обливалось кровью, но я понимал, что нельзя...

Нет, я ничего уже не понимал: когда показался последний слой ватмана, вытянув вперед руки, я кинулся к костру. Это было воспринято, как сигнал, как разрешение: меня опередили, оттолкнули, схватили пылающую пачку и начали срывать с денег обгоревшую упаковку.

В кустах рыдал одинокий Ганечка.

О чем, о чем он рыдал?

Я сказал сухо:

— Раздайте всем деньги и через пятнадцать минут приходите в класс. А я зайду на кафедру.

Когда после перерыва мы собрались в классе и староста вернул мне мои деньги, я спросил у них:

— Теперь вы понимаете, что там у них происходит, — в гостиной Настасьи Филипповны Барашковой?

Дальше разговаривать было не о чем, потому что я видел: они начинают понимать. Два дня мы поделали этюды, закрепили роли, выучили текст и стали готовиться к показу своего эксперимента кафедре.

Но возмущенные мои коллеги оказались на высоте — на показ никто от кафедры не явился. Студенты расстроились, я их утешал: «Не горюйте, милые. Идите в общежитие, позовите своих лучших друзей. Для них и сыграем». И сыграли.

Эксперимент закончился, но случайные студенты упрямо считали меня своим учителем. Я посмеивался: тридцатидвухчасовой учитель.

Несколько лет спустя, на приемных экзаменах, одна из абитуриенток заявила, что прошла в КПУ курс актерского мастерства у моей ученицы. Назвала фамилию, которая не говорила мне ровным счетом ничего. Я осторожно возразил, что такой ученицы у меня никогда не было, но абитуриентка уверяла меня, что ее преподавательница назвала мои фамилию, имя и отчество и рассказывала на уроках о том, как они репетировали со мной сцену сжигания денег. Я вспомнил: это была Вика, отказавшаяся сдавать деньги.

А совсем уже недавно, на улице Горького возле Центрального телеграфа, ко мне подошла незнакомая пожилая дама с крашеными волосами, в старомодной шляпе с пером и дрожащим голосом спросила: «Можно я до вас дотронусь?» Я был шокирован, но возразить не успел. Дама дотронулась до моего рукава и сентиментально вздохнула: «Мне надо убедиться, что вы были на самом деле, что вы не приснились мне двадцать семь лет назад». Вблизи я узнал ее, постаревшую Эллу Ветровую, вольнослушательницу из той самой группы.

Она сияла, а я с трудом переношу сияние. Я попрощался, соврав, что спешу. Спускаясь в подземный переход, я оглянулся. Она стояла, не шевелясь, и благоговейно смотрела мне вслед. Это была типичная современная смесь — чушь и чудо нашей жизни. Я был для нее, вероятно, Спасителем, уходящим вдаль по водам, аки по суху. Я подумал, что экзальтация в женщине, особенно в стареющей, — вещь неудобная для окружающих и почти всегда комическая.

Приведу еще один пример, на этот раз микроэксперимента. Может быть, именно в силу своего лаконизма он наиболее ясно выражает существо обсуждаемого феномена. Я проделывал данный фокус на каждом очередном своем курсе, начиная с 1960 года. Первый раз — спонтанно и случайно, в последующие разы — сознательно и с долей бравады.

Заключался сей эксперимент в том, что, проводя первое занятие, я высказывал перед новыми студентами какую-нибудь крамольную мысль и, не дожидаясь, пока они выйдут из ступора, делал широковещательное заявление:

— Чтобы учеба наша шла нормально, мы должны приучиться говорить откровенно и точно, называть все вещи своими именами, договаривать правду, когда это нужно, до конца. — Почувствовав, что ступор усиливается, я наносил главный удар:

— Я понимаю, что среди вас есть два-три стукача, за одного-то я просто ручаюсь — так у нас заведено и положено, но я все равно буду говорить с вами честно. Договоримся вести себя так, как будто у нас их нет. Иначе жить нельзя.

После этого студенты начинали меня уважать и ко мне прислушиваться.

Не обходилось, однако, и без курьезов.

Проделав на каком-то из курсов данный опыт, я объявил перерыв. По дороге в курилку ко мне подошел будущий работник идеологического фронта — милый, симпатичный парень. Понизив голос, он мне доверился:

— Это ужасно, то, что вы сейчас сказали. Но вы, вероятно, говорили фигурально, так сказать для примера...

— Нет, я говорил буквально.

— Но кто же тогда этот подонок? — голос молодого человека упал до патетического шепота.

— Вы.

Случилась большая пауза. Студент отпал.

Неприятностей по линии стучания не было, слава богу, ни на одном моем курсе.

После нескольких экстравагантных проб, подобных акту сжигания денег, анализируя пьесу, я стал искать в ней уже не этюды, а только одни эксперименты.

Теперь, надеюсь, я могу со спокойным сердцем возвратиться к дальнейшему разбору «Макбета». Каких же и сколько здесь психологических экспериментов.

Их в нашей пьесе, вероятно, навалом.

Вот первый, импровизированный перечень: эксперимент сержанта, эксперимент трех ведьм, эксперимент четвертой ведьмы — леди Макбет, эксперимент короля Дункана... Но стоп, стоп, стоп! Не будем торопиться. Пойдем по порядку.

22. Игры персонажей «Макбета». Начало: два эксперимента второй сцены

На первый взгляд, естественно, беглый, вторая сцена вдвое больше первой. Вы говорите, втрое? Нет, вдвое, именно вдвое. По количеству текста она, может быть, больше даже в три с половиной раза, но мы с вами уже научились не задерживаться на тексте, а проникать вглубь, внутрь, — туда, где причины и пружины. Еще раз перечитывая вторую сцену, я прикидываю: события здесь по крайней мере удвоены. Так и оказывается, когда я дочитываю до конца — подсознательный мой компьютер выдает нагора точную информацию: в первой сцене — одна встреча (встреча ведьм), во второй — две (встреча короля и его свиты с раненым сержантом и их же встреча с вельможей, прибежавшим с поля боя). Итак, удвоение встречи...

«Удвоение, утроение, учетверение... Бросай свои аналитические фокусы, зануда!» — это перебивает меня нетерпеливая интуиция. Она у меня, как, впрочем, и у вас, сторонница спонтанных постижений и внезапных озарений. — «Сопоставления — противопоставления, счеты — расчеты... подохнуть можно от тоски. Давай лучше посмотрим на пьеску с птичьего полета. Сразу все станет ясно».

— Что? Что ты мелешь? Подожди, не мешай, не бормочи под руку...

Я пытаюсь отмахнуться от нетерпеливицы, но уже поздно, дело сделано, слово сказано, остановиться невозможно. Словосочетание «с птичьего полета» немедленно вызывает в моем воображении многочисленные ракурсы: из космоса, из иллюминатора авиалайнера, из-под трепетного треугольника дельтаплана. «Под крылом самолета о чем-то поет» и так далее.

Подо мной, далеко внизу, бесшумно раскатывается огромный зеленый ковер. Чуть покачиваясь и поворачиваясь, таежное пространство медленно перематывается от восточного горизонта впереди меня к западному — сзади.

На гребне переднего горизонта что-то вдруг ярко вспыхивает и начинает приближаться: под меня тихо подплывает круглое таежное озеро. Зеркальце во мху. За ним — еще два, почти слившиеся друг с другом, разделенные только узким, как в Ферапонтове, перешейком, а с гребня уже съезжают, надвигаются и сверкают, ослепляя длинными спицами солнечных зайчиков, новые россыпи голубых и никелированных стекляшек.

Мне почему-то хочется опуститься ниже и лететь медленно, парить, и вот уже интуиция, всю дорогу летящая рядом, шепчет мне на ухо свои подсказки: нужно лететь на вертолете и не над лесами, а над морем, и пусть будут не озера, а острова. Острова в океане. Как камни в японском сухом саду.

И мы в тот же миг пересаживаемся в вертолет.

Под нами — темная бирюза океана, над нами — светлая бирюза неба. И больше ничего. Поэтому кажется, что вертолет совсем не движется, что он завис, стрекоча, в этой большой синей пустоте вместо того, чтобы лететь к Архипелагу Пьесы.

Раздается негромкая команда: «Внимание, подлетаем!», и мы видим, как из сгущенной морской синевы выныривает на нас островок первой сцены — мрачная монолитная скала, окруженная белым кольцом беснующейся прибойной пены. Затем из океанских пучин подплывают придвинутые, прижавшиеся один к другому два островка второй сцены, а на горизонте уже поднимается дальняя цепь следующих за ними «островов»: рифы, прибрежные камни, фиолетовые, покрытые желтым лесом горы. И все это приближается, вырастает, становится все мощнее и величавей.

Надвигается мифический клин, направленный прямо на нас — нос могучего корабля, разрезающий встречные волны; конный строй тевтонских крестоносцев, идущий в неостановимую атаку; рождение человеческого младенца, неотвратимо и безжалостно раздвигающего материнские чресла, чтобы явить новый свет старому миру.

Это действительно начало трагедии: грозное нарастание.

Сделайте, пожалуйста, жест: прижмите локти к бокам, а ладони, вытянутые вертикально вперед, сложите перед грудью под углом в тридцать примерно градусов, так чтобы кончики трех средних пальцев правой руки касались соответствующих пальцев левой. Сделайте хороший глубокий вдох и сосредоточьтесь на «носу» получившейся у нас «лодки». Начинайте медленно и равномерно, не убыстряя и не замедляя движения, выдвигать сооружение вперед — поступательно и уверенно, не отрывая взгляда от кончиков своих пальцев. Может получиться так, что вас потянет встать и пройти через комнату, — не сопротивляйтесь, пройдитесь. И вы увидите удивительное: все, кто будет у вас на пути, уступят вам дорогу, молча и так же медлительно, как вы. Еще эффектнее будет выглядеть это движение в густой человеческой толчее — в базарной толпе, в магазинной суматохе по поводу дефицитного товара, в кишении одного из многочисленных теперь митингов. Ну а если вы подавите в себе импульс и не встанете со своего стула, ничего страшного, — важно, что вы ощутили прилив наступательной, тянущей вперед силы. Это и есть та победоносная энергия, которой наполнил Шекспир первые такты своей шотландской симфонии: безотказная, не допускающая сопротивления, покоряющая сила Начала.

Бросив кусок ненасытной интуиции, я возвращаюсь к логике и фактографии разбираемой сцены.

По старой терминологии традиционного драматургического анализа вторая сцена — это, разумеется, чистой воды экспозиция: драматург в ней сообщает зрителю необходимые для понимания происходящего сведения обо всех предшествующих и параллельных событиях, о конкретностях отношений, о характере героев и т. д. и т. п. (Но, согласитесь, сегодня мы не можем ограничиться только этим — наш театр, настойчиво стремящийся к максимальной достоверности, все меньше и меньше удовлетворяется драматургическими условностями, особенно в сфере актерского бытия на сцене. Теперь у нас жаждут не этапного ознакомления с происходящим в пьесе, а непосредственного и скорейшего включения в ее жизнь.)

То же самое можно сказать и по поводу обоих «героев» второй сцены, то есть по поводу раненого Сержанта и Росса. По старой, тысячелетней терминологии эти персонажи, выполняющие сугубо служебную функцию информаторов зрительного зала, именовались вестниками. Но я не хочу вестников — я хочу *людей*; живых людей, имею-

щих личные, *свои*, цели и пристрастия, свои привычки, свой круг неповторимых мыслей и настроений, свои, пусть даже непонятные, выгоды и страхи.

А раз так, придется рассмотреть разбираемую сцену в трех различных перспективах — согласно трем фазам модели, обнаруженной и зафиксированной в нашем с вами предыдущем разговоре*.

1. В перспективе делания этюдов анализируемую сцену необходимо представить как «кусок жизни» (А. Д. Попов) как вполне реальное бытовое происшествие. Забыв на время о том, что сцена эта сочинена драматическим поэтом, надо попытаться ответить на конкретные вопросы о жизненных деталях изображенных Шекспиром событий: как все это происходило на самом деле? какие картины и звуки окружали тогда людей? из каких ощущений, настроений, легких переживаний складывалась тогда пестрая и случайная аура, определившая их словеса и поступки? что за нужда торопила их и дышала им в затылок?

В этом плане старый король Дункан с двумя сыновьями и заметно поредевшей свитой бегал по окраинам битвы, у самой ее кровавой границы, по вересковым полянам и перелескам, по глухим коровьим лесным тропам, то вляпываясь в скользкие и вонючие лепешки, оставленные сельским стадом в тот день на рассвете, то соскальзывая с кочек нетвердой ногой в липкую болотную грязь.

Солнце уже село, сумерки неумолимо сгущались, из низин поднималась и окружала беглецов ужасом медлительная, но неотвратимая дымовая завеса вечерних туманов.

За туманом все еще шумно дышал ненасытный бой: оттуда, то стихая, то вновь усиливаясь, доносились хриплые стоны погибающих и стальной стук оружия.

Куда спешил король, не понимал никто, не понимал он и сам. Его гнало вперед какое-то неясное, невнятное беспокойство, тупой, почти животный страх от полной неопределенности своего положения. Неизвестно, что происходит там, на поле боя. Неизвестно, к кому склоняется сейчас победа, — к бунтовщикам или к нашим. Абсолютно неизвестно, сколько осталось войска, сохраняющего верность присяге, да и король ли он вообще или уже давным-давно жалкий пленник, обреченный на бесславную гибель. Король мучился, задыхаясь в информационном вакууме. (Смотрите: ведьмы знают все, люди не знают ничего.)

Час назад из самой гущи побоища прибежал старший королевский сын Малькольм, чудом избежавший позорного и страшного захвата в плен. Принц никак не мог успокоиться, переживал жуткие перипетии своего непрестижного приключения, и от его нервной вибрации души беглецов постепенно наполняло постыдное чувство паники, тошнотворное и холодное, как болотная жижа. Поэтому и неслись они по кругу, по дальним и ближним тылам, опоясывая роковую битву и боясь остановиться даже на минуту, чтобы не остаться наедине с непереносимым ожиданием: когда и откуда на них нападут?

(Обратите внимание, как то и дело пугается бедный король — обе половинки второй сцены начинаются с его сполошных, полных тревоги вопросов: «Кто этот окровавленный солдат?», «Кто там идет?»)

В тумане что-то двигалось и всхлипывало, в лесной чаще потрескивало сучьями и тихо ухала темнота. Воображение бегунов работало на полную катушку: вон подкрады-

---

* Чтобы вам не перелистывать книгу назад, напомню эту модель развития современной театральной технологии, «формулу мостика»: от быта «натуральной школы» — через психологическое экспериментирование — к театру игры и импровизации.

ваются, вон окружают, вон приготавливаются к прыжку многочисленные и вездесущие враги. Каждый темный куст казался притаившимся лазутчиком. Каждый придорожный камень преображался страхом в застывшего перед атакой убийцу.

Вот в такой миг они и наткнулись на окровавленного сержанта. Встреча была обоюдно желанной и насущной. Израненный воин, ослабевший от боли и потерянной крови, встретил своих с радостью и надеждой: сейчас ему помогут — перевяжут и доставят в лагерь. Узнав же, что с ним говорит сам король, сержант обрадовался еще больше: добрый Дункан, конечно, сразу же прикажет отыскать для него хорошего врача и по заслугам оценит солдатскую преданность. Король и приближенные тоже нашли в сержанте столь необходимую им спасительную соломинку: вот человек прямо с переднего края! профессиональный военный! уж он-то доложит им истинную оперативную обстановку!

Но ничему из этих взаимных надежд не было суждено оправдаться (человек, как говорится, предполагает, а бог трагедии, мистер Шекспир, располагает!). Придворные во главе со старшим принцем так рьяно набросились на раненого, словно хотели в буквальном смысле вытрясти из него необходимые им сведения. И сержант, увидев, что ни его раны, ни его боевые заслуги не волнуют высоких господ ни вот столечко, возмутился в глубине души их черствостью и пренебрежением к социальной справедливости. И возроптал. Он долго и судорожно выкрикивал из последних сил какие-то высокопарные слова, непонятные, но полные муки и протеста, — против жестокости мясорубки войны, против безжалостных полководцев, против открывшейся ему бессмысленности собственной гибели: за что? зачем? для кого? Его неожиданные обличенья начали переходить в горячечный бред. Он ослабел и потерял сознание, а деловые люди из команды короля, устроившего раненому невольную пытку пристрастного допроса, так и не добились толком, чья же взяла.

Когда я перехожу на мелкий шрифт, это не обязательно значит, что я начинаю говорить о менее значительных вещах. Иногда это обозначает, что, наоборот, я собираюсь затронуть проблему очень сложную и поэтому факультативную. Но чаще всего мелкий шрифт сигнализирует об изменении тональности разговора, его атмосферы. В живой практике репетиции или урока петиту соответствует перемена интонации и мизансцены: я пересаживаюсь поближе к артистам, начинаю говорить тише, доверительнее и задушевней. Получается как бы (как бы!) случайная вставка, автобиографическое отступление, передышка перед новой атакой, знаменитый мейерхольдовский «отказ».

Я долго (неделями, месяцами, годами) всматриваюсь в сцену с сержантом, стараясь понять, с чего «в жизни» начинается трагедия, как прорастает она самыми первыми всходами. И, наконец, приходит награда за длительное и напряженное всматривание — я начинаю видеть главное: сцена кончается смертью отважного сержанта! Это предсмертная встреча, последний диалог в бренном мире — перед — уходом, перед кончиной, на пороге. Как же я не увидел этого сразу? Скорее всего меня сбивала с толку ремарка: «Сержанта уводят». Да не уводят! — уносят. Откуда у меня такая уверенность? — из подлинного шекспировского текста. Известно ведь, что большинство ремарок — позднего происхождения; они вставлены потом, дописаны издателями. С полной уверенностью можно считать авторским только текст реплик, шекспировские стихи, а «стихи сержанта» заканчиваются так: «Слабею. Раны жгут»*.

---

* В английском тексте трагедии сказано еще определеннее и выразительнее: «But Jam faint, my gashes cry for help» (Но я теряю сознание, мои глубокие раны кричат, вопят о помощи).

Так логика все более глубокого всматривания в разбираемый материал (в данном случае — это первая половина второй сцены) привела меня к трагедийному укрупнению событий: вместо поверхностной, чисто бытовой триады (встреча короля с раненым — сообщение о казни главного бунтовщика Макдональда — уход сержанта) я, всмотревшись, увидел в сцене совсем другие три события: спасение — бунт сержанта — и его смерть. Укрупнив поначалу последнюю событийную точку сержантского эпизода, превратив обморок от ранения в смерть героя (и это было для меня незабываемым открытием), я естественно пришел к необходимости гиперболизовать и остальные две точки, предшествующие: таким образом начальная точка разрослась из просто встречи во встречу, спасительную для всех участников, а средняя, переломная, стала действительной кульминацией эпизода — внутреннее возмущение раненого сержанта вспухло и вспыхнуло протестом.

Знаете, может быть, и весь-то секрет режиссерской профессии заключается в умении раздувать огонь: из искры разжигать пламя, тление возгонять до горения.

Вследствие очень сильных энтропийных, нивелирующих, можно даже сказать — саморазрушительных тенденций, присущих театральному творчеству, режиссер в своей работе вынужден обострять, преувеличивать все и вся: конфликты, контрасты, композиционные конфигурации. Это — общий закон. В повседневной же практике театра эта борьба за сохранение коллективного опуса в его первозданной сложности и свежести приобретает еще более всеохватный, интенсивный, порою изнурительный характер. Дело тут в специфическом материале театрального искусства, в непрочности, недолговечности и чрезмерной многокомпонентности этого материала. У театра нет ни бронзы и мрамора скульптуры, ни камня и цемента архитектуры, ни крепкого слова литературы, которое, как известно, и топором невырубаемо, у него нет даже красок и холстов живописи — театр делается из сборища людей и при участии другого сборища людей (имеются в виду многочисленные сотрудники и посетители театра). А люди — очень ненадежный материал. Они подвержены колебаниям (от погоды, настроения, от легких бытовых соблазнов и обстоятельств). Они склонны к упрощению своего труда (от лености, от суетности, наконец, от простой человеческой слабости и безволия). Они заболевают, забывают, забалтываются и забулдыжничают. Все, таким образом, сводится к почти что кибернетической задаче создания надежной системы из ненадежных элементов, а это ой как трудно. Но сколько ни жалуйся на трудности, решать задачу нужно, и поэтому каждый режиссер делает это на свой страх и риск. Алексей Дмитриевич Попов, например, обострял и преувеличивал вдохновенно. Он, как никто другой, умел зорким взглядом приметить какую-нибудь ничтожную мелочь, выхватить ее из шипучей театральной пены и раскрутить до конца, до космизма. Конечно, если в этой мелочи он угадывал росток будущего образа, зародыш насущной идеи. С подачи Немировича он называл этот росток «зерном». Затем зерно монументализовалось. Оно одухотворялось Алексей Дмитричем в спектаклях до возвышенного состояния общенациональной святыни и подымалось до положения основы народного бытия и духа. Будучи верным его учеником и преданным поклонником, я тоже старался увеличивать и обострять. Старался-старался и достарался до того, что это вошло у меня в привычку. «Привычка свыше нам дана» (на мотив из оперы П. И. Чайковского).

Укоренившаяся режиссерская привычка обострять и раздувать приняла у меня, наряду со многими прочими формами, утопическую форму «делания ролей». Приступая к работе с артистами, я заранее начинал любить их и жалеть. Особенно жалко мне было тех актеров, которым я вынужден буду дать маленькие роли, тех рядовых пчел театра, которых фатально обречен я обездолить, тех, чьим делом будет «песня без слов». Это была неподдельная мука: мне хотелось каждому из них подарить по заглавной роли, но таких ролей в любой пьесе, как известно, не очень густо — раз-два и обчелся. И тогда принимался я выдумывать артистам роли, лепить их из ничего. Из воздуха. Из собственных фантазий. Из сомнительных догадок об авторских намереньях. Я сочинял им занимательные биографии, эффектные немые проходы, будоражащие внешние об-

лики. Я короновал их нимбами прекрасной музыки и выразительного освещения. Я дарил им шоковые мизансцены и, переворачивая спектакль, делал их выразителями главной мысли будущего зрелища. Виноватый без вины, я все время пытался ее искупить — вину беспечных драматургов, не умеющих написать пьесу без проходных ролей, без «кушать подано».

...Она была женой дипломата. Но фамилия у нее была неподходящая, слишком простецкая для дипкорпуса — Пивоварова. С одной стороны, она была прелестная женщина средних лет: легкая, приятная полнота, милая, добродушная улыбка, мягкий панбархатный голос, чудные пепельные волосы, лучистые серые глаза, — все было при ней, чтобы считаться олицетворением неброской российской красоты. С другой стороны, не было у нее в достаточной степени ни актерского таланта, ни умения расталкивать других локтями и вырывать у этих других кусок изо рта. Так вот и жила она — жертвою неискоренимых противоречий своей индивидуальности. Ее-то и подсунул мне завгруппой на «роль» Женщины с коляской. «Две реплики?» — переспросил он. — «Конечно, Таня Пивоварова!» Мне было неловко перед дипломатической дамой: то, что я должен был ей предложить, даже в кавычках нельзя было назвать ролью, — не имелось в ней ни малейшего намека на характер, ни интересного действия, ни даже репризной, на уход, остроты. Просто сидит на бульварной скамейке женщина, читает книгу и покатывает перед собой взад-вперед коляску с ребеночком. Все выигрышные репризы и хохмы — у халды-героини, которая назначила на этой скамейке свиданье очередному кавалеру-клиенту. Хамоватой девице необходимо освободить плацдарм от посторонних свидетелей, и она под улюлюканье и полуцензурный комментарий изгоняет ни в чем не повинную мамашу с захваченной территории. Как сделать из такого мизера приличную актерскую работу, я не представлял, а репетиция приближалась неотвратимо... Я поднатужился и предложил «бедной Тане» дерзкий психологический трюк: напрямую, без острой маски, без каких бы то ни было актерских приспособлений, без украшений и финтифлюшек, сыграть в двух репликах всю свою жизнь. Жизнь непробивного человека, вековечного пассивного Пьеро, получающего пощечины*. Сначала она моргала, не понимая меня, своими добрыми лучистыми глазами, но потом поняла, в чем дело, почувствовала, как сомкнется ее жизнь с предложенной мною ситуацией, и поверила, что действительно возможно в три-четыре минуты пребывания на сцене, выделенные ей регламентом нещедрой актерской доли, втиснуть всю непритязательную и неунывающую свою беду. И она сыграла. Сыграла Пьеро в юбке. Современного стертого Пьеро в пластиковом сером плаще. Она сидела и молча страдала: краснела за чужую грубость, бледнела от чужого хамства, каменела в шоке от сыпавшихся на нее оскорблений, в ужасе увозила свою коляску и все это время на зрителя — незаметно для него — лучилась мягкая откровенность, распахивалась другому человеку ее душа. Это веяло от нее в зал на каждом спектакле — легкий, почти неощутимый сквозняк. Это было свежо и в то же время знакомо до боли: незащищенность как судьба. Конечно, в броском и ярком спектакле о ней через несколько минут забывали. Я предвидел ветреную забывчивость зрителей и принял меры. Я попросил актрису первой выходить на поклоны и захватывать с собой коляску. И когда под бодрую прощальную песенку Татьяна Евгеньевна Пивоварова легко, задорно и с большим удовольствием вывозила на сцену свой агрегат, ей навстречу уже бежала шумная волна человеческой благодарности, ее узнавали и, радостно вспомнив, начинали хлопать еще дружнее. Удивленно поняв, что хлопают именно ей, Татьяна Евгеньевна ощущала прилив счастья и, улыбнувшись, продолжала свой марш с коляской на авансцену. Улыбка ее была ослепительна.

...С другим артистом, звали его, кажется, Виктор Васильевич, случилась аналогичная, хотя и менее счастливая, история. У него была *одна* реплика. В спектакле о конце Гражданской войны и начале нэпа он был назначен ко мне изображать голодающего беженца из Поволжья. Артист был небольшого роста, щуплый и морщинистый. С парикмахершей мы сделали ему грим под

* Почему Пьеро и какой в этом был большой смысл, вы поймете позже — я вернусь к этому ниже.

Толстого (косая, летящая борода, кустистые брови, иконописные — с бликами — залысины). С костюмершей подыскали ему соответствующее облачение (длинная и рваная холщовая рубаха, подпоясанная засаленным шнурком, короткие — видны щиколотки — драные портки, матерчатая сума через плечо). Показав знаменитый мооровский плакат «Помоги!», я уговорил его играть босиком... И когда на первом черновом прогоне он появился на сцене во всем своем «блеске» на фоне декадансного отельного Сецессиона (роскошь зеркальных дверей, чугунные водоросли лестничных перил, порочное — уютными сиренево-розовыми пятнами — освещение), когда двинулся он с протянутою рукой через сцену на фоне траурного и трагического танго, написанного и оркестрованного покойным Эмилем Олахом под знаменитейший вальс-твист Сибелиуса, когда произнес свою единственную реплику (Подайте ради Христа...с Волги мы...с Во-о-олги), друзья-артисты и рабочие театральных цехов наградили его долгими аплодисментами. Это была олицетворенная боль России и, что самое важное, не только старая, семидесятилетняя боль, но и новая, сегодняшняя. Ко мне подбежала тогда взволнованная Любовь Ивановна Добржанская и спросила: «Что вы сделали с Витей? Он играет, как хороший артист». Потом аплодисменты пожилому, опешившему от успеха Вите повторялись каждый раз, но недолго, совсем недолго. По приказу пуровского генерала Востокова Витин шедевр был срочно вырезан из спектакля (зачем эти натуралистические подробности?) и перешел в разряд неведомых шедевров.

Долгое еще время при встрече такие артисты искренно благодарили меня и блаженно вздыхали: «Ах, какая была работа, какая работа». Но то были лишь иллюзии, миражи и соблазны — они все равно не переставали тайно мечтать о настоящей большой роли.

При анализе очередной пьесы я всегда стремился развернуть, размотать актерский эпизод в большую и значительную роль.

Так и с раненым сержантом: разбирая с вами пьесу, я все равно как бы готовлю «роль» для неизвестного актера. Роль это действительно маленькая, против фактов ничего не возразишь, — в роли всего один выход и неполных тридцать три строчки стихотворного текста. Но и все равно это важная роль. Мне хотелось бы убедить будущего исполнителя: очень важная роль. Но чтобы убедить актера, сначала я должен убедить самого себя. Снова обращаюсь к Шекспиру, вчитываюсь, смотрю, что у него есть в этом смысле, и начинаю постигать его авторские указания.

Сержант — это *первая смерть* в разбираемой трагедии.

Более того, сержант — *первая жертва Макбета*, пусть невольная и ясно не осознаваемая, но его жертва. Конечно, Макбет невиновен в гибели сержанта прямо, но он не виновен так же, как невиновен был маршал Жуков в смерти русских солдат Великой Отечественной войны, которых он вел к победе во что бы то ни стало, как невиновен генерал Громов в гибели наших афганцев.

Сержант — голос простого народа. Можно сказать больше — голос протестующего народа. Он — индивидуализированный и рассредоточенный хор шекспировской трагедии.

Помимо всего вышеперечисленного, именно в тексте роли нашего сержанта находим мы чрезвычайно значимое, полное жути сообщение о судьбе бунтовщика Макдональда, об его отрубленной и насаженной на пику голове. Сержант, таким образом, становится лицом профетическим — в самом начале пьесы он пророчит судьбу главного героя. И предсказание сержанта сбудется буквально: в конце трагедии Макдуф вынесет насаженную на копье голову Макбета.

Да, забыл! — перспективная мысль: сержант — дублер Макбета. Однажды я открыл для себя некое родовое сходство между героем битвы и героем пьесы. Сержант повторяет в спрессованном виде события и траекторию развития Макбета: от начального ратного подвига (сержант спас принца, Макбет спас короля) — через прозрение и протест — к безвременной и кровавой смерти в конце пути.

Но все это — по линии содержания, проще говоря, по линии «что» (что загружает Шекспир в образ сержанта, через *что* выражает автор значение этого образа и свое отношение к нему, *в*

чем автор видит его смысл). Нас же интересует не только «что», нам не менее любопытно и «как». Как преподносит Шекспир сержанта зрителю, как выделяет и возвышает его над пестрою толпою прочих действующих лиц.

Сержант, как я уже говорил, — вестник по традиционной терминологии, но Шекспир использовал его сразу нетрадиционно: это — не бегущий, а лежащий, *лежащий вестник*. Тут Шекспир своей дерзостью напомнил мне великого ваятеля нашего века Эрнста Барлаха; шокирующий монумент последнего в г. Гюстрове (летящий ангел) переворачивает все привычные понятия и разрушает все стереотипы скульптуры. Нас приучали и мы привыкли к скульптуре вертикальной, стоящей, а если и горизонтальной в редких случаях, то покоящейся на прочном и массивном постаменте («Ночь», «Утро» и т. д. Микеланджело, матвеевский мальчик, заснувший навеки в Тарусе на могиле Борисова-Мусатова). Монументальный ангел Барлаха вытянут строго и точно по длительной горизонтали и ни на что не опирается — он подвешен на двух железных, почти незаметных тросах. Он парит в воздухе в медленном полете чуть выше человеческих голов, и это производит небывалое и необычное, незабываемое впечатление.

Итак, лежащий вестник.

Полный состав шекспировского хора выяснится постепенно — по ходу разбора пьесы.

И еще глубже — не вестник-докладчик, а вестник-протестант. Широко известно парадоксальное выражение о протесте на коленях, но Шекспиру этого мало (Биллу-максималисту всегда и всего мало), он преподносит зрителю протест лежа. Английский нахальный классик, вероятно, не знает сформулированной мною аксиомы обязательной оригинальности (№ 10), но он следовал ей неукоснительно. Чтобы усилить роль раненого сержанта, сделать ее более эффектной, Шекспир, как видите, искал выразительные средства наиболее свежие, небанальные и, если вы понимаете, что я имею в виду, раздражающие*.

Последним из формальных средств, с помощью которых Шекспир выпячивает сержанта на авансцену зрительского (читательского) внимания, являются язык и стиль. Речь сержанта возвышенна (до высокопарности), старомодна (до архаики) и эпична (вплоть до дедраматизации). Особенно это заметно в контрастном окружении простых и экономных словесных одежд, в которые облачил Шекспир остальных участников своей трагедии. Мне долго претило это многословие, переходящее в болтовню, — до тех пор, пока я не понял, что сержант умирает, что это — последнее его высказывание перед смертью. В такой ситуации важнее всего — успеть выговориться, успеть сказать самое главное и самое важное, пока ты жив. Отсюда и пафос, и торжественная высота его слов, и горькая эпическая отстраненность. Перед разверзающейся вечностью, готовой его поглотить, сержант опускает бренные мелочи и подводит печальный, неприемлемый итог. Когда ты подходишь к своей смерти вплотную, все вокруг тебя наполняется особым смыслом и обретает таинственное величие.

«Все, бля, прально», — как говорят нынешние алкоголики, все правильно. Я буду рассказывать неизвестному актеру о предсмертных исповедях Дикого, когда он, неизлечимо больной, давясь пьяными слезами, горячечно шептал о том, что там (указательный жест большим пальцем назад, за спину), там вел он себя недостойно, ой как недостойно; я буду рассказывать о патетических откровениях угасающего Попова; я расскажу ему, этому неизвестному Пете или Гене, о последних годах Завадского, барина и сибарита компромиссов, ставшего на исходе жизни благородной совестью советского театра, уставшего от непрерывной лжи; давясь трезвыми слезами, я расскажу ему о последней публичной речи Юрия Александровича при открытии мемориальной доски на доме Мейерхольда, когда сильно постаревший селадон, прославившийся своей изысканной мягкостью, потряс всех нас неожиданной холодной сталью непримиримости, рассказав

* В разрядку дано любимое выражение англичан, популярная идиома, очевидно, ни к чему их не обязывающая, но весьма многозначительная.

собравшейся толпе всю правду о том, как дружно закладывали Мастера друзья, назвал их имена и пальцем указал на театральных иуд, не постеснявшихся явиться на митинг памяти; близость смерти обязывает и не позволяет врать, более того — эта близость освобождает и дает человеку силы обнародовать истину.

Сержант умирает не от старости, он умирает от ран, причем умирает до срока, поэтому кричит и трепыхается, сопротивляясь неизбежному.

Но почему все-таки смерть? — говорите вы. У Шекспира ведь не сказано «умирает» — говорите вы. А потому, — говорю я, — что он (Сержант) больше никогда не появляется в пьесе. Ведь должен был бы появиться — живой человек продолжает действовать до конца, до самой своей смерти; ведь мы, зрители-читатели, воспринимаем каждое действующее лицо как «свернутого», потенциального героя пьесы.

А еще потому, что я очень хочу сделать большой подарок неизвестному мне артисту — артисты чрезвычайно любят помирать на сцене. Самые дорогие роли для них — это роли «со смертью», хлебом их не корми, но дай поумирать. Почему любят? А кто их знает. Может быть, тоска по героике и сочувствию к себе, а может быть, это дает им иллюзию личного бессмертия. «Умирая в спектаклях, они каждый раз обязательно оживают, и смерть начинает, вероятно, казаться им легким, освежающим сном: заснул и проснулся, заснул и проснулся. Я же говорил вам — артисты, как дети: они играют со смертью. Правда, это интересно? Мне тоже кажется, что да, но «петит», по-моему с-и-и-и-льно затянулся...

Внешне петит скромен.

Мелкотой букв и экономичной плотностью текста он как бы подчеркивает свою неважность и незначительность. Он словно бы говорит: не читай меня, пропусти, пренебреги. Но не тут-то было. упрямый и супротивный читатель обязательно поступит наоборот — прочтет петит с повышенным вниманием: а нет ли тут чего-нибудь сугубо важного, припрятанного и замаскированного? И перечтет еще раз. Поэтому скромность петита сомнительна и двусмысленна — в глубине ее довольно часто таятся немалые амбиции.

Петит важен потому, что он вычленяет себя из основного текста.

Но вот Сержанта унесли. Сумерки перешли в вечернюю темноту. Повеяло ночным сероватым холодом, и на всех напала мягкая неприятная дрожь, тоскливый озноб, который так трудно бывает унять. В ближнем болоте зачавкали скорые сбивчивые шаги и послышалось сопение — тяжелое дыхание спешащего человека.

И опять вздрогнул король, не сдержал опаски: «Кто там идет?» И опять принц успокоил отца: прибежал свой — почтенный русский тан, военачальник с передовой, с дальнего фланга, из Файфа, оттуда, где наступали чужеземные захватчики.

В старину вестника, приносящего дурную весть, убивали; вестника же, первым сообщавшего о радостях и победах, награждали. Запыхавшийся вельможа торопился сюда именно по этому поводу — он бросил к ногам короля весть о полной победе. Он расписывал в ярких красках перипетии небывалой битвы, чтобы усилить значение победоносного исхода, преувеличивая опасные моменты боя, захлебываясь от восторга, рапортовал о выгоднейших условиях вражеской капитуляции, о гигантских репарациях, о доблестях Макбета.

Макбета, впрочем, Росс сильно недолюбливал, может быть, даже завидовал ему, но вовремя сообразив, что звезда «жениха Беллоны» неотвратимо поднимается в зенит, торопился примазаться и к нему. Незаметно, но настойчиво хитрый Росс стремился привлечь внимание короля и к себе. Но король был уже не тот — поняв, что опасность миновала, что для него все по-прежнему прочно и надежно, Дункан обрел спокойствие

и величавость. Старый король видел своих вассалов насквозь. Брезгливо осмотрев хвастающего докладчика, он перебил его пышные излияния и прогнал обратно на передовую — с поручением поздравить Макбета. С глаз долой. После умирающего от ран солдата невредимый здоровый полководец чем-то раздражал и беспокоил его. Дункан был добрым королем. Так во всяком случае утверждала молва.

Мерцающая доброта Дункана развернется потом, через четыре века, в доброту богов у Брехта — в доброту, не приносящую счастья тем, на кого эта доброта распространяется. Там она, освещенная лучом рационализма, откроется нам во всей своей нелепой бесполезности. Здесь же она пока еще спрятана, окутана вуалью болотных туманов и старинных легенд.

2. В перспективе устройства экспериментов в качестве первого шага можно выдвинуть гипотезу о наличии и количестве социально-психологических самопроверок в разбираемой сцене: их тут может быть не больше двух. Но, вероятно, и не меньше — в соответствии с количеством активных персонажей, способных на проведение эксперимента над самим собой и находящихся в центре всеобщего внимания. Король здесь — в тени, его свита тоже освещена неярко. Под лучом — двое: сначала сержант, затем Росс. Именно они могли бы стать объектом и одновременно субъектом экспериментирования.

Затем давайте проверим, есть ли в разбираемой сцене условия, достаточные для проведения серьезного и, по возможности, радикального эксперимента? Несомненно есть. Первое такое условие — рядовой человек сержант никогда раньше не получал такого шанса. Чтобы ощутить всю экстремальность данного обстоятельства, вообразите свою встречу с Лениным или Сталиным. На худой конец — с Иваном Грозным. Представили? Холодок по спине? То-то.

Для Росса встреча с королем не такое уж ЧП, но в данном случае она жутко усугублена вторым условием, которое вводит безжалостный Шекспир: непредсказуемым развитием вокруг встречи мятежа и смертельной схватки за власть. Дальше: есть ли в сцене необходимая степень риска? Есть. Сержант рискует жизнью, Росс рискует карьерой.

Есть и другие, более мелкие факторы — разнообразная наглядная агитация войны: раскачивающаяся на шесте голова Макдональда над крепостью, горы разрубленных на куски тел и реки дымящейся крови на поле боя. И самое страшное — шепотом распространяемый от солдата к солдату слух о появлении на дорогах войны нечистой силы. Три таинственных старухи. Три зловещие — не к добру — ведьмы...

Проверим накопленный нами аналитический багаж: сначала мы разделили сцену на две части, потом стали сравнивать их между собой; на первом этапе легко выявлялось сходство «половинок» — в них обеих одна и та же событийно-действенная триада (встретились — узнали новости — разошлись), в обеих похожая группировка участников (множество против единицы, все на одного, один против всех и т. п.); на втором этапе чаще бросалось в глаза различие и даже противоположность первой и второй полусцен — встреча на высшем уровне и встреча в низах, или острее: встреча с представителем народа и встреча с деятелем элиты; далее: в первой — героика, во второй — прагматика, в первой — противостояние, во второй — взаимопонимание и, наконец, соответственно — разрушение иерархии и ее восстановление.

Получается, что обе половины разбираемой нами сцены одновременно отмечены как чертами сходства, так и чертами резкого различия. Сходство, подобно одноименным элек-

трическим зарядам, заставляет их отталкиваться друг от дружки, разбрасывает в разные стороны, а различие, наоборот, притягивает их одну к другой, удерживает рядом. Сцена держится на балансе центробежных и центростремительных сил, на хрупком и ненадежном их равновесии. Это — подвижная, напряженная, временная гармония, но именно она придает сцене живость и живучесть. Более того, она необыкновенно органична, потому что точно отражает непрочное и шаткое равновесие, воцарившееся в мире Дункана, Макбета, сержанта и ведьм к моменту начала трагедии. Она, эта гармония, созвучна тревожному времени мятежа и смуты, она выражает его вне слов и помимо них, действуя прямо на подсознание, и это, между прочим, предстоит передать в спектакле адекватными средствами.

Посмотрите, как балансирует тут жизнь между двумя безднами, как все тут неопределенно и проблематично.

Проблематична затея ведьм.

Проблематичен исход боя.

Проблематично само будущее шотландского государства.

Это все знакомые нам дела. Это насущная наша сегодняшняя ситуация. Небольшой случайный толчок, и чаши весов заколеблются, одна из них пойдет неудержимо вниз. Какая? Когда? Куда пойдет? Охватит ли большую страну большая резня? Или улыбнется нам, наконец, нормальная человеческая жизнь? Ужасно, но все сейчас зависит от чепухи, от чьей-то фанаберии, от чьей-то неосторожности или трусости.

В такой обстановке шаткости для разнообразных психологических экспериментов, называемых в современном газетном просторечии эксцессами, почва самая что ни на есть подходящая. Точно так же было, вероятно, и тогда, в эпоху Шекспира, и еще раньше — во времена Дункана.

Почва есть, а люди? Готовы ли они для рискованного опыта? Несомненно: у сержанта нет выбора — смертельные раны и черствость вельмож неотвратимо толкают его к последнему, откровенному разговору с королем. Что же касается Росса, то он пойдет на все в силу своей конформности и горячей привязанности к государственному функционерству. Для него понятия «жизнь» и «участие в командно-административной системе» — синонимы. Он угадывает намерения начальства, предвосхищает его тайные желания и примыкает загодя к любой группировке, к любой фракции, борющейся за власть, только лишь почует, что данная шайка побеждает. Главное — получить свой кусок — любой ценой, любым способом, даже если для этого придется переделать свою индивидуальность, самому ее в себе уничтожить. Он будет про черное говорить, что оно белое, но своего добьется. Проверьте по пьесе: одним из высших приближенных был он при Дункане, одним из самых лояльных лордов будет он и при Макбете, убившем Дункана; в самом конце переметнется он в лагерь следующего претендента на шотландский трон, принца Малькольма, и будет при нем опять на плаву и наверху. А сержант? Сержант через несколько минут умрет, не успев договорить свою правду сильным мира сего. Но он ее говорит.

Смотрите, что получается: говоря правду, ты умираешь (обрекаешь себя на смерть); говоря ложь, ты остаешься жить, причем получаешь не просто жизнь, а хорошую, лучшую жизнь. Эти две модели модус вивенди, полные горького скептицизма, можно сформулировать и по-другому: обрести или потерять себя. Остаться самими собой — и умереть. Или утратить себя, чтобы выжить.

Это и есть, как мне видится, два эксперимента второй картины.

Это — два вечных эксперимента, которые проделывали и проделывают (вынуждены проделывать) над собой все бесчисленные песчинки, составляющие пустыню человечества.

Сказать окончательную правду. Перед лицом надвигающейся смерти объявить обществу все, что ты о нем думаешь, — без смягчений и недомолвок, называя фамилии и вины.

Такой вот «эксперимент» предстоит проделать и нам с вами.

Сознавать это грустно и страшно, потому что никто из нас до конца не верит в свою смерть, хотя и говорит, хорохорясь, о ней, потому что все мы стараемся отодвинуть свой последний разговор с обществом, потому что думается нам: еще успею, еще не настала минута и еще не пришел час. Один лишь бесстрашный максималист Шекспир не устает повторять: главное — всегда быть наготове.

Все это было бы слишком мрачно, если бы не существовал у нас вечный эксперимент за номером два, не менее популярный среди человеческих песчинок. Это любимый эксперимент партийных жуиров и подхалимствующих властолюбцев, и состоит он в манипулировании с правдой. Подходов ко второму эксперименту великое множество, их почти столько же, сколько людей, но мы постараемся свести их в один легко обозримый список: а) можно применять к правде фигуру умолчания; б) можно стремиться мелиорировать правду, сделав ее относительно красивой и приятной; в) можно умалять и унижать правду настолько, чтобы ее несокрушимость показалась не столь значительной и важной; г) можно также заменять правду полуправдой, оставляя в своих речах одну лишь ее половину (само собой разумеется — выгодную). Поскольку все это лишь подходы к уничтожению правды, а следовательно, всего лишь компромиссы и паллиативы, постольку обработанная правда всегда несет на себе неискоренимый привкус двусмысленности и неуверенности. И когда наступает неизбежная в данной логике процедура полной подмены правды густопсовой ложью, тут-то и приходит очередь неизбежного второго эксперимента.

Дело в том, что правда плохо поддается трансформации, поэтому трансформировать приходится в основном себя, свою бессмертную душу.

Эксперимент, как видите, трудный, но все же немного легче первого. Отсюда и его популярность, так сказать, модельность. Сформулируем модель в виде простой и ясной задачи: поверить со всей силой искренности в необходимую (им) и выгодную (мне) ложь. Кстати, в реальной жизни мы никогда не формулируем эту осознанную социальную необходимость так прямо и резко; защищаясь от самих себя, мы размываем и до деликатности утончаем суть предстоящей метаморфозы. Но принципиально это ничего уже не меняет.

Вот эти-то два общечеловеческих эксперимента и сопоставляет Шекспир во второй сцене «Макбета».

Человек народной жизни, сержант, почуяв приближение смерти, решает сказать всю правду о властителях самим этим властителям.

Государственный человек Росс, уловив изменение ситуации и подавив в себе истину и искренность, торопится угодить королю и восславить выдвигающегося на первый план госжизни Макбета, с которым недавно разве только не целовался, и забывает его мгновенно, как Дон Жуан предыдущую любовницу, как М. С. Горбачев Хоннекера или Чаушеску.

Шекспир любит контрастные стыковки, обнажающие смысл: отчаянный героизм солдата, с одной стороны, и расчетливые спекуляции придворного — с другой; самоотверженность и корысть, возвышение и падение.

Симпатии Шекспира откровенно адресованы вниз, к народным корням, к простому человеку — Сержанту.

Наверх стрэтфордский парвеню посылает снисходительное презрение. Пока.

3. В перспективе организации игр все гораздо сложнее и в то же время проще, потому что многое уже сказано и разобрано. В перспективе игры сцена Сержанта — это схватка с сильнейшим противником, когда победа, кажется, невозможна из-за неравенства веса и положения участников в турнирной таблице, но когда к этой невозможной победе более слабый и обреченный игрок стремится до последней своей минуты, я бы дерзнул назвать ее «игрой с богом». Но я, к сожалению, безбожник. Я не хочу ни кощунства, ни притворства, поэтому и называю ее более осторожно: «Игра с Чемпионом Мира». Наверное, это выражение менее экспрессивно и не так точно отражает безнадежность и бессмысленность борьбы, но смелость и азарт вступающего в неравный бой смельчака-Сержанта оно передает с достаточной корректностью.

Можно играть и по-другому.

Игру Росса лучше всего квалифицировать как игру на заведомый выигрыш. Тут всегда нечисто. Тут и возможный слабейший противник, и вероятный сговор, и непременная поддельная колода, и крап, и нахрап, и все, что угодно, — вплоть до уголовно-идиотического «наперстка».

Игроки первого типа — редки. Игроки второго типа — многочисленны. За первыми встают у нас в основном ассоциации 30-х — 40-х годов (играя со смертью, сказать палачу народов все, что он заслуживает, — случай, прямо скажем, нечастый). За вторым — многотысячные аналогии: карьеры брежневских, андроповских, черненковских и горбачевских времен.

В шекспировской пьесе, во второй сцене, эти игры разделены. В жизни они, как правило, перемешиваются и комбинируются, резкость различий между ними смазывается, да и сознательность вхождения в игру сильно варьируется. В суете повседневных забот мы часто вляпываемся не в ту игру, в какую хотели, и постепенно перестаем ощущать четкую границу между ними. Мы беспечны. В этом наша беда и наше спасение, но так будет не всегда.

Появится знаменитая старуха с косой, и наступит момент истины.

В резком ее свете исчезнут полутона и сделанный нами выбор будет виден с ужасающей четкостью: честный проигрыш или мошеннический выигрыш. Убыточное геройство или выгодное шулерство.

Игра Сержанта или игра Росса.

Со второй сценой — все.

23. Зигзаг в сторону структуры: игра музыки и графики

Третья сцена резко отличается от двух предыдущих. По количеству текста она намного длиннее их, вместе взятых. Вероятно, больше в ней и событий — не три уже и не шесть, а много, очень много. Пожалуй, три раза по шесть, никак не меньше.

Персонажи в третьей сцене не собираются на совещания, как это было в двух первых, а все время двигаются: то приходят, то уходят. Они не стоят на месте, а носятся, бродят и слоняются туда-сюда.

Если по составу действующих лиц две первые сцены однородны и отдельны, если в них люди и сверхъестественные силы функционируют раздельно, как бы в разных плоскостях (в первой сцене — только ведьмы, во второй сцене — только люди), то в третьей сцене два мира впервые соприкасаются и начинают взаимодействовать — перемешиваются.

Монолитам первых двух сцен здесь противопоставляется многочисленность и разнонаправленность сюжетных ходов и душевных порывов...

Все это верно, но, откровенно говоря, чересчур уж старомодно и тривиально. Поэтому, чтобы не сгорать от смущения перед вами, я перейду к более современным и более научным формам и методам исследования пьесы.

Если первая сцена — как удар барабана и литавр,

то вторая — это уже два барабанных удара,

а третья — целая серия таких ударов. Дробь, тревожная барабанная дробь.

Прислушайтесь:

— Там!

— Та-там!

— Та-та-та-та-та-там!

— Это уже музыка.

Можно анализировать пьесу и по-другому. В таких случаях я требую классную доску, мел и чистую мокрую тряпку. Я беру тряпку и еще раз протираю доску, — со школьных еще лет я люблю ее зеркальную черноту, всегда вызывающую во мне дивное ощущение начальной влажной чистоты и свежести.

Доска готова.

Тогда я беру мел и тоже посередине доски, в самом ее верху, с почти что чувственным удовольствием вычерчиваю большой равносторонний треугольник. Еще раз жирно обвожу его мелом и говорю: это — первая сцена.

Затем, переведя дыхание, под этим треугольником, чуть пониже, как бы во второй строчке, я пририсовываю еще два таких же треугольника — симметрично, так, чтобы их вершины подпирали концы основания верха геометрической фигуры.

— Это будет у нас вторая сцена.

Отхожу от доски и некоторое время любуюсь получившимся у меня узором. Потом снова кидаюсь к доске и быстро-быстро, с какой-то торопливой жадностью, еще ниже, третьей строкою, один за другим набрасываю мелом еще шесть равносторонних треугольников чуть поменьше. Я располагаю их «частокол» под двумя треугольниками второй сцены тоже симметрично, так, что они немного выступают с обеих сторон чертежа в самом его низу*.

Опять отхожу и опять любуюсь: чертеж на доске напоминает о знаменитых дореволюционных сахарных головах, о праздничных творожных пасхах, об египетских пирамидах, а больше всего — о прославленной японской горе Фудзияме. Это уже графика.

Прекрасная музыка и прекрасная графика.

---

*Если мое описание показалось вам недостаточно наглядным и вы не смогли увидеть мой чертеж, прошу извинить меня.

На строгом и точном языке науки это называется выявить структурную схему зачина шекспировской трагедии.

Любовь к разнообразным структурам — одна из самых распространенных слабостей человечества.

Это заложено в нас с детства, с первых игр в песочнице. Кто из нас в нежном младенческом возрасте не копался в куче песка, воздвигая из него прекрасные горы с таинственными пещерами, величественные пирамиды, сказочные города и рыцарские замки. Этим же занимались потом и наши дети, этим занимаются теперь наши милые внуки. Купола, башенки, арки, подземелья и туннели, двери, вырытые указательным пальчиком окошки со вставными разноцветными стеклышками, оборонительные валы, рвы, флаги из разноцветных лоскутков и твоя самая большая гордость — башенные часы. Целые фантазии из песка, изощренные и изысканные. Но вот тебя позвали ужинать или спать, и ты, долго и нехотя расставаясь со своим драгоценным творением, наконец покидаешь его до завтрашнего утра, до новой встречи. Ты засыпаешь, полный надежд и предвкушений, но реальность, суровая соперница фантазии, груба и беспощадна: после тебя пришла на песочек и использовала его соседская омерзительная кошка, потом порылась в песочнице бродячая собака, за ней, наступив резиновым сапогом на главную башню замка, через песочницу прошел пьяный водопроводчик дядя Саша, за ним прошел дождь, подул ветер... И наутро ты не найдешь в песочнице ничего, там будет только ровный и унылый песок.

Творческие структуры непрочны, им свойственно рассыпаться и разрушаться, и тут ничего не попишешь — энтропия.

Миссия художника — создавать структуры.

Ремесло художника — создавать свои структуры так, чтобы они сохранялись как можно дольше.

Шекспир — величайший художник. У него была миссия, и своим ремеслом он владел превосходно.

Здесь я — попутно — положил начало двум самым большим играм из тех, в которые играет режиссер, работая над пьесой. Эти развлечения доставляют колоссальное удовольствие. Более того: они дарят наслаждение.

Что представляют собой эти игры и как они называются, я вам сейчас, естественно, не скажу.

24. Игры персонажей. Продолжение: пузыри земли

Третья сцена, как и вся пьеса в целом, начинается с прелюдии ведьм. Вместо подробного разбора этой прелюдии по линии действия (при том, конечно, что все необходимое для ее понимания мы уже выяснили при размышлении над первой сценой) я попробую выявить для себя и для вас какие-нибудь другие особенности «нечаянной» встречи полководцев с ведьмами.

Первое, что бросается в глаза, это нарастающая экспансия поэзии: именно здесь ставит Шекспир мощный поэтический акцент.

Как и его персонажи, поэт-драматург играет азартно и крупно, с огромным риском. В самом начале игры он выбрасывает козырную карту с картинкой — свой медиумический образ «пузырей земли».

Пузыри земли — через эту широко распространившуюся впоследствии метафору, спиритическую и колдовскую одновременно, умерший Шекспир продолжает — на протяжении веков — непосредственно общаться с бесконечными поколениями поэтов, которые жили, живут и будут жить после него.

Так, например, для одного из самых чутких и глубоких поэтов России, для Александра Блока, «пузыри земли» стали властным наваждением; он, трепеща от душевного волнения, годами читал и перечитывал магические шекспировские строчки об этих пузырях, отходил и возвращался к ним, пока не излились они в целом цикле стихов с таким же названием и с таким же эпиграфом.

Говоря о навязчивой внушаемости этого образа, я имел в виду не только поэтов, пишущих стихи, но и остальных поэтов, умеющих стихи всего лишь читать, — умных потребителей поэтического слова, имя им легион.

Одним из легиона был и я.

Еще не прочитав самого «Макбета», в тринадцатилетнем возрасте, я встретился с пузырями земли у Блока, которым тогда жестоко заболел, заразившись от одной молодой учительницы русского языка, толстой, похожей на молотобойца, старой девы, ходившей с блоковским однотомником под мышкой круглосуточно — большущая любимая книга не помешалась в ее облупившемся дерматиновом портфельчике.

Вливая блоковскую поэтическую мистику, подбирался я и, мальчишкой еще, готовил свою душу к надвигавшейся на меня тайне шекспировских пузырей земли через русскую, чуть-чуть декадентскую, сырую и знобную мифологию лесных сумерек и зорь, болотных наших и зябких туманов, невнятных в ночи путей-дорог, усыпанных бледными звездами незабудок и земляник.

Бездыханный покой очарован.
Несказанная боль улеглась.
И над миром, холодом скован,
Пролился звонко-синий час.

Непонятные заклинания стихов пели и колдовали надо мною, незнакомый дотоле поэтический ужас поднимал и шевелил мои волосы, нашептывал мне тревожную догадку о существовании иного, непостижимого мира.

Зачумленный сон воды,
Ржавчина волны...
Мы — забытые следы
Чьей-то глубины...

Длилась ночь за ночью. Я листал толстый том, выклянченный до утра, и читал, читал, читал, шевеля губами в неярком и неверном свете дежурной лампочки, таинственные слова.

Ужасен холод вечеров,
Их ветер, бьющийся в тревоге,
Несуществующих шагов
Тревожный шорох на дороге.

Холодная черта зари,
Как память близкого недуга
И верный знак, что мы — внутри
Неразмыкаемого круга.

Казалось, что пузыри земли пронзили меня и потрясли до самого основания, до мозга костей. Я видел их чуть ли не везде и почти что всегда. Отрабатывая очередное дежурство на детдомовской кухне, я вдруг останавливался и застывал перед здоровенным котлом, в котором, закипая, хлюпала и шлепала густеющая манная каша — она напоминала мне кратер грязевого вулкана. Помогая в пекарне, я замирал перед двадцативедерной квашней, в которой пучилось и пузырилось подходящее на дрожжах тесто. Часами просиживал я пред аквариумом в клубном холле, но следил отнюдь не за диковинными рыбами — меня магнетизировали вертикальные гирлянды и гроздья больших и малых пузырьков, то и дело поднимавшихся к поверхности воды от широко разеваемых рыбьих ртов, из чащи качающихся водорослей, из-под камней и ракушек, лежавших вразброс на зализанном донном песке. Попав в прославленный пятигорский провал, я ни в какую не хотел уходить от мрачной дыры в скале, мерцавшей отблесками бирюзовой вонючей воды, такой неподвижной и такой непроницаемой, что не могло не казаться, будто там обязательно кто-то прячется, я стоял и напряженно ждал: вот-вот вспенится гнилая вода, поднимется из глубины громадный голубовато-зеленый пузырь и будет просвечивать в нем что-то чудовищное и отвратительное — клубок гигантских змей, допотопный рогатый ящер или огромный фантастический паук, мохнатый и мокрый, шевелящий бесчисленными клешнястыми лапами и вращающий фасетчатыми безжалостными глазами. Потом пузырь лопнет. Но дальше я не выдерживал. Я убегал из провала по туннелю — куда глаза глядят.

Позже, летом сорок второго года, я увидел и почувствовал пузыри земли по-другому. Совсем по-другому.

Я задыхался. Разбухшая от неизведанных чувств, душа моя поднималась к горлу. Клокоча в гортани, заполняя и затыкая ее, сердце словно бы силилось вырваться из моего тела, оставляя его невесомым и беззащитно огромным. Кровь моя оглушительно колотила в виски и гулко отдавалась в затылке.

Я лежал на ней плашмя, изо всех сил прижимаясь к ней щекою, губами, грудью, животом — всей своей юной плотью, предназначенной, как мне в последнее время казалось, для начинающейся большой жизни, полной радостных тайн.

Я прижимался к ней с такой неистовой силой, словно хотел уйти в нее до конца и без возврата, слиться с ней, спрятаться в нее от этого дикого мира, а она, земля, вздрагивала подо мной и стонала. И вздувалась вокруг меня бессчетными пузырями, пузырями и пузырьками.

Я лежал на земле, зарывшись лицом в колючую августовскую степную траву и прикрыв затылок обеими руками. Я знал, что это не спасет меня, ни от пули, ни от осколка, знал, но никакой другой защиты у меня все равно не было и надеяться мне было тоже не на кого и не на что; наши войска спешно отступали далеко впереди нас, километрах в трех-четырех, а мы (я и мой брошенный всеми детдом) не могли догнать своих вот уже третьи сутки, потому что немцы наступали стремительно и методично километрах в семи за нами. Линия фронта смещалась на юго-восток, и мы двигались туда же внутри нее и вместе с нею. Мы тронулись в эвакуацию с большим опозданием, но зато чересчур уж основательно: гнали с собой голов пятьдесят крупного рогатого скота, большое стадо свиней и овец, несколько запряженных лошадьми и волами повозок с мукой, медом и кое-каким скарбом. Поэтому и не могли, никак не могли догнать доблестную Красную Армию.

Немецкие самолеты, периодически перелетавшие над нами линию фронта, не гнушались попутно пострелять в наш беззащитный обоз, тем более, что был он довольно заметной и выгодной мишенью. Когда налетали фрицы, детдомовский контингент (парнишки 12–15 лет) вместе со своим одноруким директором и растерянными, постоянно плачущими учительницами, не раздумывая, покидал обоз на грейдере и бросался врассыпную по всей широкой степи.

Фашисты охотились за беженцами, как за сайгаками: снижались и поливали нас из пулеметов. Казалось, что молодые пилоты развлекаются.

Я лежал на земле и ждал, вернее не ждал, а боялся налета. С последней ужасающей ясностью я представлял, как из ближайшей балки выныривает черный стремительный истребитель, как он снижается надо мною, охваченный облаком грохота и свиста, и пикирует на меня так низко, что если бы осмелился я обернуться, то увидел бы своего палача в упор: дуло пулемета, плюющее огнем, откинутый стеклянный колпак кабины, разметанные ветром соломенные волосы, черные очки, молодые, кривящиеся в усмешке алые губы, и даже золотую коронку на правом клыке.

Я сжимаюсь от страха, порожденного паникующим воображением, и они немедленно прилетают, теперь уже на самом деле, наяву, большой компанией, тремя этажами: на самом верху медленным коршуном кружит еле заметная «рама», ниже злобно гудят «хейнкели» (на этот раз, выходит, будут еще и бомбить!) и в самом низу, на бреющем, несутся ненавистные юркие «фоккера». Начинается конец света. Гаснет солнце. Мир погружается во мрак и гром. Земля трясется и угрожающе накреняется. Сейчас она встанет вертикально, и я загодя цепляюсь за нее пальцами рук и ног, хватаюсь за ломкие, нагретые метелки полыни, за седые патлы пыльного ковыля — только бы не упасть, не оторваться от земли, не свалиться с нее в пылающую и ревущую бездну неба.

И в эту секунду, оглянувшись вокруг, я вижу разом все пузыри земли — кипящую, булькающую, трясущуюся ее плоть: вблизи, у самых моих глаз, у самых плеч и колен, земля взлетает мелкими фонтанчиками от пуль, чуть подальше, на расстоянии нескольких десятков шагов, окружает меня смертоносный хоровод бомбежки; земная кора вспучивается предрешающими беду злокачественными почками, почки, бухая и бабахая, лопаются и выпускают из себя смрадные цветы огня и дыма; цветы разрастаются в кусты, кусты — в деревья, и вот уже вся окружающая меня степь превращается в охваченный пламенем, пылающий и пляшущий лес. Потом дымовые и земляные деревья поникают, оседают, и вдали, почти у горизонта, становятся видны самые большие пузыри земли — разрывы снарядов дальнобойной артиллерии, большие фонтаны и фантомы войны. Грохот оттуда, скрадываемый расстоянием, доносится до меня как непрерывный и слитный гул, земля там поднимается и опадает замедленно, и дымные великаны стоят там, покачиваясь из стороны в сторону, как пьяная шеренга джиннов, поднимающихся в психическую атаку...

Пузырями земли казались мне всегда бледные грибы, прорывающие сырую слоистую прель прошлогодней палой листвы. Особенно прочно утвердилось во мне это навязчивое сравнение, когда увидел я, как вспухает неторопливыми шишками асфальт перед крыльцом нашего дома. Однажды утром, выйдя во двор, я увидел, что асфальтовые бульбы растрескались, а края трещин начали отгибаться и заворачиваться в разные стороны, как края снарядной пробоины в броне танка. Наклонившись над развороченным асфальтом, я заглянул в одну из черневших рваных щелей. Там, в под-

земельном влажноватом мраке, упруго пузырились крепкие, смутно белеющие головки шампиньонов.

Были в моей памяти пузырные ассоциации и пострашнее, вроде атомного гриба, вздувшегося на земле Хиросимы, были и постраннее — на манер впадин и вздутий таинственного бермудского треугольника, но самое странное впечатление этого рода посетило меня в благословенной вологодской глуши летом одна тысяча девятьсот семьдесят седьмого года.

...В поисках тишины и одиночества ежедневно уходил я тогда в окрестные, вокруг города Кириллова, леса. Сначала шел по большой дороге, проложенной внутри широкой просеки, шагал по выщербленному ее асфальто-бетону, пока асфальт не сменялся свежей щебенкой и песком. Потом по наитию сворачивал вправо или влево на проселок и углублялся в дебри. Чем дальше, тем лес становился мрачнее и чаще: все выше и сочнее вырастали травы, все гуще и ближе к дороге придвигались щедрые малинники. Иногда они выходили к самым ее кольям и протягивали мне свои ветки — несчитанные ладони, полные спелых пунцово-сизых ягод.

Давно неезженная дорога петляла и покачивалась: то поднималась на песчаный пригорок, то ныряла в глубокий овраг, где лес терял краски, обесцвечивался и превращался в сплошное пепельное кружево, серебристо-ржавое, крупной старинной вязки, — так густо покрывала его плесень лишайников, мхов и вековой паутины.

Ни деревень, ни отдельных усадеб, ни каких бы то ни было следов человеческого жилья мне не попадалось, сколько бы я ни шел; казалось, что дорога никуда не ведет. И так бывало на любом проселке, куда бы я ни сворачивал с большака. Все они вели в никуда.

Чем дальше я шагал, тем чаще путь мне преграждали поваленные деревья, и видно было, что повалены они не вчера и не специально чьей-нибудь злою волей, — просто упало дерево и лежит. Годами лежит и десятилетиями. Покрывается мхами, обрастает своей и чужой порослью, подгнивает, трухлявится. И никто не убирает его с дороги. Словно нет здесь людей, словно вымерли они давным-давно: сорок, пятьдесят, а то и все шестьдесят лет тому назад.

Я обходил умершее дерево либо перелезал через него и шел дальше.

Но за ближайшим поворотом меня встречала новая, такая же точно преграда, а за нею, вдали, виднелись обычно другие деревья, попадавшие на дорогу, — малакучей, рядом и друг на дружку, вповалку и враз, словно договорившись о необъяснимом совместном самоубийстве.

И, пожалуйста, не удивляйтесь, не спрашивайте меня, почему, анализируя знаменитый шекспировский образ, я думаю все время о чем-то другом. О вчерашней войне. О сегодняшнем российском запустении. Образ можно постичь только через другой образ. Рациональный подход тут не срабатывает, не помогает.

Но договорю о том, как умирала дорога: заживо погребенная под трупами павших осин и сосен, она уставала выбираться из-под них, выбивалась из сил, иссякала и тихо сходила на нет.

Тогда я поворачивал назад.

Пятнадцать-двадцать верст туда и столько же обратно.

А однажды я пошел по такой дороге и не вернулся. Я дошел до ее конца, досмотрел ее последние конвульсии, почтил ее память, сняв парусиновую белую кепочку, но не по-

вернул обратно, а пошел дальше — в бездорожную лесную глушь, напрямик, наугад, на авось. Конечно, я трусил: вологодские леса не безобидные подмосковные рощи, и я не бывалый лесовик, а типичный горожанин, неопытный и никак не приспособленный к таежным природным условиям. Я стоял и думал, что делать. Отправляясь в поход, я запланировал обойти все озеро кругом и вернуться к монастырскому подворью с другой стороны. Но оказалось, что мои планы были недостаточно реальны — путь перегородила неожиданная, непредусмотренная река, то ли впадавшая в озеро, то ли вытекавшая из него. Река была очень широкая, метров десять-двенадцать шириной, но плавал я неважно и рисковать не решался. Я стоял и меланхолически озирал живописную окрестность: озеро, раскинувшееся за ним в низине село, возвышавшийся над ним игрушечный монастырь, отражавшиеся в нем перевернутые луковки церковных глав — золотую, серебряную, медную и две деревянных. Возвращаться домой было рано, да и не хотелось.

Проколебавшись с полчаса, я решил пойти вдоль протоки дальше; может, мост попадется, может, брод, а может быть, добреду и до другого, неведомого мне озера. Я закурил и поплелся. Припекало. Небо начинало бледнеть, словно выгорало понемногу от дневного тепла, а пейзаж становился все мрачнее и суровее. Бросая в речку окурок, я заметил, что вода в ней уже не голубая, а черновато-рыжая, что, судя по одинокому бревну, бог весть откуда взявшемуся посреди реки, вода стоит на месте.

Минут десять просидел я, глядя на медно-коричневый ствол срубленной сосны: он не стронулся ни на вершок, не повернулся, не перевернулся, не качнулся, даже не вздрогнул ни разу — то, чему по самой его природе суждено было двигаться, оставалось неподвижным. Это была смерть.

Я поднялся и двинулся дальше. Все больше ржавела река, все чаще в ней попадались мертвые стволы, все сильнее слышался в воздухе горький дух древесного гниения.

Долина реки постепенно углублялась. Пологие берега стали заметно круче, и представилось, что именно по этой увеличивающейся крутизне скатились к самой воде аккуратные штабеля березовых и иных прочих бревен; некоторые из них не смогли удержаться на берегу, рассыпались и сползали в воду. Теперь она была запружена неподвижным деревянным народом. Словно в какой-то чудовищной игре некто беспечный и жестокий крикнул им: «Замри!» — и ушел по своим неважным делам, позабыв о них надолго или навсегда.

Дальше начинался сплошной деревянный кошмар: лес тут, как видно, не укладывали уже аккуратно и бережно, а просто сгребали к берегу и в реку бульдозерами. Он лежал безобразными беспорядочными кучами, высился ощетинившимися горами, истлевал и слеживался печальными могильными курганами. Под свалкой торчавших во все стороны бревен исчезла река — воды не было видно совсем. С крутых прибрежных холмов безжалостно содрана была вся трава. Перекопанная, перемешанная с выкорчеванными пнями, израненная глубокими рытвинами, изуродованная гусеничными и шинными следами, как шрамами, земля уже не стонала. Она затихла, умолкла, застыла в своем неизбывном горе, как и задушенная насмерть вода.

Был, вероятно, полдень. Лучи солнца с побледневшего неба падали отвесно, и вещи мертвого мира не отбрасывали теней, что придавало картине оттенок нереальности: обеденный перерыв на бойне природы. Какие Данты, какие там Апокалипсисы могут сравниться с этой вот нашей молчаливой жутью?

Что это такое?

Что же это такое?

Что такое эти дороги, никуда не ведущие?

Что такое эти реки, никуда не текущие?

Что такое эти прекрасные леса, срубленные ни для кого и брошенные ни для чего?

Это все пузыри. Пузыри замордованной аппаратами и нитратами, сходящей с ума ничейной земли.

Что-то похожее я увидел несколько позже возле Ферапонтова; очень похожее, но и совершенно противоположное, потому что там следовало говорить не о самоубийстве, а об убийстве.

В тот день я выбрал для своей прогулки новый маршрут. До этого я шатался все время по берегам большого Бородаевского озера, спускаясь на прибрежный песочек или уходя далеко в сторону, в прекрасные приозерные леса. На этот раз я пошел вдоль меньшего озера — Паского. К нему не подступали деревья, и оно грелось на солнышке, опоясанное светлыми лугами и пологими травянистыми холмами. Его окружали простор и ветер.

Белые облачка бодро бежали над озером, настроение было превосходное и испортить его не могли ни заболоченные низинки, то и дело попадавшиеся на берегу, ни легкий дух умирания и тления, усиливавшийся по мере моего продвижения вперед, ни полное отсутствие каких бы то ни было звуков: плеска воды, пения птиц, гудения шмелей и пчел, — эту странную тишину можно было бы с полной уверенностью назвать мертвой, если бы не сиявший вокруг красочный ландшафт, до отказа набитый травами, цветами и небом.

Минут через сорок я уже стоял на противоположном краю озера. С тощей, подозрительно зеленой травой.

«Выпь и топь» — наткнулся на внезапную, неожиданную дорогу.

(Пауза, можно перекурить. Если вы не хотите, то я закурю точно.)

На дорогу пришлось забираться. Это была не просто дорога, а широкая насыпь около метра высотой, скорее всего — бывшая древняя гать, укрепленная сверху землею, песком и гравием, потому что с боков насыпи, по самому низу, из откосов густо торчали обглоданные временем торцы и комли валежника. Но в общем это была дорога, она вела через болото, в далеком ее конце усаживалось солнце, и я доверчиво пошел к нему.

По обе стороны однообразно тянулось болото, и скучное это однообразие скрадывало, съедало всякое движение. Порою казалось мне, что никуда я вовсе и не иду, а только бессмысленно, безуспешно перебираю ногами на одном месте.

Солнце давно уже село. Над зеленовато-бурой плоскостью сиял равнодушный и прекрасный летний вечер; долгий; тихий; необыкновенно светлый. Покой и пустынность внушали невеселую мысль о марсианском, выморочном безлюдье.

Впереди, в болотной дали, справа от дороги, что-то показалось и стало приближаться. Я остановился и прислушался. Оно тоже остановилось.

Вокруг нас дышало болото; то тут, то там раздавались шумные всхлипы и бульканья — трясина лениво выпускала накопленные за день пары. В затянутых зеленью болотных окнах вздрагивала и расходилась в стороны ряска; из обнажившейся темной воды выскакивал крупный пузырь, надувался, переливаясь маслянистой торфяной ра-

дугой, и тут же лопался с неприличным звуком и легким растительным зловонием. Затем ряска снова смыкалась.

Я двинулся вперед, оно — тоже. Услышь я отдаленное урчание мотора, я непременно подумал бы, что это случайный автомобиль, даже автобус, но звуков оттуда не доносилось никаких, и потом — как и зачем мог очутиться автобус в болоте? Он должен бы двигаться по дороге...

Я перепугался не на шутку. Оно и понятно: я был здесь один, совершенно один. Вокруг на много километров чавкало и сопело непроходимое болото; бежать, скрыться, спастись было некуда. Мне захотелось спрятаться за насыпью, но только-только начав спускаться вниз, я понял: агрессивность неопознанного объекта примерещилась мне со страху. Двигался, конечно же, не он, а я. Это я сам подходил к нему, а воображал, будто он ко мне подбирается.

Я решительно пошел на сближение.

Минут через семь резвой ходьбы я уже почти точно различал то, что меня так напугало. Это был средних размеров голубенький вагончик типа тех подсобок и столовок на колесах, которыми строители окружают обычно свои рабочие площадки.

Обыденность этого объяснения, признаюсь, сильно меня разочаровала. Правда, присутствие данного атрибута больших строек в краю глухих лесов было не очень понятно. Возникали и другие безответные вопросы по поводу того, кто и какую стройку коммунизма мог здесь возводить и каким-таким образом бедный вагончик очутился посреди топи и выпи, но... Тут мое сердце екнуло вслух и почти перестало биться.

Я опять ошибся, и ошибся во многом. Во-первых, вагончик был не голубой, а густо-синий. Во-вторых, вагончик был не средний, а довольно большой. В-третьих, это был не строительный вовсе, а настоящий железнодорожный вагон — четырехосный с массивными стальными колесами, с буксами и буферами, с роскошным тамбуром, свесившим в камыши свои чугунные узорчатые ступени-подножки, с длинной вереницей окон толстого зеркального стекла. По крыше его, округло-обтекаемой и ребристой, с изысканной правильностью выстроились в ряд миниатюрные зонтики вентиляции.

Меня не было. Был только вагон.

Не дыша, медленно-медленно, последние шаги чуть ли не на цыпочках, как завороженный или загипнотизированный, подошел я к краю насыпи и замер прямо напротив синего чуда.

Он стоял в метрах ста от дороги на кочковатом возвышении среди болотной жижи: элегантный, утонченный, исполненный столичного шика, олицетворение комфорта и прогресса, последнее слово железнодорожной техники времени Первой мировой войны, — салон-вагон генерального штаба. В таких вот красавцах до революции ездили члены царской фамилии, а после нее — красные разбойные генералы и высшие партийцы.

И ничто не могло испортить горделивую его красоту: ни унизительно неудобное, нелепое положение (стоял он сильно накренившись, привалившись одними колесами в топкую почву, а другие задравши в воздух), ни жалкое состояние (прекрасная синяя краска кое-где порядком выгорела и облупилась, в нескольких окнах рамы были выломаны, а в двух-трех шерились осколками выбитых стекол, с крыши в одном углу кто-то содрал металлическую обшивку и на месте разбоя сквозь черные ребра каркаса просвечивало вечереющее небо, медные поручни тамбура были выворочены с мясом, на крыше и в одном из окон салона покачивалась и клонилась под ветром буйно разросшаяся

трава), ни долгое отсутствие подобающих пассажиров (давно уже сгнили в чужедальних землях и хорошо воспитанные полковники в сверкающих пенсне и благородных сединах, и стройные адъютанты в золотых аксельбантах и эполетах, и томные дамы в широкополых шляпах, похожих на корзины цветов, в роскошных манто «силуэт рыбы»).

Вагон был прекрасен, несмотря ни на что.

Отблески закатившегося светила розовели в богемском стекле. Остатки не ободранного линкруста, модного когда-то цвета «сомон» (последний слог произносить в нос!) и чудом сохранившийся молочно-белый плафон (тоже в нос) рассказывали сагу о невообразимо красивой жизни.

Но величественнее всего и необъяснимее были: латунный двуглавый орел и медные объемные буквы, полукругом поблескивающие над монархической птицей: «Императорская Николаевская ж. д.».

Вагон был в высшей степени загадочен. Он задерживал и аккумулировал время. Возле него казалось, что время здесь остановилось, застыло, что все-все еще впереди, что только начинается лето 1920 года, что распахнется сейчас дверь вагонного тамбура, сбежит по ступенькам молодой поручик князь Скарятин или Барятинский, а в дверном проеме возникнет очаровательная юная дама, и поручик подаст жене руку, чтобы помочь ей спуститься на перрон... но тут мой взгляд вздрагивает и спотыкается, наткнувшись на короткую надпись мелом на синей-синей обшивке вагона: три популярных буквы и соответственная иллюстрация. Этот типичный знак нашего времени, эта похабная издержка всеобщей грамотности заставляет меня очнуться от сладостных и несбыточных грез.

Загадочность одинокого вагона была в другом: он стоял прямо на земле, на диком болоте, не было около него ни шпал, ни рельсов, ни одинокого семафора, да и не могло быть — откуда им взяться в этой глухомани, где до ближайшей железной дороги сотни и сотни верст?

Тогда как же он сюда попал?

Как?

Ответов не было.

Разве что поднялся из болотной глубины громадный пузырь, лопнул и выдохнул из себя этот аристократический призрак ушедшей безвозвратно цивилизации...

Полвека назад я был покорен шекспировским образом, и оккупация продолжается до сих пор.

Пузыри земли — вещий сон художника, условный знак, его указание свыше.

Я принял знак, поданный мне Шекспиром, и сразу понял, *увидел*, как будет происходить на театре «случайная» встреча трех ведьм и двух боевых друзей.

Огромным, слегка наклоненным блюдом раскинется погруженный в полумрак партер. Зеркально наклонится навстречу ему пустынный планшет сцены, и над сценой тоже будет клубиться дымная, мерцающая багровыми отблесками тьма. Глухо, в последний раз пророкочет издыхающая за вересковым болотом битва, ей откликнется отдаленное протяжное ржанье недобитого боевого коня, умирающего от ран и предсмертной истомы, и тогда в глубине сцены из небытия схватки возникнут двое уцелевших: отпустив личную охрану, отослав конюхов с лошадьми в обход болота, два одиноких триумфатора побредут через огромную пустошь подмостков. Сквозь туман и ночь. Прямиком на зрителя.

Сняв шлемы (чтобы остудить головы) и держа их в руках, пойдут из глубины на авансцену усталые, перемазанные потом, кровью и землей, боевые товарищи — Макбет и Банко. По дороге они будут несколько раз останавливаться и ощупывать друг друга, ободряюще похлопывать один другого по плечу или по загривку, с бледной улыбкой утомления толкать товарища в бок и, наконец, сольются и замрут в неумелом, неловком объятии, сотрясаемые невидимыми и неслышными рыданьями, — это будет выходить из них истерикой нечеловеческое напряжение боя. А потом они так и продолжат свой путь по болоту — обнявшись. По мере приближения победителей начнет выступать из тьмы продырявленная пиками и располосованная мечами рвань их плащей, станет высвечиваться покореженное в бою железо их доспехов, различимыми станут детали их мужественных лиц: слипшиеся влажные волосы, покрытые ссадинами и порезами лбы и скулы, косые от непрошедшего озверения глаза. Подойдя к краю сцены, Макбет опустится на колени у оркестровой ямы, наклонится над нею, как над ручьем, и начнет зачерпывать жадными горстями студеную чистую воду, пить ее, мыть ею лицо и шею, брызгать на Банко, и будет она стекать с Макбетовых рук уже не светлой, а красной от чужой и своей крови, и суровый друг Банко будет хохотать как недорезанный...

Вот тут-то и скажет Макбет свою первую сакраментальную фразу («Прекрасней и страшней не помню дня») — рефрен и рифму к заклинанию ведьм.

Потом Банко скажет: «Далеко ли до Ферреса?» — и они отправятся дальше: перейдут по мосткам через ручей оркестровой ямы, начнут спускаться в зал, в центральный проход партера, и как раз в эту минуту воздух театра вздрогнет, над головами людей провеет что-то непонятное, то ли волшебный клавесин Перселла, то ли сирена реанимобиля, а может быть, и вовсе обрывки хорала вперемешку со скрипом тормозов, но обязательно тихо-тихо, почти неслышно, и в центре зрительного зала, преграждая путь героям, заколышется неизвестно откуда взявшийся легкий лазерный туман. И возникнет из тумана прозрачный призрак — голографическое изображение трех ведьм, объемное, но не материальное, цветное, но тусклое, нечеткое, двоящееся, пугающее своей невозможностью: знакомые остроконечные капюшоны, знакомые серые хламиды, застывшие на лету в воздухе сивые пряди волос, морщинистый пергамент ликов, неподвижные оловянные глаза.

Инстинктивно, не осознавая, что делают, отступят наши герои вверх по лесенке, задом-задом, не отрывая взглядов от загадочного феномена, по-рачьи попятятся они на мостик, но в это время с тыла вонзится им в спины тройственный строгий оклик: «Хвала! Хвала! Хвала!» Банко и Макбет, балансируя на узких мостках и держась друг за друга, резко обернутся назад, и вместе с ними переведет свой тысячеглазый взгляд весь зрительный зал, — путь назад будет отрезан: на сцене, там, где только что не было ничего и никого, встанут три точно такие же ведьмы, но уже живые, во плоти и в экстазе...

Нет, будет не так. Ведьмы на сцене не будут у меня говорить переводных (виртуозно переведенных Пастернаком) слов «хвала», я заставлю их произносить приветствия по-английски, так, как написал их Шекспир: «Hail» — и это «Хейл», соединенное с поднятием вытянутой правой руки, будет понятно нашим зрителям без перевода. Значит так: ведьмы на сцене прошепчут свое «Хайль! Хайль! Хайль!», друзья обернутся и увидят их, повторяющих точь-в-точь голографическую группу из зала, и сразу же захочется им сравнить оба привидения, но в проходе между креслами партера ведьм уже не будет — на их месте все увидят небольшой голографический куст без листьев — высох-

ший скелет бывшего растения, растопыривший во все стороны, как кости, свои обглоданные холодом и жарою голые сучья. Потом куст начнет бледнеть, меркнуть и, наконец, совсем растает, исчезнет у всех на глазах, как будто его тут и не было. Медленно, то и дело оглядываясь на сцену, Макбет и Банко спустятся в зал, медленно пройдут по проходу партера, устланному ковровой дорожкой, долго будут стоять, рассматривая опустевшее место на дорожке, где только что были ведьмы, а после них — растворившийся в воздухе куст, затем опустятся на четвереньки и станут осторожно, как незрячие, ощупывать руками подозрительную «землю, пускающую такие пузыри». И снова прозвучит оклик, но теперь уже с другой стороны: это будут еще три ведьмы, возникнувшие в самом конце, в глубине зрительного зала. Рядом с ними «вырастет» и раскинет сухие сучья еще один куст. Одинаковые до неразличимости тройки ведьм начнут плодиться и множиться, возникая то тут, то там по всему театру, пока не разрастутся в гигантскую массовку колдовства.

. . . . . .

Технологическое отступление — вместо лирического: под глухими, закрытыми капюшонами и просторными бесформенными хламидами я уговорю включиться в шабаш ведьм всех свободных участников спектакля — не нужно ведь ни перегримировываться, ни переодеваться, достаточно накинуть на себя балахон ведьмы, надвинуть пониже капюшон и играть может кто угодно — актрисы и актеры, молодые и старые, опытные и неопытные, помреж, бутафор, реквизитор, рабочие сцены, на худой конец сгодится и сам режиссер-постановщик со своими ассистентами: стали в соответствующую позу, сгруппировались потеснее-покрасивее и прокричали хриплым шепотом «хайль», делов-то. Можно будет выбросить на беззащитный зрительный зал целый десант нечистой силы. Да столько народу скорее всего и не понадобится. Хватит и пятнадцати человек, для налета — пять троек: будут переходить с места на место, используя для перехода зрительское фойе и таинственные служебные двери с табличками «Посторонним вход воспрещен».

. . . . . .

Банко не выдержит напряжения, начнет их допрашивать, но ведьмы проигнорируют его, как второго, и сделают «хайль» первому, человеку для них более важному: «Хвала тебе Макбет, гламисский тан». Следующее приветствие Макбета, содержащее сообщение о кавдорском танстве, прозвучит издали, из самой-самой глубины сцены сверху из-под колосников, где три ведьмы будут казаться крохотными, едва различимыми фигурками и выкрики их будут доноситься оттуда, как эхо, еле слышно и протяжно. Потом они начнут стремительно приближаться и увеличиваться, пока не разрастутся так, что три их громадных лица заполнят все зеркало сцены. Это будет третье приветствие Макбета, предрекающее ему королевскую власть. Будут подниматься и опускаться исполинские старушечьи веки, поблекшие, воспаленные, почти без ресниц, будут собираться и расправляться возле огромных глаз гигантские морщины, похожие на складки пустынной местности, будут жутко и медленно ворочаться циклопические губы, и шепот вещих старух будет как гул землетрясения: «Хвала тебе, Макбет, король в грядущем!»

. . . . . .

Еще одно технологическое отступление, от которого я никак не могу удержаться. Это будет, конечно, кино — широкоэкранный, цветной и стереофонический крупный план: три старых, страшных лица. Снять можно будет самый подходящий и самый выразительный по фактуре типаж, такой, чтобы сразу на убой, чтобы сразу становилось

видно — настоящие, неподдельные ведьмы, без актерской булды. Порыскать по старым московским дворам, по бульварам, по винным отделам продмагов, найти там уникальные старушечьи лица, испитые жизнью и возрастом до конца, до потери человеческого облика, подговорить бабулек сняться за пятерку (три карги на 15 р.) и получить драгоценный шоковый кадр. Шокировать будет откровенность натуралистического изображения. Озвучат изображение исполнительницы-актрисы, употребив все волшебство своего мастерства и современной звукозаписывающей техники... В темноте, когда все освещение и все внимание публики будет перенесено в зрительный зал, опустим на сцену легкий (может быть, тюлевый?) экран и дадим по мозгам кинематографической кувалдой!

. . . . . .

Да-да, так и будет: тройки ведьм будут появляться то у правого портала, то у левого, то спереди, то сзади, а между ними, как очумелый окруженец, безуспешно будет метаться по залу отважный Банко, надеясь получить и для себя что-нибудь от королевского будущего, а остолбеневший Макбет замрет неподвижно посреди партера, раздавленный кровавой перспективой, открывшейся перед ним столь внезапно и неотвратимо. Неожиданно и незаметно будут возникать и испаряться ведьмы, и никто из самых даже недоверчивых и любопытных зрителей не сможет засечь момент их «материализации» в той или иной точке театрального пространства, но всякий раз после их исчезновения на заклятых местах будет оставаться по сухому кусту.

. . . . . .

Лирико-технологическое отступление, последнее в данном фрагменте данного параграфа: тут уж придется режиссуре исхитриться в придумывании самых невероятных сценических трюков — на уровне Кио и Хичкока, осваивая опыт больших и малых иллюзионистов и престидижитаторов, но ничего! — это мы «могем».

. . . . . .

И когда в антракте зрителям придется выходить из зрительного зала, они будут пробираться сквозь сухой кустарник — видеть его, настоящий, не бутафорский, рядом, совсем рядом с собой, огибать каждый куст, «выросший» в узком проходе между секторами партера и амфитеатра, отстранять их рукою со своей дороги*. И все они, перед тем, как уйти в фойе, обязательно будут оглядываться назад и подолгу смотреть на проходы партера, декорированные засушенными остатками леса: это так красиво — сочетание красных бархатных кресел с четкой графикой хвороста!

И останется «лес» до конца спектакля. Он будет окружать зрителей, то густея, то редея, то высвечиваясь, то погружаясь во мрак, то мешая кое-кому смотреть, то открывая прогалины и словно бы шепча: «Смотри сюда! Смотри внимательно!»

И будет лес напоминать о ведьмах, о непонятном, но грозном «man», о седой старине, вечной природе, о непреодолимой, непреходящей дикости, окружающей снаружи и заполняющей изнутри бедного, заброшенного человека.

— Позвольте, но это же никакой не анализ пьесы, это чистейшей воды придумывание будущего спектакля.

— Не позволю, потому что это именно анализ. Только другой анализ. Иной. Как «иная архитектура».

---

* Кто-то из них, может быть, даже обломит нечаянно помешавшую ему ветку. Пусть.

Обратимся еще раз к специфике режиссерского анализа.

Чтобы понять специфические особенности того или иного явления, лучше всего сравнить это явление (предмет, процесс, метод) с другими аналогичными или просто похожими явлениями (предметами, процессами, методами). Обнаруженные при этом различия и составят как раз специфику интересующего нас явления.

Режиссерский анализ имеет немало общего с анализом театроведа (литературоведа, киноведа, искусствоведа вообще), но ничуть не меньше тут и кардинальных различий. Существенные различия связаны с тем, что у режиссера и театроведа разные объекты и цели анализа. Объектом исследования театроведа является *готовое*, то есть законченное, завершенное, уже сделанное чужое произведение театрального искусства. Предметом же режиссерского анализа является не пьеса как законченное произведение драматургической литературы, а пьеса как материал для будущего спектакля, *материал*, не завершенный, а только ждущий завершения, открытый навстречу любым дополнениям, углублениям и конкретизациям. Пьеса для разбирающего ее режиссера — незавершенка, полуфабрикат, и тут, как ни смягчай, ничего не поделаешь. Если не бояться упреков в излишнем заострении тезиса, то можно сказать и гораздо больше: режиссер анализирует несуществующее пока произведение театрального искусства. Не совпадают и цели: целью театроведческого анализа является классификация и квалификация (оценка) пьесы; цель режиссерского разбора пьесы — создание своего, оригинального произведения искусства (спектакля). Главная отличительная черта режиссерского анализа заключена в его сугубо практической нацеленности: пьесу предстоит реализовать на сцене. Грубо говоря, театроведам и литературоведам не светит впереди ставить то, что они разбирают, поэтому они могут писать, что бог на душу положит, даже если это невозможно сделать на театре, а режиссер делает все в разборе с тем условием, чтобы найденное, потом можно было реализовать в спектакле. Даже лингвистика подчеркивает наше различие: «-вед» и «-дел» являются далекими друг от друга корнями испокон веков. Методика режиссерского анализа — это методика делателя, а не ведателя, методика, создаваемая делателем, а не ведателем. Это не значит, конечно, что наша методика лучше, а их хуже, просто это другая методика, направленная на созидание, а отнюдь не на внутренние домашние, так сказать, радости классификаторов и дефинаторов. И еще: литературовед либо театровед, разбирающий пьесу, *заканчивает* свое творчество анализом, анализ для него самоцелен и самоценен, режиссер начинает творческий процесс анализом пьесы, только начинает.

Я завелся: застарелая неприязнь к театроведам сильнее меня, это — врожденное, это как неугасимая межнациональная рознь, как непримиримая классовая ненависть, держите меня, сейчас я начну вопить о паразитизме театроведов и критиков, заору о некомпетентности и незаконности их суда над нами, сами, мол, не поставили ни одного вшивенького скетча, не сыграли ни одной ролишки, даже «кушать подано», а выносят фу-ты, ну-ты — приговоры бедным актерам, по какому праву? Держите же меня крепче, а то я выкину сейчас свой коронный, конечно же, базарный аргумент: а если бы мы, люди практического дела вдруг забастовали и перестали, все как один, ставить спектакли, писать пьесы, исполнять роли, что бы они тогда критиковали, что бы разбирали и оценивали, на чем сколачивали свои заумные диссертации, чем бы кормились? Ну, призовите же, призовите меня к порядку и корректности, напомните мне об интеллигентности, о всяких там рамках, о воспитании...

Цитата для успокоения (меня и вас):

«Есть огромная разница между тем, как видишь предмет без карандаша в руке, и тем, как видишь его, *рисуя*.

Выражаясь точнее, мы видим две абсолютно разные вещи. Даже самый привычный для глаза предмет совершенно меняется, когда мы пытаемся нарисовать его: мы замечаем, что не знали его, что никогда его, в сущности, не *видели*» (Поль Валери).

Теперь, начав говорить почти спокойно и почти по делу, можно попытаться, насколько получится, конкретизировать красивые лозунги и заклинания о созидательной специфике режиссерского анализа. То есть: сформулировать и перечислить специфические приемы анализа, свойственные именно режиссерско-актерскому исследованию пьесы.

Можно разбирать пьесу, обнаруживая и восстанавливая ее действенную ткань — события, факты, поступки, простые физические действия и даже жесты. Это несомненно анализ, и делают это только режиссеры и актеры.

Можно разбирать пьесу, раскапывая и извлекая на свет ее глубинные психологические залежи — «подтекст», «второй план», «психофизическое самочувствие» ее героев. И это тоже будет анализ, и этим занимаются также только режиссеры и актеры. Можно анализировать другое — видения, порождаемые пьесой: внутренними видениями персонажей занимаются актеры, внешними объективными видениями происходящего в пьесе занимаются режиссеры (увидеть ту или иную сцену «как кусок жизни»). Это уже явно творческий, почти что художнический прием разбора пьесы.

Но если, разбирая пьесу, допустимо представлять ее как цепь фрагментов прошлой, бывшей когда-то реальной жизни реальных людей, то почему же, спрашивается, нельзя проанализировать ее и наоборот — в форме видения будущего спектакля? Разве невозможно увеличивать свое понимание пьесы, воображая ее уже идущей на сцене. Разве не начнете вы намного лучше понимать состояние персонажей, намного глубже разбираться в мотивах их поступков, намного точнее и тоньше чувствовать образную природу той или иной сценической ситуации, если попытаетесь представить себе, как это будет происходить на театре? Положительные ответы на поставленные только что риторические вопросы представляются мне в высшей степени вероятными, ибо описываемый сейчас и здесь аналитический прием обладает достоинством значительным и неоспоримым — он органичен. В процессе работы над пьесой, как бы он ни старался сосредоточиться только на ее разборе, как бы он ни пытался ограничить себя одними лишь приемами анализа, режиссер все время отвлекается в сторону: параллельно с раскладыванием пьесы на составные части, на всякие там элементы и ингредиенты, одновременно с логическими усилиями исследующего ума, в воображении режиссера то и дело возникают образ и картины будущего спектакля. Рождаются эти непрошенные видения всегда неожиданно и как бы случайно, сами собою, спонтанно, но обязательно ярко, как вспышки в темноте. Я не уверен, правильно это или неправильно, я не знаю, научно это или не очень, но я твердо знаю, что так бывает в реальной жизни любого театрального человека, а если уж это бывает в жизни, то именно из этого, только из этого и стоит делать науку о театре.

Эту особенность работы артистической фантазии в процессе постижения роли и пьесы одним из первых зорко заметил и первым детально разработал волшебник и колдун театра М. А. Чехов. «Репетировать в воображении» — так сформулировал он суть этого едва ли не магического приема.

Разбор в форме ви́дения «Макбета» на воображаемой сцене в виде воображаемого спектакля — особая модификация режиссерского анализа, позволяющая понять и передать то, что не сводится к понятиям и формулировкам. Дьердь Пойя в одной из своих замечательных книг весьма остроумно перевел древнегреческое слово «анализ» как «решение от конца к началу». Для нас конец работы — это премьера «Макбета», так что включение в анализ шекспировской пьесы видений будущего спектакля выглядит вполне, вполне корректно.

Конечно же, и этот заманчивый прием не следует абсолютизировать; наибольшую пользу он может принести нам только в сложном и противоречивом комплексе с другими приемами. *Чтобы разобраться* (в пьесе), *надо увидеть* (сцену, образ, ситуацию) и, наоборот, *чтобы увидеть, надо разобрать*, — такова доморощенная диалектика нашего разбора, реализующая антиномию «анализ синтез», то есть «разбор замысел».

Тут мы касаемся (пока только касаемся) чрезвычайно важной темы: единства театрального анализа и театрального синтеза. Разбор пьесы и рождение режиссерского замысла взаимосвязаны и переплетены. Они естественно сменяют друг друга, перебивают друг друга, смешиваются в прихотливом дуэте и даже переходят друг в друга. Анализ иногда выступает в виде синтеза: сперва накапливаются свободные ассоциации, потом ассоциации сгущаются в целостные, связные видения, а затем видения порождают картины: куски жизни и куски будущего спектакля. Но все-таки это два достаточно автономных этапа.

Так и сейчас. На первом этапе (преимущественно аналитическом) мы из образов Шекспира вытаскиваем мысль. На втором этапе (преимущественно созидательном) вытащенную, вытянутую мысль превращаем снова в образы (и похожие на первоначальные шекспировские, и новые). Если воспользоваться формулой кн. В. Ф. Одоевского, то первый этап можно характеризовать как «научную поэзию», а второй — как «пиэтическую науку».

Что же получили мы в результате этого методически странного анализа, когда вместо все более близкого подхода к анализируемому объекту (к пьесе Шекспира) мы то и дело отвлекались, отходили от нее все дальше и дальше? Представляю вам самим судить о том, что приобрели вы, а я получил довольно много. Во-первых, у меня возник замысел одной из важнейших сцен пьесы, а наличие волнующего и броского режиссерского решения придает мне, режиссеру, практически неисчерпаемый запас прочности и сил в работе с актерами над этой сценой и сулит солидные гарантии успеха ее у зрителей. Во-вторых, пестрая компания разнообразных нешекспировских образов, столпившихся в данной главе моей книги, создала особую систему освещения, позволившую мне (а заодно, может быть, и вам тоже) разглядеть и ощутить за бедной, до примитива, действенно-событийной конструкцией сцены предсказаний многосоставную, волокнистую плотность ее экстрасенсорной атмосферы, неисчерпаемость пронизывающих ее подсознательных и сверхчувственных импульсов и неизъяснимую силу ее фольклорной, грубой как смерть, мистики.

За обманными предсказаниями ведьм нетрудно рассмотреть их эксперимент. Для этого не требуется особых интеллектуальных усилий: ведьмы испытывают Макбета на прочность и на подлость — проверяют, насколько прочно его благородство и сколь долго он сможет сопротивляться соблазну все более щедрых вознаграждений за беспрекословное, не рассуждающее палачество. Но никакие рационалистические построения и доводы не смогут нам объяснить, не помогут понять смысл и правомерность этого бесчеловечного эксперимента. Зло не только примитивно, оно — иррационально*.

И вот эту-то характерную черту насильственного экспериментирования ведьм над Макбетом — его таинственную иррациональность — помогли мне, в-третьих, почувствовать беспорядочные и, казалось бы, посторонние ассоциации с шекспировскими пузырями земли.

Вне этого мистического настроения ни постичь, ни поставить сцену первой встречи Макбета с ведьмами нельзя. Это — ключевая окраска данной сцены.

---

* Полпотовский геноцид, ведущий счет на миллионы, музыкальные пальцы Лю Ши-куня, размозженные обухом культурной революции, прошлые, настоящие и будущие погромы черных и красных сотен, — по какому праву все это? Какой в этом смысл? Ответов нет. Остается только повторять за добрым Генрихом, кёльнским Бёллем: зачем-зачем-зачем.

25. Головоломки гения. Трагические перевертыши

Однажды, перечитывая в очередной раз третью сцену «Макбета», я ахнул: как смело работает этот тип Шекспир.

Посмотрите, как он драматургичен, как быстро и резко меняет человеческие отношения, с какой скоростью дружба под его нетерпеливым пером вырождается в отчуждение и вражду. Вот вышли на сцену (в первый раз!) два героя, связанные годами нежности и доверия, вот повстречались им три зловредные тетки со своими провокационными предсказаниями и тут же человеческая задушевная близость исчезла, испарилась мгновенно куда-то, как и не бывала. Мы с вами пожили на свете и знаем, конечно, что хорошие отношения людей — вещь не вечная, что нередко дружеские чувства холодеют, переходят со временем в неприязнь и даже в раздраженное противостояние, но чтобы так скоропалительно... Тут ведь не переход, а переворот, какой-то дьявольский троп.

Шекспир переворачивает судьбу человека, чтобы посмотреть, как тот поведет себя в непривычных обстоятельствах, чтобы понять его до дна и назначить ему новую, настоящую цену.

Это что-то вроде детских рисунков-перевертышей: посмотрел на клоунскую рожицу — смеется, перевернул — плачет. Это как полудетские проволочные игрушки-головоломки: чтобы расцепить две половинки фигуры, одну из них необходимо перевернуть, и не раз. Вот и сидишь над нею, вертишь ее в руках в поисках разгадки. В творческой игре разбора пьесы дело обстоит почти что так же, как и в забавных детских головоломках: чтобы узнать, надо перевернуть. Чтобы найти решение сцены, требуется повертеть ее как следует, а чтобы собрать целую концепцию постановки, придется многократно вертеть бедную пьесу так и сяк, — вместе с драматургом, отдельно от драматурга, а порою и вопреки ему.

Итак, пробуем. Вместе с автором.

Посмотрели на анализируемый эпизод нормально: боевые друзья-товарищи. Перевернули картинку: враги на всю оставшуюся жизнь.

Ужасно? Конечно, ужасно. Не верится, хочется убедиться в обратном — что-нибудь должно ведь быть прочным, неизменным, постоянным. Но, увы, — Шекспир неумолим: начало — благородные воины Макбет и Банко, мгновенный переворот и — закоренелые беспринципные интриганы. Они же — Банко и Макбет.

Где лирика фронтового братства? Куда девалась общая объединяющая сила боевого прошлого? Ничего нет. Трагический приговор английского гения бесповоротен: кульбит сделан, и обратно дороги нет. Сами бывшие друзья еще пытаются возвратить былую незамутненность и чистоту и вместе и поодиночке, — но то будут тщетные усилия: ход трагедии необратим...

Вы думаете, что все это я придумал? Никак нет. Перевертыши в трагедии — любимая игра мистера Уильяма: это он, а не я, превратил доброго и мягкого Гамлета, противящегося убийству изо всех сил, в датского мясника, своими руками отправившего на тот свет пятерых человек: Полония, Гельденстерна с Розенкранцем, Лаэрта и Клавдия; это он, автор «Отелло», а не я, почтительный читатель трагедии, перевернул жизнь венецианского негра, сделал доверчивого и наивного любовника озверевшим ревнивцем. Это он, Уильям Шекспир, а не я, режиссер Михаил Буткевич, переворотил судьбу бри-

танского короля Лира, бросив его в помойку нищеты и бесправия. Но нигде и никогда любопытный к человеческой несовершенной природе англичанин не проделывал этого переворота с такой быстротой, как в «Макбете», — на протяжении одной странички!

26. Попутные опасения и совет на всякий случай

Я не боюсь его, но оно может возникнуть: впечатление читателя, будто я искусственно затягиваю свое повествование, будто бы все время отвлекаюсь на явно посторонние мелочи и совершенно излишние околичности. В основе такого впечатления лежит чистое недоразумение — недостаточно точная жанровая настроенность уважаемого читателя и недостаточно полная договоренность о нашей общей с ним задаче. Восполним пробел:

1. Нам нельзя торопиться, ибо то, что я пишу, а вы читаете, не рассказ, не повесть, а, как это ни смешно, — самый настоящий роман. Роман длинный и неспешный, как гложущая нас «перестройка». Роман обучения*. Роман нельзя ведь прочесть за один присест, с ним нужно прожить какое-то время: две недели, месяц, может быть, полгода, как с незнакомым ранее близким родственником, внезапно объявившимся и тут же приехавшим к вам погостить — неожиданно и надолго. С романом нужно налаживать отношения. Откладывать его в сторону. Отдыхать от него. Соскучившись, возвращаться к нему, перечитывать полюбившиеся странички и долго-долго обдумывать их. Роман поэтому не может ограничиваться какой-нибудь одной сюжетной линией, в нем необходима полнота жизни, в его многоплановой картине одинаково важны и пейзаж, и натюрморт, и подробно выписанные портреты второстепенных персонажей, и летучее настроение, и философское проницающее размышление.

2. Нам нельзя слишком уж сильно абстрагироваться и обобщать, потому что главным героем нашего романа, наряду с Обучающим (мною) и Обучаемым (вами), является сам предмет обучения — в высшей степени живое и полнокровное Искусство Сцены. Искусство же невозможно описать с помощью скорописных рецептов и упрощенных для ясности схем, его можно только передать, и то лишь косвенно, через мелкие детали и мельчайшие подробности, во всей их совокупности, без каких бы то ни было изъятий. Заковыка в том, что детали и подробности в искусстве, особенно в современном, не являются его украшениями и излишествами, они составляют его плоть и суть. Именно детали и подробности, а вовсе не общие идеи и дидактические лозунги. «Бог в деталях», — сказал кто-то великий.

3. Нам с вами, дорогие друзья, требуется пристальное и неустанное внимание, и альтернативы ему нет ни у меня, ни у вас. Любое искусство начинается со внимания и вниманием же кончается. С ревнивого внимания режиссера к изучаемой пьесе начинается работа над спектаклем. Доброжелательным (или недоброжелательным) вниманием премьерного зрителя эта коллективная творческая работа завершается. И это внимание преимущественно к так называемым мелочам: никем не замеченная рюмка вина, выпитая всемирно известной героиней; капля дождя, упавшая на щеку родоначальника королевской династии; переодетый филер, нахально прогуливающийся на дальнем плане картины во время важных государственных переговоров. Пропустим эти

---

* Как прежде, не так уж давно, существовал «роман воспитания».

мелочи, и что нам тогда останется? Общеизвестные, давно уже никого не колышущие примитивные сентенции из репертуара вульгарной социологии: «Феодальная правящая верхушка разлагалась в роскоши за счет эксплуатации угнетенных крестьянских масс и ради сохранения своей власти была готова на все, вплоть до вероломства и убийства; Шекспир, как типичный представитель нарождающейся буржуазии, верно отразил в истории Макбета и его жены моральное падение и общественную реакционность правящего класса». Нужно ли это вам, мне? Нужно. Как рыбке зонтик. Поможет ли это нам ощутить живую прелесть и головокружительную глубину шекспировского творения? Конечно, поможет. Как покойнику помогают припарки. Поэтому (ни я, ни вы) мы не можем обойти своим вниманием нюансы настроений, оттенки красок, затерянные осколки фактов, невнятные междометия страсти, крупицы и пылинки быта, быстролетные, мгновенно гаснущие искорки неожиданных ассоциаций. Ничего из этого нечаянного богатства нельзя упустить.

Таковы три правила, которыми я руководствуюсь при написании книги. Эти три правила лежат и в основе нашего разбора пьесы. Ими же могли бы воспользоваться и вы при чтении моего «романа». Окрестить их можно так: правила борьбы с потерями. В основу их положена гениальная идея: «Что с возу упало, то пропало».

Невнимание — это форменный самограбеж.

27. Макбет и Гамлет — наложение монологов

Годы и годы корпел я над «Макбетом» и всегда — по инерции или по глупости — проскакивал, не задерживаясь, мимо первого монолога героя пьесы. Он казался мне каким-то незначительным, не стоящим внимания и особых усилий. Я упоенно нянчился с другими поэтическими документами Макбетова самовыражения, с более дальними монологами-шедеврами, такими, как монолог-поэма о видении кинжала, как монолог-сага о зарезанном сне, как горький монолог-сонет об одиноком желтом листе приближающейся до срока старости, как монолог-пик, монолог-эверест, недостижимая вершина мировой пессимистической лирики («Догорай, огарок!»), а этот первый «моноложек» из третьей сцены держал всего лишь за мимолетную, сугубо проходную реплику в сторону, за беглый самокомментарий к внезапно возникшей преступной перспективе. И только теперь, когда в последний раз пытаюсь разобрать и привести в порядок многочисленные и долголетние результаты аналитической возни с шотландской трагедией, когда полностью испарилась всякая надежда на ее постановку, окинув прощальным взглядом третью сцену первого акта, я увидел свою ошибку. Никакой это не проходной монолог, никакой это не беглый комментарий! Ни-че-го по-доб-но-го! Это вечный и вселенский трагический вопль героя, такой же значительный, как самые прославленные монологи датского принца («Что он Гекубе? Что ему Гекуба?» и «Быть или не быть»), и не попал он на почетную орбиту критических и философских экзерсисов по той же причине — вследствие невнимания со стороны высоколобых и речистых шекспироведов. Теперь, после меня, надеюсь, этим монологом займутся как следует. Но я не собираюсь пассивно ждать, когда это случится: я примусь за него сам. Причем немедленно.

Первое и самое общее впечатление от монолога можно сформулировать как некую непонятную его сокрытость. Он несомненно замаскирован, прикрыт автором, спрятан, причем спрятан как-то торопливо и неумело: засунут в самое невыгодное место на

окраине сцены, завален хламом чужих реплик, забросан обрывками посторонних, не идущих к делу разговоров и придавлен сверху огромной охапкой сюжетно-мифологического вторсырья. Самого монолога почти не видно, он только просвечивает местами в этой куче психологии, мистики и замысловатых номенклатурных интриг.

Какую же цель преследовал здесь Шекспир?

Хотел ли он притушить, пригасить первое откровение своего солиста, чтобы тем самым усилить, сделать более яркими последующие его монологи? Добивался ли он растянутости, постепенности погружения Макбета в пучину зла и преступления и для этого задвигал подальше и поглубже коварные его замыслы? А не готовил ли он здесь зрителям подвох, ловушку? Может быть, тут всего лишь хитроумный прием, и не прятал Уильям вовсе этого монолога, а только делал вид, что прячет, чтобы тем самым привлечь наше внимание еще вернее и надежнее. Наш Шекспир, как известно, был крупнейшим знатоком человеческой природы, он знал: оставь какую-нибудь вещь на видном месте, и почти никто из людей не обратит на нее внимания, почти все они рассеянно пройдут мимо; стоит же только, даже грубо и нарочито, попытаться создать видимость припрятанной вещи, — тут уж ни один представитель человечьего племени не минует «тайника»: остановится и начнет разгребать кучу и рассматривать то, что под нею утаено. А может быть, все здесь еще проще: мы с вами нежданно-негаданно наткнулись на самое обыкновенное новаторство неугомонного англичанина. Надоело мастеру сочинять традиционные монологи, заскучал мастер и решил выпендриться — а вот возьму и не буду выделять монолог Макбета в автономный эпизод, возьму и дам его вразбивку, погружу его в пеструю путаницу жизни, в случайную мешанину чужих слов.

Говорят, что в каждой шутке наличествует доля правды — в шутливых затеях гения доля правды достигает максимальной отметки, поэтому нашу гипотезу о веселом новаторстве Шекспира вполне естественно будет перевести тут же в более серьезный план и предположить, что, создавая новую форму монолога (назовем его монологом, разъятым на части, рассредоточенным, расчлененным монологом), Шекспир изо всех сил старался отразить и выразить с наибольшей адекватностью разорванное сознание современного человека — свое сознание, сознание своего современника и сознание всех последующих поколений.

Чего ведь только не бывает на свете: и отразил, и выразил.

Как и ожидалось интуитивно, при ближайшем рассмотрении монолог Макбета предстает перед нами все более и более сложным: положительные нравственные импульсы перемешиваются в нем с отрицательными, безнравственными; активные волевые порывы — с моментами полного безволия; философские высокие взлеты прерываются приступами пошлой обывательской осмотрительности, а исполненные трагической красоты образы, как в советской знаменитой коммуналке, соседствуют с прозаизмами вульгарной торгашеской сделки. Слои, пласты, грани, структурные и психологические уровни — все это неудержимо увеличивается числом по мере погружения анализирующего субъекта в этот ненормальный, сам себя сжирающий монолог. Сложность существует в нем на рубеже аннигиляции.

Противоречия, как голодные волки, рвут на части монолог Макбета.

Классическая его гармония у нас на глазах превращается в кровавые клочья.

Как же приступить нам к анализу этой разодранной структуры, как сопоставить далеко вокруг разбросанные, кровоточащие и вздрагивающие от боли ее куски, как рас-

секретить фантастические, словно перпетуум мобиле, механизмы ее неостановимой динамики? А так же, как и всегда, — от простого к сложному, от понятного к непонятному.

Начнем с наиболее доступного, то есть с самого объяснимого и самого понятного в этом монологе — с его содержания, выраженного в словах, с его конфигурации, связанной с расположением и распределением этих слов в массиве текста всей разбираемой нами сцены.

Подбираясь к пониманию монолога, с одинаковой вероятностью успеха можно начать с последнего, потому что *расположение* слов, фраз, реплик и ремарок является наиболее стабильным и однозначным элементом драматического текста: порядок слов установлен автором и строго зафиксирован в шекспировском каноне, место каждого «слова» в тексте закреплено за ним раз и навсегда — это как бы объективная и неизменная реальность пьесы. Бесспорная ее данность.

Разбираемый нами монолог, как уже отмечено выше, оформлен непривычно: фразы, его составляющие, идут не подряд, как, например, — в гамлетовском «Быть или не быть», а вразбивку, вперемешку с чужими фразами. Монолог выстроен Шекспиром как серия апарт на фоне группового действия: Макбет, опять-таки в отличие от Гамлета, произносит свой монолог не в традиционном одиночестве, а на глазах у других персонажей трагедии — на миру и на юру. В этой насильственной публичности интимного размышления заключена дополнительная мука Макбетова дебютного монолога, ибо оголенный, нагой человек вдвойне беззащитен в окружении одетых людей.

Итак, наш монолог как бы разрублен на отдельные реплики в сторону, причем разрублен неравномерно: сначала идут мелкие куски, потом покрупнее, потом мы натыкаемся на главный, на самый большой его ломоть, а затем снова попадаются все более мелкие обрезки и огрызки. Это можно объяснить так: сперва — подход к проблеме, толчкообразное вгрызание в нее, после этого — полный разворот проблемы и, в конце, отход от треклятой проблемы, выход из кровожадной, пожирающей едока трапезы, дожевывание темы, последние судорожные и торопливые глотки. Ежели попробовать подыскать соответствие в композиционных терминах музыки, то это прозвучит так: крещендо-форте-фортиссимо-диминуэндо; если же потребуется изобразительный эквивалент, зрительно воспринимаемый чертеж, то он выльется в следующую ломаную траекторию: резкий, крутой спуск, почти падение, затем ровная горизонталь пребывания в пучине подсознания и на завершающем этапе — медленный пологий подъем. Не могу удержаться от соблазна воткнуть еще раз свой излюбленный образ водолаза: Макбет стремительно погружается в сумрачную глубь океана, затем долго стоит на дне, пытаясь рассмотреть что-то сквозь таинственную толщу воды, а потом, чтобы не лопнули барабанные перепонки и не хлынула горлом и носом кровь от быстрой смены давления, долго и медленно всплывает на поверхность.

Переходя к анализу содержания слов, из которых составлен первый монолог Макбета, мы вступаем на более зыбкую почву, так как человеческие слова по определению двусмысленны*, а слова искусства двусмысленны вдвойне — они многозначны и многозвучны. Произносящий слово примысливает к нему свой контекст, воспринимающий слово — свой контекст, и эти контексты почти никогда не совпадают. Несовпадающие, мощно субъективизированные контексты, а их почти столько же, сколько говорящих и

* «Слова даны нам, чтобы скрывать свои мысли» — было же так однажды сказано.

слушающих, придают одним и тем же словам такое множество смысловых оттенков, что порою «да» звучит как «нет», а слова прощения воспринимаются по меньшей мере как обвинительный приговор.

Так что же, слова трагедии не поддаются смысловому анализу, и наш разбор монолога заранее обречен на неудачу? Не совсем так, а может быть, и совсем не так — дело только в том, чтобы не строить ложных ожиданий, смотреть правде в глаза и видеть материал исследования реально, таким, какой он есть на самом деле, точно учитывать степени достоверности получаемой информации. Нужно включать в работу косвенные и побочные показания, нужно использовать вероятностные методики исследования имеющихся противоречивых данных*, но главное — постоянно держать в уме предупреждение об относительности добываемых истин.

Это будет похоже на широко известную кибернетическую задачу создания надежной системы из ненадежных элементов. Или на деловую игру первоклассницы, раскладывающей красивые пластмассовые буквы по ячейкам учебной кассы: в одну ячейку — гласные, в другую — согласные.

Приступая к анализу слов, мы с вами проделаем сейчас несложную предварительную процедуру — рассортируем слова монолога по признаку их надежности, то есть по степени правдивости. И тогда в первой ячейке нашей кассы окажутся одни только лживые слова, заведомо искажающие и гримирующие суть происходящего на сцене. С такими словами Макбет обращается к чужакам, к посторонним, к потенциальным недругам — к Россу и Ангусу. Это лексика придворной интриги, он составлен из слов-пустышек, слов-масок, слов-оборотней. Именно из этих слов узнаем мы, что Макбет ну просто абсолютно не в курсе: ничего не подозревает, ни о чем не догадывается и ничего такого особенного не ждет, а в исполнение предсказаний о пожаловании ему Кавдорского графства поверить не может и не хочет. Но фокус в том, что заведомая ложь тоже может приносить достоверную информацию — истолкуйте фальшивые слова наоборот и попадете в самую точку. Это утверждаю не я, это подсказывает вам жизненный опыт.

Во второй ячейке соберутся слова-кентавры, составленные из полулжи и полуправды, «тянитолкай двусмысленности», приспособление для правдивых и одновременно лживых высказываний, слова, с которыми Макбет обращается к лучшему другу Банко. Между ними уже пробежала пущенная ведьмами собака провокационного предсказания, но инерция дружеской откровенности и доверия все еще достаточно сильна. Из поливалентных слов второй ячейки, способных соединяться с лукавством и истиной, мы вычитаем следующее, гораздо более реальное, чем в первом случае, сообщение: взволнованность предсказанием не отрицается Макбетом впрямую, да и смешно было бы надеяться обмануть Банко, ускользнуть от пристального дружеского глаза, тут другое — серьезность сценки события облегчается иронией, потрясенность происшествием размывается усмешкой, а обсуждение планов якобы небрежно отодвигается на потом, в отдаленное и неопределенное будущее. Макбет предлагает другу столь модное сегодня поэтапное решение вопроса и объявляет перерыв. Своими предсказаниями ведьмы разворошили осиное гнездо незаконных и низменных надежд, и когда разбуженный злобный рой, угрожающе гудя, поднялся в воздух, Макбет перепугался не на

---

* Многозначные феномены искусства исследуются и создаются только на основании постулатов и методов теории вероятностей. Увы, увы!

шутку. Он начал торопливо успокаивать и Банко, и самого себя — одновременно и одними и теми же словами.

В третьей ячейке кассы будет собрана элита — правдивые, откровенные слова сугубо интимного назначения. Этими беспримесными словами написан основной блок разбираемого монолога — собственно внутренний монолог, разговор Макбета с самим собой. Этим словам можно доверять без особых опасений, без риска ошибиться или попасть в зону сознательной дезинформации. Это — секретные слова, тайный словарь шифровальщика, ключ дешифровки. На третьей ячейке свободно можно было бы прикрепить табличку с грифом «Для служебного пользования». (Варианты грифа: в манере КГБ — «Спецхран», в манере МХТ — «Второй план».)

Из того, что изложено у Шекспира словами данной ячейки, мы можем узнать о Макбете все. Или почти все.

В этом «почти» заключена естественная и необходимая оговорка: из первого монолога героя мы сможем узнать о нем абсолютно все (и его положение в социальной иерархии, и полную его психологическую характеристику, и комплекс заветных мечтаний, определяющих цель его пребывания на земле), но только на данный момент — к первому крупному событию, завязывающему и разворачивающему предстоящую трагедию. Все еще впереди, все еще не окончательно, герою суждено еще пройти все человеческие и нечеловеческие испытания, он не раз еще будет изменяться и в лучшую, и в худшую сторону, он, может быть, станет даже совсем другим героем, и это нормально: мы встретимся с Макбетом в переломной, пограничной ситуации.

Что же мы узнаем из этого секретного, сугубо монологического (самому себе) высказывания? Добытая нами информация достаточно откровенна и жестка: спровоцированный предсказанием ведьм, Макбет бесстрашно заглядывает в свое будущее, взвешивает реальные возможности получения для себя королевской власти, перебирает различные пути к ней. Он не останавливается даже перед рассмотрением насильственного устранения нынешнего короля. Настойчивое, прямо-таки визионерское копание Макбета в грядущем дало неожиданный результат: оно подбросило ему шокирующую картину убийства Дункана, и отважный тан сник, потерялся и отказался от честолюбивых планов овладения короной.

Перед нами вырисовывается сложный и теперь уже неоднозначный образ героя:

на поверхности — туповатый и наивный вояка;

под поверхностью — мудрый и осторожный политик, знающий и честно соблюдающий установленные правила игры;

а в глубине — дерзкий, увлекающийся честолюбец, легко загорающийся и так же легко гаснущий энтузиаст, жаждущий славы, по праву заслуживающий ее и привыкший к ней, как к ежедневному бритью, тайный страдалец, постоянно четвертуемый и раздираемый бешеными конями благородства и властолюбия, зависти и отваги. Если его и можно назвать игроком, то уж, конечно, в самом высоком, романтическом смысле этого слова.

Эта характеристика могла бы стать исчерпывающей, если бы не было в нашем монологе (как и в нашей жизни) еще одного, более глубинного слоя, совсем другого, «четвертого» измерения, если бы не было других, еще более откровенных и еще более правдивых слов. Можно было бы для них организовать четвертую ячейку в кассе «сортировки», но я подумал-подумал и не сделал этого: туда нечего было бы класть, потому

что слова четвертого сорта — это совершенно особые слова. Несказанные слова. Непроизнесенные и непроизносимые вообще. Слова молчания и умалчивания. Слова немоты. (Они прячутся в тишине, они полностью лишены звучания, но это самые любимые слова английского гения). Недаром же сводный брат Макбета, принц Гамлет, в последней своей реплике, подытоживая уходящую жизнь, произносит: «Остальное — молчание»*. В секретных разговорах с самим собой, в тайных диалогах наедине мы стараемся быть предельно откровенными и беспощадными к себе, но не до конца, не до конца. Есть вещи в нашей внутренней жизни, самые главные и важные, о которых мы умалчиваем даже перед собой, от которых мы прячемся инстинктивно и изобретательно, обманываем себя изо дня в день, делая вид, что не замечаем их, что ничего такого в нас нет. А они живут в нас, как хроническая болезнь, живут и шевелятся на дне — потаенные мысли, которые мы не хотим и не можем сформулировать в слове. Это — раздумья о краткости и бренности жизни, о собственной смерти, поджидающей за углом, о том, что время неостановимо идет, просыпается между пальцами, как сухой тонкий песок. Это неизбывная тоска по чистоте, утраченной прародителями, неутолимая жажда милосердия и добра, которую, чтобы не прослыть идиотом, приходится скрывать, как сифилис или недержание мочи. Это — беспокоящая нас неотвязная и нелепая надежда на возможность простой и честной жизни без войн и революций, без насилия и принуждения ко злу, несбыточная надежда на некий невозможный райский скверик, куда тебе, потенциальному праведнику, так хочется и куда ты никогда и ни за что не попадешь. В общем, разговор сейчас идет о том сокровенном мире человека, который верующие люди прошлых веков называли возвышенно и без затей: душа, дарованная человеку Богом...

Но чужая душа — потемки...

Эта широко известная мысль проверена многовековыми наблюдениями народа, проверена и не опровергнута...

Вот мы и подошли с вами к недоступному и трудно объяснимому в разбираемом монологе, — к таинственным потемкам Макбетова духа. Изучая и сравнивая слова, мы до сих пор могли исследовать тексты и подтексты персонажей; перечитывая и сопоставляя их откровения, реплики в сторону и беглые авторские ремарки, мы получили какую-то возможность обследовать знаменитые «вторые планы» и не менее знаменитые «подводные течения» внутренней жизни этих персонажей, в том числе и нашего героя; но как можно проникнуть туда, где никаких слов нет, где все молчит, где все делают вид, вроде бы дальше ничего нет? Так что же? получается, будто мы уперлись в непроницаемую стену? будто перед нами аналитический предел? будто дальнейший путь в разборе монолога для нас окончательно закрыт?.. Пессимизм в искусстве невозможен, никчемен; если в качестве мировоззрения его еще можно допустить в театр, то методический пессимизм — нонсенс. Поэтому да здравствует! да здравствует оптимистическая методика! никогда не унывающая! не сдающаяся! идущая до конца и даже намного дальше! Поэтому даешь радостный, всепроникающий и все освещающий анализ! Даешь веселый разбор как веселый разбой!

Не спешите осуждать меня: вот, мол, раздухарился-разквохтался; ведь кудахтанье мое — радостный клич курицы, которая снесла яйцо.

---

* В другом переводе: «Дальше — тишина».

Яйцо не яйцо, а кое-что значительное в интересующем нас аспекте я снес: сейчас я познакомлю вас с открытым мною приемом анализа, позволяющим беспрепятственно проникать в любые внесловесные зоны пьесы и роли, в эти тайники и запасники доморощенного фрейдизма. Но материалом «психоанализа» будут здесь не сновидения наших «клиентов», а наши собственные, — так сказать, грезы наяву. Как все по-настоящему гениальное, этот прием предельно прост и доступен каждому, кто занимается актерством или режиссурой. Как все по-настоящему научное, он выглядит обычной, может быть, даже обыденной, ежедневно встречающейся уловкой живого бытия и не нуждается ни в каких украшениях и финтифлюшках ученой терминологии. *Поставить себя на место другого человека* — вот и все. И больше ничего*.

В словах разбираемого монолога выражены сумбурные усилия Макбета осознать внезапное и двусмысленное предложение судьбы. Судьба посулила ему корону...

(Здесь и ему, и вам необходима длительная пауза осознания, потому что ситуация создается, прямо скажем, неординарная, нештатная.)

Чтобы понять Макбета, предлагаю вам самим стать на место героя нашей трагедии: возвращаетесь вы как-то раз домой с работы, а по дороге встречается вам некто неизвестный, отрекомендовывается экстрасенсом и астрологом и сообщает, что именно вы будете вторым президентом России, сразу после того, как досрочно уберут Ельцина...

(И опять возникает необходимость в продолжительной паузе).

Вы ведь никогда не занимались политикой, вы занимались своей профессией и ни о чем подобном не думали-не гадали даже во сне, поэтому с ходу поверить в такую чушь никак невозможно, хотя мог же Ульянов или Басилашвили... А Марк Захаров... Да нет же, какие теперь ведьмы, предсказания и гороскопы, какие экстрасенсы?.. Астрологов, предположим, и теперь достаточно... и прогнозы иногда сбываются... Но не со мной, не со мной... Нет, все это бред собачий, чешуя. Хватит.

А-а-а... по-нят-но!

Вы отказались от соблазнительного предложения, несмотря на то, что всколыхнувшаяся память подбрасывала и подбрасывала вам мощные аргументы: явление черта Ивану Карамазову, сделку с дьяволом композитора Леверкюна. Вы отказались и все. Не поверили. И зря не поверили, зря отказались, — не от самого соблазна, а от мысли о нем: чтобы понять трагического Макбета, надо было бы взять соблазн самого крупного масштаба — соблазн именно верховной власти и обязательно великой державы. Этого требует Положение Героя и Сама Трагедия. Но что с вами поделаешь — пример более привычный, менее значительный масштаб. К вам придут не ведьмы, даже современный колдун не заявится, — к вам придет ваш старый знакомый, абсолютно приличный, абсолютно реальный милый человек и предложит вам не корону, и не высший пост в государстве, нет, он предложит вам другое: очень интересную, просто увлекательную работу, весьма прилич-

---

* Не подумайте ради бога, что я выступаю здесь в роли гречневой каши, которая бессовестно сама себя хвалит, ничего подобного, я воспеваю здесь гениальность своих великих предшественников: когда вокруг моего эпохального изобретения рассеялся первоначальный эйфорический туман, я увидел, что опять изобрел велосипед, — за сто с лишком лет до меня Щепкин уже советовал актеру влезать в шкуру образа, а за семьдесят с лишним Вера Федоровна Комиссаржевская заклинала его: «Чувствуй, чувствуй, как будто это с тобою случилось». Сопоставив имена, на которые я здесь ссылаюсь, вы можете подумать, что в качестве доказательства я привожу опыт актера. И не ошибетесь. Это уже не только режиссерский, но и актерский анализ, более того — главным образом актерский: чтобы проникнуть в тайники человеческой души, режиссер должен стать или хотя бы притвориться актером.

ную оплату вашего труда, достаточно высокое, престижное положение и возможность достойной славы... Что имеется в виду? — Ну, хотя бы должность главного режиссера в душанбинском русском театре (в целях реалистичности ангажемента я, естественно, не предполагаю аналогичных должностей в Ереване или Тбилиси — там они заняты соответственно армянами и грузинами). Или так: вам предложат открыть собственную актерскую школу в Лондоне или Гамбурге. Свободная страна. Уединенный замок. Все необходимые бытовые условия, но, главное, — добросовестные и дисциплинированные ученики... в конце концов — твердая валюта. Неужели не екнуло ваше сердце? Не дрогнуло ваше неверие? И екнуло, и дрогнуло. Но тут же замигала в вашем мозгу контрольная лампочка: внимание-внимание! знакомая ситуация! Очень знакомая ситуация! И мы тут же начали рыться в воспоминаниях. Это ведь уже было однажды, было со мной, с тобой, с ним, со всеми нами... Когда же это было? Когда меня впервые хотели купить? Не тогда ли, когда в Министерстве культуры предлагали инсценировать брежневские мемуары? Когда уговаривали поставить в придворном театре «Короля Лира» с бездарным, но очень номенклатурным артистом? А может быть, когда тебя, студента, приглашали сотрудничать с Госужасом в качестве осведомителя по вопросам совковой богемы? Да нет, это было гораздо раньше, — когда тебя, клопа, уговаривали стать октябренком, посулив сделать командиром звездочки... Вспомнил, вспомнил: это случилось, когда к тебе, старому профессору, дряхлому и больному, заявился падший ангел по имени Мефистофель и предложил тебе молодость и любовь в обмен на твой будущий абонемент в райском саду. Помнится, ты еще дал ему тогда дурацкую расписку, подписанную почему-то не чернилами, а твоей собственной кровью. И еще раньше было, когда ты откликался на прозвище Искариота, но это, увы, была самая дешевая покупка. Эта тривиальная история повторялась дикое множество раз за нашу долгую жизнь, и не всегда нам удавалось устоять, удержаться на высоте, но расплата всегда была ужасающе дорогой. От регулярного повторения ситуация соблазнения становилась все солиднее и страшнее, пока не обрела высокий статус мифа. Миф исследовался, обрастая теорией и ритуалом, но не терял своей жуткой внезапности: когда приходили по твою душу, это всегда было неожиданно и нагло.

Мифология соблазна на текущий момент разработана фундаментально, она имеет свое внешнее и внутреннее развитие. Причем внешний сюжет (вечный дьявол, покупающий человеческие души) — это еще цветочки, потому что есть и непременные ягодки — сюжет внутренний и тайный — он пострашнее, он в том, что в нас самих есть все для этой дикой сделки, в том, что мы к ней почти всегда готовы. Так что не торопитесь осуждать Макбета — безжалостный миф купли-продажи застал его врасплох.

И никогда не забывайте, как беззащитен человек перед соблазном.

Вот эта беззащитность человеческой души перед яростной агрессией окружающего мира и является той последней сокровенностью, которая скрыта в немых, в бессловесных пучинах первого Макбетова монолога. В Макбете, как и во мне, как и в вас, тоже прячется everyman, обыкновенный человек, обыватель со своими колебаниями, опасениями, с надеждой выжить, несмотря ни на что, с неистребимым желанием при этом покоя и тишины. А его вынуждают вести героическую жизнь, для которой он не предназначен и не приспособлен. «Я принужден жить в эпоху, в которой существует сила, враждебная пафосу личности, ненавидящая индивидуальность, желающая подчинить человека безраздельной власти общего, коллективной реальности, государству, нации». Это уж не Шекспир, это, пардон, из Бердяева. Экзистенциальная философия и, глав-

ное, экзистенциальная психология все больше и больше проступает из тьмы веков как непременное основание шекспировского мировосприятия, и это тревожит не только шекспировских героев, не правда ли?

Ситуация Макбета в начале пьесы понемногу становится все понятнее. Кроме того, в ней начинает проявляться что-то знакомое и опасное, нечто весьма постоянное и в высшей степени опасное — насильственное вовлечение в игру. А игра-то ведь по определению добровольна. Мы с вами не раз говорили об этом, так что остается только уточнить оттенки: *любое насилие, входя в игру, превращает ее в трагедию.*

Так, постепенно и понемногу, мы начинаем осознавать, осязать, видеть игровую природу не только комедии, но и трагедии, а наш Макбет вырисовывается перед нами из неразберихи догадок, домыслов и двусмысленных образов как *трагический герой в квадрате*: он (как юный Ромео из ранней трагедии Шекспира, перемолотый между жерновами Монтекки и Капулетти) герой *трагической борьбы* и он же (как древний годами и сединами легендарный Лир, погибший под обломками перевернутого им самим мира) — *герой трагической игры*. Борьба — это быт, игра — это в первую очередь театр, точнее — поэзия, поэтика театральности. Между двумя мирами тонкая грань, граница, острая и опасная, как лезвие бритвы, и это — узкий путь Макбета от старта к финишу пьесы. Очень узкий путь: немного вправо, и ты тут же начинаешь утопать в трясине бесчисленных и бессмысленных бытовых мотивировок, немного влево, и ты исчезаешь, растворяешься в толпе призраков и привидений поэтической фантазии. В трагедии, как в ГУЛАГе, стреляют без предупреждения, — шаг влево или вправо квалифицируется однозначно как попытка к бегству.

Далеко зашли.

И, кажется, даже слегка в сторону.

Ничего страшного — вернемся на развилку. К началу маршрута. К первому монологу Макбета. Тем более, что в заголовке параграфа обещана была игра наложения этого монолога на монолог датского принца.

Режиссерский анализ пьесы, рассматриваемый как игра, проблема разноцветная и многогранная. Одна из граней анализа — сравнивание и сопоставление аналогичных структурных элементов (одной и той же системы, двух разных, хотя и сопоставимых, систем и, наконец, двух элементов из двух несопоставимых систем и т. п. и т. д.). Чтобы сравнить два монолога («Быть или не быть» Гамлета и «Гламисский и кавдорский тан, а дальше венец» у Макбета), попробуем их наложить один на другой, как накладывают друг на дружку треугольники при доказательстве геометрической теоремы, как накладывают шаблон портновской выкройки на выстиранный и разглаженный утюгом спорок перешиваемого по новейшей моде старого платья, как, наконец, примеряют заплату на прореху, пластырь на рану или переводную картинку на свободное от типографского шрифта местечко в школьном учебнике. Наложим монолог на монолог и посмотрим, что получится: какие точки или контуры совпадут, какие нет, где обнаружится лишний кусок текста или переживания, где его не хватит. И приготовьтесь ловить дивный игровой кайф, потому что при наложении немедленно и обязательно начнутся чудеса и сюрпризы, как из рога изобилия, посыплются неожиданные открытия и зазвучат не замеченные до того созвучия и диссонансы.

Оба наших монолога построены по одному принципу — по принципу маятника: да-нет да-нет и т. д. (Быть — не быть — быть не быть и т. д.). В «Макбете» Шекспир идет

дальше, чем в «Гамлете», так как он, эйвонский лебедь, к этому времени уже сделал свое неутешительное открытие, обнажающее кровожадную природу прогресса человеческих отношений в обществе, открытие, ставшее теперь общим местом и почти утратившее значение, а тогда, при Шекспире, выглядевшее истинным откровением: прогресс нового времени это на поверку — борьба за выживание, жестокий «естественный отбор» среди людей, а не только среди животных. Чтобы выжить, надо действовать безжалостно. Жить (или быть) — это убивать других. Убирать с дороги тех, кто тебя окружает. В зародыше душить потенциальное сопротивление. Вот такой вот Ренессанс, такое Возрождение обнаружил к 1606 году автор «Макбета».

Таким образом, если монолог Гамлета построен по типу «быть или не быть», то монолог Макбета получился монологом того же типа, но иного, более реалистичного и более крутого наполнения: убить или не убить стоящего преградой на твоем пути. Задним числом уже после шотландской трагедии мы без труда увидим общую дилемму обоих протагонистов — жить так, как заведено среди новых людей, или (лучше совсем) не жить.

Человек, не способный к жизни, мыслимой как подвиг смирения и терпения, или пренебрегший возможностью такой жизни, обязательно встает перед данной дилеммой — сначала в варианте Гамлета, а затем в варианте Макбета.

И тут, и там — в основе тезис, хорошо разработанный в восточной философии, тезис о благе недеяния, но в «Гамлете» — только начало темы, а в «Макбете» — полная его разработка от противного. Поэтому конец в обоих монологах одинаков: и Гамлет, и Макбет отказываются (пока) от убийства короля — плохого Клавдия в первом случае, хорошего Дункана во втором. И это надо подчеркнуть.

При наложении одного монолога на другой обнаруживается и еще одно их разительное сходство: оба они построены Шекспиром в расчете на предельную эмоциональность актера-исполнителя, то есть на титанические и контрастные по заряду видения внутренней фантазии. Это — монологи-стрессы. Датчанин находится на грани безумия, шотландец на грани инфаркта. Они оба бледнеют и краснеют, волосы у них встают дыбом, сердца колотятся в грудных клетках и в ушах так угрожающе, что трагические герои перестают видеть и слышать окружающее, особенно Макбет. Но это не все. Сходство монологов парадоксально продолжается еще и в том, что обе эти невыносимые эмоциональные перегрузки облечены автором в форму логического рассуждения, тщательного взвешивания, почти силлогизма.

Раньше под давлением нашей абсурдной социалистической эстетики мы с вами увидели бы в столь явном разнотыке полное несоответствие формы и содержания, теперь же такая неувязка говорит нам совершенно о другом, не об изъянах, а о достоинствах, о совершенстве драматургического мастерства Шекспира, о его глубоком знании театра: строгая форма приводит в порядок «половодье чувств» и «держит» структуру сцены, сохраняет ее в границах искусства, не дает ей распасться и разрушиться под напором неорганизованных переживаний. Кроме того, сдерживающее и, так сказать, насильно успокаивающее воздействие формы имеет тут и сугубо технологическое значение: логические оковы монолога становятся своеобразной психологической запрудой; задерживая поток эмоций, они позволяют актеру накапливать, приращивать и многократно увеличивать свой запас настроений, порывов и чувств, превращая их в мечту Станиславского — в «истину страстей». Не забывайте, что это любимый термин

творца системы, цель и идеал проповедуемого им театра. Тут за спиной КСС стоит великая тень — тень Мочалова, мы еще не раз поговорим о П. С. Мочалове, и в связи с Макбетом, и в какой-нибудь другой связи, а пока зафиксируем несколько беглых мыслей, спонтанно возникших в процессе наших «наложений», — как легкомысленное резюме, как «заметки на манжетах».

— Шекспир — стихия двусмысленности, как и весь театр, которому он отдал свою и нашу с вами жизнь.

— «Быть или не быть»: можно трактовать это как просто «быть», а можно и как «быть королем», — тогда это два монолога на одну и ту же тему, оба героя решают одинаково: не быть (королем). Оба они у нас благородны, они рыцари в полном смысле слова.

— «Убить или не убивать»: сначала кажется, что Макбет и Гамлет нагружают эту формулу разными смыслами — «убить другого» и «убить себя», но потом смыслы сближаются, и Гамлет не решается убить себя, а Макбет решает не убивать другого. Вам не кажется, что в данной ситуации Макбет благороднее, чем Гамлет?

— Оба монолога похожи в подробных переборах логических аргументов и в обоих логика смывается волной эмоций (у Гамлета страха перед небытием, у Макбета ужас перед преступлением).

А если при очередном «наложении» мы попробуем выделить ключевые слова того и другого монолога, то картина их соседства резко изменится: отступит на дальний план сходство, а в глаза нам полезут различия.

Тезаурус гамлетического разговора с самим собой туманен и полон мистики: Судьба, Сон, Смерть, Неизвестность, Неправда и финальный Удар самоубийственного кинжала. Тезаурус макбетического монолога, напротив, состоит из циничных и резких ключевых слов — это лексикон госаппарата: Высшая Власть, Венец (имеется в виду корона), Убийство, Истина, Страх и только вдруг возникает в самом конце общее для обоих монологов слово «Судьба». Есть о чем подумать, но попутно обратите внимание, какое неизъяснимое счастье испытываете вы от этих совпадений и расхождений.

Еще резче выступит это различие, если, прилаживая один монолог к другому, мы начнем искать слова, встречающиеся только в одном из них и полностью отсутствующие в другом. Такие слова есть, и не у Гамлета, а в монологе Макбета — это специфические слова из театрального лексикона: happy prologues, swelling act, imperial theme (счастливый пролог, развитие, нарастание действия, главная тема спектакля, причем термин «главная, высшая тема» снова двусмыслен, он имеет явный оттенок царственности, неискоренимый призвук чего-то связанного с имперской властью и величием)...

Что это со мной? Помимо воли и без видимых причин я начинаю дрожать в ознобе предчувствия; мне радостно и тревожно; тут, кажется, я наткнулся на нечто очень важное, чрезвычайно значительное, — это опять, опять приближается ко мне открытие. И немедленно — вспышкой молнии, взрывом ослепительного образа — замигала, засигналила догадка: выход героя в новое измерение! смена координат! переход в антимир!

Что за чушь? Какой-такой антимир?

В другой мир — это значит в мир сцены. Переход в четвертое измерение.

Стоп-стоп-стоп.

Погодите, не мешайте!

Судорожно перебираю варианты.

Какие у нас три измерения? Загибаю пальцы: так... так... так... быт... эмоции... идеи... Да-да-да!.. Еще раз: правда быта, правда чувства, идейная правота. Прекрасно получается!

Дожимаем формулу до упора. Первое измерение — физиология. Второе — психология. Третье — философия. А четвертое измерение — все, что связано с театром или, если хотите, *правда игры*.

Откуда же она здесь взялась, эта странная мысль о четвертом измерении трагедии? И почему она возникла именно сейчас, при анализе первого монолога Макбета. Дело, вероятно, в том, что конкретное, хотя и незначительное наблюдение о наличии в тексте монолога театральной терминологии привлекло наше внимание к непривычному, может быть, новому феномену театрального самосознания: не только автор, не только актер и не только зритель, то есть люди, наблюдающие со стороны, но и сам действующий персонаж, герой пьесы, чувствует и осознает театральность своего собственного бытия. Конечно же! Именно в этом все дело! Недаром услужливая память тут же подбрасывает все новые и новые аргументы в пользу этой гипотезы: в последнем своем, в предсмертном и воистину экзистенциальном монологе («Догорай, огарок!») Макбет снова употребляет театральный образ — он сравнивает свою уходящую жизнь с кривляньями фигляра, уходящего со сцены. Как видите, все это отнюдь не случайно, и наличие четвертого — театрального и откровенного в своей театральности — измерения в трагедии о Макбете не вольная экстраполяция, а обнаружение нового качества шекспировского драматургического письма. Размышления Шекспира о жизни и раньше были связаны с театральными ассоциациями, теперь же он передал эту особенность мировидения своему герою.

Кстати, в монологе «Быть или не быть» нет не только театральной терминологии, в нем нет ни одного образа, даже отдаленно связанного с театром.

Однако, спешу я сам себе возразить, не в этом, а в другом монологе датский наследник престола тоже сравнивает себя с актером, с трагиком бродячей труппы, рыдающим и ревущим над Гекубой. Но будем точны — там, в «Гамлете», совсем другое, то сравнение вчуже: актер существует отдельно от меня, он где-то далеко и внизу, он принципиально чуждая мне особь, он мразь, вульгарный плебей, а я — принц крови, снисходящий к нему интеллектуал, и ничего общего между нами не было, нет и быть не может; я могу позволить себе, если захочу, спуститься к нему, он же никогда и ни при каких условиях не сможет ко мне подняться.

В датской трагедии театр вообще-то представлен достаточно широко. Актеры участвуют в действии как равноправные персонажи, их репетиция и спектакль включены в интригу большой пьесы, но это все не то, что в «Макбете», это — что-то иллюстративное, может быть, даже экстравагантное, но внешнее-внешнее. В «Гамлете» нам предлагается натуралистическое изображение театра; в широкой панораме датской действительности театр фигурирует в качестве достоверной детали придворного быта. И не более того.

Совсем другое в «Макбете»: театральность здесь не привесок, а существо, она прорастает изнутри наружу, превращаясь в эстетическую и психологическую конструкцию вещи в целом, отдельной роли и даже отдельной реплики. Таким образом, из гигантской галактики вселенских подмостков («Весь мир — театр, в нем все люди актеры») мы можем выделить самостоятельный театр под пышной вывеской «Английское королев-

ство», а внутри него — еще более мелкий, но столь же суверенный театр под названием «Глобус». Можно распространить это «огораживание» и еще далее внутрь — взять и на репертуарном поле «Глобуса» выгородить отдельный участок под названием «Трагедия о Макбете», а затем вычленить из трагедии и пристально разглядеть еще один спектакль под названием «Первый монолог героя», и это тоже будет суверенный театр, пусть меньший по масштабу, но столь же всеобъемлющий по модели (pattern) как Театр Вселенной, в котором играет все человечество. В этом маленьком театре будет все, что и в большом, все, что положено: happy prologues — полное подтверждение второго предсказания ведьм; swelling act — стремительно разрастающийся ураган противоречивых чувств Макбета; imperial theme — корона, перепачканная кровью, и даже happy end — отказ героя от убийства старого короля Дункана. На этот раз конец действительно счастливый — на этот раз, в этом театре одного отдельного монолога, Макбет преодолел искушение и выстоял: пусть, сказал он, третье предсказание сбывается само или не сбывается вовсе. Борьба была трудной, но и победа оказалась весомой. Да-да, именно так: в микротеатре одного монолога все должно быть как в макротеатре шекспировской трагедии в целом — в нем должны быть смелый герой, могучий актер и способный к мощному сопереживанию зритель; в нем должны быть и все те же самые четыре измерения, но какие?! — мочаловская физиология: каскад жестов (отрицания, утверждения, протеста, одобрения, оскорбления, извинения и т. п.), водопад звуков (вскрики, всхлипы, шепоты, лепеты, рыдания, ревы и звериные междометия страсти) и зримые перемены внутрителесной погоды (смертельная бледность, медленно заливающая лицо актера, алая краска стыда или гнева, заставляющая пожаром пылать его чело и ланиты, судорога ужаса или восторга, пробегающая по его фигуре); мочаловская психология: резкие контрастные перепады настроений, приливы воли и отливы безволия, бесконечно богатая, многоцветная, как радуга, палитра ощущений, воспоминаний, восприятий и представлений. И чеховская (Михаила Александровича) философия — извечная вифлеемская звезда скоморохов сцены — маленький, сияющий и манящий, воображаемый центр над головой, легендарное всемогущество артиста, возникающее на фоне его любви к зрительному залу, и парадоксальная для актера доктрина недеяния.

Монолог как самостоятельный спектакль, монолог как театр в театре — этого хотел, скажем тверже — этого требовал Шекспир. И чтобы данное требование дошло до нас несомненно, он выделил, проакцентировал, маркировал, как теперь говорят, границы этого столь важного для него мини-спектакля. Важного почему? — Да потому, что это первое явление зрителю любимого героя. Визитная карточка. Как маркируется Шекспиром блок представления героя? Перед началом монолога великий драматург дает супервыразительный образ переодевания, смена костюма (Макбет: Не понимаю, зачем меня рядить в чужой наряд? или по-английски: Why do you dress me in borrowed robes?) и этот же самый образ одевания новых одежд возникает сразу, непосредственно после окончания монолога, как только Макбет отказывается от активных действий по устранению короля (на этот раз устами Банко: New honours came upon him like our strange garments). Не правда ли, это похоже на подъем занавеса в начале театрального представления и падение занавеса в его конце. Мысль о внесмысловом возникновении данного образа, о случайном совпадении приходится сразу отбросить, слишком уж значим и уместен тут этот — продублированный автором — троп; Шекспир тогда, как и мы теперь, хорошо понимал, что переодевание — метонимия театра.

И еще один непредвиденный припек от игры наложения: сравнивая монологи Гамлета и Макбета, мы попутно и почти бессознательно сравниваем и ви́дение — образы, рождающиеся в воображении того и другого.

Образы, возникающие в мозгу у датского принца, заторможены и охлаждены, полны неясности и неопределенности, они изменчивы и непостоянны, как облака в ветреный весенний день, они капризны и причудливы, как настроения молоденькой невесты на полпути между помолвкой и венчанием; синие, голубые и густо-фиолетовые, медлительно выплывают они из темноты небытия пышными гроздьями метафизической сирени, приближаются к вам, переливаясь и поблескивая электрическими искрами, как неведомые звездные туманности и, подплыв вплотную, начинают свои неторопливые, плавные метаморфозы: экзотические рыбы превращаются в тропические цветы, прекрасные и нежные девушки оборачиваются белыми птицами, а ленивые струйки огня из затухающего лесного костра плавно перетекают в прозрачность лесного ручья и на дне его становятся длинными прядями зеленой травы, едва-едва, еле-еле колыхающейся в воде по течению, словно волосы печальной утопленницы. Это отсюда, отсюда пришло к Чехову «облако, похожее на рояль», отсюда пахнуло на него гелиотропом («приторный запах, вдовий цвет»), и именно здесь, в воображаемом мире гамлетовских фантазий, услышал Антон Павлович свой знаменитый «звук лопнувшей струны»...

Образы, предстающие перед внутренним взором Макбета, совсем другие. Четкие и отчетливые во всех подробностях; обладающие полнотою законченной картины, но динамичные до предела и в силе воздействия, и в быстроте, с которой они сменяют друг друга; определенные и яркие по цвету. Красное, желтое, черное. Кровь. Золото. И ночь. Повторяя тему первого монолога в четвертом акте, Шекспир идет очень далеко — он материализует «видение внутреннего зрения» шотландского фантазера, и они превращаются там в красочный и изощренный триллер его прозрений, а мы получаем редкую возможность реально увидать кошмары средневекового ясновидения. Рассматривая с задержанным дыханием вереницу Макбетовых видений, мы, содрогнувшись, отметим их колдовскую особенность — профетичность: это образы-пророчества. Таковы же они и в самом первом монологе. Мгновенно увидел Макбет все предстоящее ему в жизненном спектакле, увидел все и до конца: и убийство Дункана, и собственную коронацию в древнем Сконе, и гибель боевого друга Банко, и даже зверский погром в замке Макдуфа. Увидел цену власти — золото, кровь и ночь. Увидел и ужаснулся. Увидел и сбросил с себя напяленный на него наряд.

Сравнивая два монолога, мы параллельно сравниваем и два вида воображения.

Воображение Макбета активно и нетерпеливо, как бурный порыв ненасытной страсти. По сравнению с вялым, хотя и глубоким, воображением Гамлета сила ви́дения — прови́дения шотландского тана сверхъестественна — все представилось ему, нарисовалось с ходу и так выразительно, так же живо, как у блестящих гениев живописи Возрождения — Микеланджело? Мазаччо? может быть, Грюневальд, Босх? Нет, нет, точнее — Питер Брейгель-старший: ночное полыхание костров, лес виселиц и пытошных колес на высоких столбах, жуткие толпы народа, полчища солдат с пиками, скопище уродов и монстров, терзающих человеческую плоть, и безумцы, безумцы, безумцы. Битва Карнавала и Поста. Игры детей. Безумная Грета. Пословицы. Слепцы. Лица, одержимые праздничным беспределом, азартом игры, отчаяньем, злобой. С вы-

пученными глазами, с перекошенными, вопящими, разодранными ртами. Узнаете? Это — ни с чем по мощи не сравнимое, титаническое воображение Шекспира.

Какое сходство двух монологов и двух людей и какое различие!

Воображение Гамлета — это осторожное воображение философа.

Воображение Макбета — это азартное, безрассудное воображение игрока.

Так — в начале. Потом, поближе к концу они обменяются ролями: озвереет Гамлет, задумается Макбет, но будет поздно. Остановить трагедию нельзя. Она не возвращается на круги своя.

Вдвойне трагична судьба человека, желающего вернуть утраченный или разрушенный статус-кво, — такой человек обречен на неизбежную и скорую гибель. Но это я уже не о Гамлете, не о Макбете и не о Шекспире. Это я о нас, о России.

Непонятно почему, но нас тянет вспять, и из-за этого все мы обречены.

Обречены реваншисты-коммунисты, надеющиеся возродить Советский Союз, тщетно пытающиеся вернуть свою позицию «совести, ума и чести нашей эпохи».

Обречены и демократы, зовущие к порядкам, существовавшим до семнадцатого года, к земству, к Столыпину, к Серебряномму веку — тот век ушел.

Обречен и народ, необъяснимо тоскующий по теплому хлеву социализма.

Хлев был теплым лишь относительно, безотносительным был исход из того хлева — на мороз или на бойню, кому куда. Но об исходе почти все забыли, кроме тех разве, что не замерзли насмерть на промозглом юру советской истории, да тех, что выжили во всех разнообразных бойнях от гражданской до афганской, от кулацкой до бедняцкой и от командирской до рэкетирской.

Втройне трагична судьба так называемого простого советского человека. Того, который, не желая становиться субъектом русской истории, стал ее материалом. У него на глазах любое благое начинание уходит в песок общественного равнодушия, любое богатство разворовывается, растаскивается, продается за бесценок или профукивается с истинно русским размахом. Обилие законов способствует росту беззакония, и воцаряется беспредел. Русский обыватель из интеллигентных или просто приличных с оторопью смотрит на бездушие, безделье, безответственность и безнаказанность, на безграничное пьянство и беззаветное хамство и зажмуривает глаза от непривычного и нежеланного пессимизма, потому что выйти из этой игры он не может... Какой уж тут Макбет, где ему до нас.

Ничем не победимая, не уничтожимая живучесть Шекспира, продемонстрированная им на протяжении четырех столетий, объясняется обилием и обязательностью возникновения злободневных ассоциаций, животрепещущих политических и психологических аллюзий, сегодняшних бытовых параллелей, вызываемых любым из его образов в любом из последующих поколений читателей, исполнителей и зрителей. И дело тут не в вульгарном осовременивании, не в нарочитой политизации, — дело в органической тенденции опуса, идущей изнутри, в естественном желании каждого шекспировского образа возродиться и взволновать, в бесконечной диалектике сиюминутного и вечного, свойственной любой игре, в том числе и театральной.

Обилие — может быть, даже изобилие — политических намеков, выглядящих прямыми заимствованиями из телепрограмм «Вести» или «Совершенно секретно», не следует считать недостатком разбора классической пьесы; это не слабость, это особенность режиссерского анализа. Особенно в театре игры и импровизации: читая пьесу перед встречей со своими актерами, здешний режиссер набирает, накапливает «жареный» ма-

териал, чтобы подарить его артистам на репетиции, ибо опасная игра политизированными подтекстами — одна из любимейших игр актера со зрителями*. Это во-первых, а, во-вторых, многие люди искусства, обладающие достаточным авторитетом, несмотря на склонность к парадоксам, утверждают, что злободневность является непременным признаком высокой классики. Сошлюсь на Мандельштама: «...мы не ошибемся, если скажем, что Дантовы люди жили в архаике, которую по всей окружности омывала современность... Нам уже трудно представить, каким образом абсолютно всем знакомые вещи — школьная шпаргалка, входившая в программу обязательного начального обучения, — каким образом вся библейская космогония с ее христианскими придатками могла восприниматься тогдашними образованными людьми буквально как свежая газета, как настоящий экстренный выпуск.

И если мы с этой точки зрения подойдем к Данту, то окажется, что в предании он видел не столько священную его, ослепляющую сторону, сколько предмет, обыгрываемый при помощи горячего репортажа».

28. Чужой человек в игре

Рассматривая и сравнивая монологи, мы убежали (забежали) далеко вперед, — вернемся к разбору самой сцены, к событию № 13 (Появление Росса и Ангуса).

Что-то тут другое, чем раньше: 1) какой-то другой, новый Росс; 2) какой-то другой, новый Ангус и 3) совсем другая, новая система взаимоотношений. Рассмотрим все это по порядку.

Новый Росс. На этот раз перед нами железобетонный Росс — опытный, закаленный боец на поле придворных интриг, переживший не один поворот фортуниного колеса и прекрасно поэтому понимающий, что такое сегодня ты, а завтра я. Человек, Умеющий Проигрывать. Он суров, закрыт, скуп в выражении личных переживаний. Завидует ли он Макбету-триумфатору? Конечно, завидует. Но никогда и ни за что не покажет своей зависти. Раздражен ли он королевскими почестями, о которых вынужден сообщать Макбету? Конечно. Но взгляд его безразличен, информация, им передаваемая, точна и бескрасочна. Расстроен ли Росс своими просчетами в предыдущей сцене? Без сомнения, да, но никто не заметит и следа этой человеческой слабости на его окаменевшем неподвижном лице. Выдают его только напряженные глаза, внимательно следящие за происходящим, да еле слышные нервные пощелкивания внутреннего компьютера, высчитывающего ходы, просчитывающего ситуации, обсчитывающего вероятности и шансы. Этот новый Росс — следующая грань характера — мужественный цинизм. Героизм расчетливости. Великий Пушкин задал нам параметры восприятия Шекспира («Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры...» и т. д. и т. п.), и с его, Пушкина, легкой руки мы теперь видим в Шекспире именно творца многогранных характеров и другим его увидеть уже никогда не сможем.

Новый Ангус вылезает на первый план из густых кустов молчания, из зарослей немоты. Вспомните: в предыдущей сцене он молчал, словно воды в рот набравши. Стоял

---

*Ср. самые свежие происшествия криминальной хроники в сюжетах раннего Кабуки, импровизации масок на уровне политического хулиганства в вахтанговской «Принцессе Турандот» периода Гражданской войны и военного коммунизма и недавнее диссидентство таганских спектаклей (до выдворения Любимова за границу).

рядом с Россом и держал паузу. Тут, в третьей сцене, он вышел из тени. Зачем? Только для того, чтобы сказать, почему король Дункан не прислал Макбету подарков, и чтобы объяснить ему, что Кавдорского тана уже как бы нет в живых, что мятежник приговорен к смерти, а потом снова замолчать до конца сцены? Да не может такого быть у Шекспира!.. Может быть, создавая невнятную фигуру Ангуса, Шекспир затевал странный, сегодня уже не доступный нашему драматургическому пониманию опыт по реанимации аллегорий из средневекового моралите? Может быть, во время представления «Макбета» в королевском дворце актер, исполнявший эту роль, выходил на сцену с соответствующим плакатиком-аншлагом на шее* («Преданность королю» или «Доблесть вассала») и молчаливо олицетворял соответствующую добродетель? Но какую же табличку повесить нам на Ангуса сегодня? Что он может олицетворять для нас? «Оппортунизм», «Мимикрия»? или, может быть, «Равнодушие»? В последнем варианте есть что-то, близкое к разгадке, подвигающее нас к правильному ответу, — и по смыслу пьесы в целом и по реальному поведению сэра Ангуса. В списке действующих лиц он аттестуется как один из «владетелей шотландских областей», а по впечатлению, производимому на читателя, — что-то вроде «Кушать подано», в лучшем случае — пустое место, человек из хора. Это уже гораздо ближе к истине: у Ангуса нет собственной роли, он не замешан ни в одной из интриг пьесы — просто выходит на сцену, молча смотрит на события и молча уходит. Наблюдатель. Соглядатай. Свидетель. Максимум — молчаливый болельщик. Безгласный хор — вещь не совсем тривиальная, и тем менее потому, что тонкая, тончайшая ниточка непрочной ассоциации немедленно связывает этого шекспировского типа с безмолвствующим народом А. С. Пушкина. Но ведь Ангус — никакой не народ, он из правящей элиты... А разве в среде крупной аристократии не бывает людей осторожных, выжидающих и от этого выглядящих безразличным «болотом»? Опыт Шекспира с оживлением аллегорической фигуры удался, в Ангусе очеловечен плоский символ, но какой? не трусость и не беззащитность — просто эвримэн (everyman): Рядовой Человек из Верхушки, каждый из них, любой, один из многих. Всякий и Каждый. Беспринципный? — Да, но не от бессовестности, а от бесправия и безвыходности. Конформный? — О да, несомненно конформный, но ведь не ради личной корысти и выгоды, а по веской причине тиранического и тоталитарного социального устройства. В моралите игры он называется так: Случайный Человек в Чужой Игре.

Вот вам и Ангус — властитель и раб. Присмотритесь к нему. Последите за ним. Он еще не раз появится перед нами, будет молчать и будет говорить, и это очень интересно: когда этот Всякий говорит, а когда молчит. О чем он говорит и о чем молчит.

Признаюсь, я не утерпел и тут же перелистал пьеску — полюбопытствовал, в каких же сценах Ангус появляется, в каких не появляется, в каких говорит и в каких молчит. Обнаружилось, что говорит он чрезвычайно мало — всего два раза и всего по две реплики (в разбираемой нами сейчас третьей сцене первого акта и во второй сцене последнего, пятого акта). «Э сэ ту», то есть «и это все». Но когда я повнимательнее присмотрелся к тому, что происходит в моменты нарушения Ангусом молчания, многое открылось такого, чего я и не ожидал. Ангуса прорывает лишь тогда, когда власть в государстве переходит от одной группировки (одного человека) к другой группировке (к другому человеку). Ангус очень чутко реагирует на эти назревающие перемены

* Было же так в шекспировском театре: выносили на сцену таблички, обозначающие место действия — «Лес», «Поле», «Пустынное место близ Дувра», — и проблема исчерпывалась; видели же мы картинки с изображением спектаклей на педжентах, где изображены были актеры с обозначением их «ролей» в виде лент с надписями: «Трусость», «Скупость» или «Клевета».

курса страны, ибо он — оратор, так сказать, переходных периодов. Только-только заколебалась почва под благородным Дунканом — сэр Ангус тут же поспешил отметиться у Макбета, а потом, попозже, когда начнет шататься трон под самим Макбетом, — не успеем мы оглянуться, как наш молчальник уже вовсю будет выступать на встрече перебежчиков с англичанами в ночном лесу, обличая того, чья звезда заскользила к горизонту. Вам может показаться, что постепенно вырисовывается вполне определенный портрет приспособленца и подлеца, ну, не обязательно так резко, можно мягче: проступает облик осторожного и бдительного Отдельного — не стадного Человека, желающего в любых условиях передела и пересмотра границ сохранить свои владения и защитить своих людей от превратностей политической непогоды. Еще более укрепится в вашем сознании этот образ диковатого шотландского горца, если вы присмотритесь к пьесе и проанализируете, в каких сценах сэр Ангус *не участвует*: он никогда не появляется в сценах раздачи наград, дележа привилегий и совершения преступлений.

Новая система отношений. Появление Росса и Ангуса было неожиданным для Макбета и Банко, и это естественно, потому что после свидания с вещими сестрами они были с головою погружены в невеселые и далеко ведущие размышления, полные опаснейших и сложнейших умозаключений, но и для Росса и Ангуса встреча с героями дня была не менее неожиданной — порученцы-вестники долго бегали по полям и лесам в поисках уединившихся военачальников. Они теряли след, отчаивались, снова шастали и шарили по самым глухим чащобам и вдруг — подчеркиваю: вдруг — налетели, наткнулись, напоролись на пропавшую парочку. И это «вдруг», эта неожиданность определила тональность встречи. И те и другие, и беглецы и охотники, застигнуты врасплох. Внезапность столкновения породила и ввела в оборот новую систему отношений, основанную на взаимном недоверии, на тщательной и скрытой взаимопроверке, а главное, на бесповоротном отчуждении. Макбет и Банко говорили о тайном и запретном, и за этим занятием их застали незваные гости. Росс и Ангус тоже сразу поняли, что нечаянно проникли в чужую тайну, и сразу же ощутили себя нежелательными свидетелями, по правилам дворцового этикета подлежащими устранению. Сам Шекспир, правда, в другой пьесе, сформулировал создавшуюся ситуацию с классической ясностью. «Подчиненный, — Не Суйся между высшими в момент, Когда они друг с другом сводят счеты». Вляпались, надо же — вляпались, повторяют про себя пришедшие, глотая набегающую слюну, и судорожно, кто как умеет, демонстрируют полное непонимание: ничего не слышали, ничего не видели. Им бы и в самом деле было бы лучше ничего не видеть и ничего не слышать, лучше и вообще не приходить в этот проклятый лес. Банко и Макбет точно так же тревожит вопрос вопросов: что поняли и как далеко зашли в своих догадках внезапные соглядатаи и доносчики.

Так немедленно, без паузы иррадиирует в пьесе мотив разделенности людей и их потенциального недоверия друг к другу. Стоило только ведьмам бросить камень раздора и мгновенно пошли круги по воде: отошли друг от друга боевые товарищи, непреодолимая стена страха разделила Росса и Ангуса, а их обоих отгородила наглухо от тех, кого они так упорно искали. Кого следующего заденет волна подозрительности? Короля? Принцев? Макдуфа? Всю страну?

Экспонировано то, что через четыре века Симона де Бовуар окрестит метко и не по-женски жестоко: «Эр супсон» (Время подозрения).

Подозрительность, пронизывающая эту лесную и почти ночную встречу, провоцирует ее участников на судорожные рывки, полудействия и полужесты, люди то за-

молкают надолго, то жарко и сумбурно бормочут что-то невпопад, то суетливо вдруг заспешат куда-то, а то ни с того ни с сего, с безнадежностью всюду опоздавших пассажиров примутся раздумчиво философствовать по поводу нелепости сложившейся между ними ситуации. Шекспир в этой сцене находится на вершине композиторского мастерства. Обгоняя свой век, разворачивает он полный джентльменский набор композиционных приемов — ни дать ни взять начитался Эйзенштейна, Лотмана и Вяч. Вс. Иванова: рваный ритм, дерзновенная монтажность, ускоренная смена планов (часто очень крупных, выхватывающих из общей картинки либо лицо Макбета или внезапно охрипший голос Банко, либо дрожащие руки Росса; а то уж и совсем невидимое — внимательный глаз Ангуса, полуприкрытый припухшим, тяжелым веком).

Но при всей своей внешней динамичности внутренне эта сцена как-то странно заторможена и неподвижна. Все застыло в ней, оледенело, пространство расширилось, время остановилось, хотя все стремятся скорее куда-нибудь (куда угодно!) уйти. Разгадку противоречия я нашел, заглянув в книгу У. Найта «Огненное колесо». Говоря о монологе Макбета из третьей сцены, Найт бросает вещую фразу: «Реальность и нереальность поменялись местами». Я понял это так: то, что всегда казалось нам фантастикой, обрело черты несомненной реальности, а то, что все мы считали настоящим, надежным, постоянным, — перестало быть таковым, утратило свою реальность, потеряло ее навсегда. А Найт развивает свою мысль следующим образом: «Мы должны видеть, что Макбет, как и весь мир этой пьесы, (тут) парализован, загипнотизирован, как это бывает в кошмарных мечтах, в страшном сне (as thouh in a dream). Тут больше нет "амбиций", это — страх, безымянный страх, который содрогается и все же не может оторваться от ужасных образов, предстающих перед ним. Макбет беспомощен, как человек в горячечном бреду, и эта беспомощность — самое существенное в концепции этой сцены; концепция воли здесь отсутствует. Макбет может стараться изо всех сил, отбиваться, делать усилия: он может бороться и сопротивляться не больше, чем кролик сопротивляется, когда острые зубы ласки уже вонзились в его шею, или чем птица под пристальным взглядом змеи».

Ужас, который объял Макбета, телепатически распространяется на всех участников данной сцены, заражая и парализуя их всех вне зависимости от того, кто в курсе, а кто не в курсе дела, причем неизвестно, кого больше захватило необъяснимое беспокойство.

Такова общая атмосфера, объединяющая и подчиняющая себе все частности «индивидуальных чувств» (термин М. А. Чехова), поступков и случайных слов. Пестрота и хаос происходящего в этой сцене заключены таким образом в надежную рамку и вписаны в мощный фон всеобщего и глубочайшего (необъяснимого для участников) переживания: предвидения конца в самом начале пьесы! Это и есть атмосфера трагедии — завороженность ужасом происходящего. При всех «современных» тонкостях нюансировки такая атмосфера возвращает нас на священную арену древней трагедийной игры. Кончается свет, рушится мир и разворачивается неумолимый в своей поступательности ход неотвратимой беды. И четверо одиноких мужчин застыли от ужаса в непроглядной тьме полуночного леса.

Отчего же возник этот ужас, замораживающий и завораживающий участников сцены? Откуда он и почему?

На эти вопросы есть по меньшей мере три ответа.

Первый ответ — ужас возникает от незримого присутствия таинственных сверхъестественных сил — недостаточен, потому что нам ничего не известно о возможности

личного контакта Росса или Ангуса с Вещими Сестрами. Такой ответ не охватывает всех присутствующих.

Второй ответ шире: ужас ведет свое происхождение от неопределенности государственно-политического положения в стране. Шотландию шатает от непредсказуемых колебаний власти в переходный период бунта и смуты. Неизвестность завтрашнего дня пугает. Неясность династических перипетий исключает возможность надежной ориентировки. От нестабильности и ненадежности политического момента действительно можно впасть в прострацию. Этот ответ тоже не всеобъемлющ, хотя и наоборот: перед Макбетом и Банко частично и заманчиво приоткрыто будущее, им в этом плане ужасаться вроде бы нечего.

Наиболее полным, простым и всеобъемлющим может стать, как мне кажется, третий ответ. Он состоит в следующем: все четыре участника сцены попали в довольно распространенную игровую ситуацию под названием «Чужой человек в игре».

И ведь действительно так:

Макбет — чужой человек в игре ведьм;

Банко — чужой человек в рискованной игре Макбета;

Росс и Ангус — абсолютно чужие, посторонние, лишние люди в тайной игре двух претендентов на шотландский престол.

Все задействованы, все включены в эту ситуацию и включены намертво.

Объяснимся и уточним варианты ситуации с помощью простых примеров.

Часто бывает так: вы выходите во двор, в котором увлеченно играют подростки. Маленькие и большие, крепко слепленные снежки пролетают туда-сюда перед вами, и вы с замиранием сердца пересекаете простреливаемое со всех сторон пространство двора, то и дело уклоняясь от очередного снаряда. Ничего страшного, конечно, тут нет, но все равно вы чувствуете себя достаточно неловко и несвободно.

Бывает и посложнее — приходите вы в первый раз в гости в незнакомый дом, где уже сложилась прочная и сплоченная компания. Все к вам доброжелательны и вежливы, но заняты они вовсе не вами. Вы начинаете ощущать свою чуждость во всем: улыбки адресованы, оказывается, не вам, непонятные намеки, к великому удивлению, ничуть вас не волнуют, остроты, приводящие всех в восторг, кажутся вам не смешными и необъяснимо плоскими. Послонявшись часок безуспешно по всем углам, вы, не прощаясь, по-английски, отчаливаете из веселого, теплого для других дома в окончательно испорченном настроении: вас здесь не поняли и не приняли. Непереносимая, хотя и необъяснимая, обида душит вас в своих холодных объятьях, и вы с особой остротой ощущаете свое одиночество.

Но бывает еще хуже. Совершенно случайно, в переполненном автобусе или в пустом к ночи вагоне метро, вам выпадает нечаянно прислушаться к чужому разговору: блатная феня, хамские интонации и страшноватое преступное содержание. Вздрогнув, вы поднимаете глаза и видите, что рядом с вами — полупьяная, наглая шайка: воров? хулиганов? садистов? потенциальных убийц? Мгновенно вы отведете глаза, опустите их, сожметесь внутренне в комочек, примете вид спящего или погруженного в свои мысли, слепого, глухого — кого угодно! — и будете соображать, как убраться отсюда подальше и поскорее. Пока они не засекли вас. Пока они не догадались, что вы про них все поняли. Потому что это опасно, очень опасно. Потому что вы не раз слышали, чем кончаются такие истории для случайных очевидцев, — моргом, в лучшем случае больницей и унизительным неизбывным страхом за себя, своих близких, за все человечество...

Вам понятнее стало про Росса и Ангуса? Вы, надеюсь, лучше представляете теперь и саму ситуацию с чужим человеком в игре? Случайный участник игры — враг. Осталось только рассмотреть градации: в обычной игре посторонний вызывает простую отчужденность; в любимой забаве, чем-то дорогой для участников, чужака уже выталкивают за пределы поля, а если игра еще и скрытая, опасная, исполненная тайного смысла, у постороннего нет выбора — его ждет уничтожение.

Я поставил себя на место Ангуса, и противные, муторные мурашки побежали у меня по коже, могильным холодом повеяло по квартире, и тут же громко и резко заверещал внезапный дверной звонок. Я вздрогнул...

Потом пошел открывать.

За дверью на площадке лестницы стоял известный вам персонаж моей книги — Василий Иванович — и говорил мне, что машина ждет нас внизу у подъезда: другой персонаж моей книги, известный режиссер Анатолий Васильев, просит меня приехать к нему в театр. Сегодня. Срочно. Сейчас.

Каким-то непонятным чутьем, шестым или седьмым чувством, я ощутил, что жизнь моя неотвратимо меняется, запротестовал, закапризничал, но — к великому своему удивлению — согласился. По дороге Вася объяснил цель похищения: шеф приглашает меня поработать в его всемирно известном театре «Школа драматического искусства». Переговоры об этом велись и раньше, обходными путями, через подставных лиц, в течение длительного времени, но я, не задумываясь ни на секунду, решительно отметал все васильевские предложения о возобновлении театральной практики. Я с непонятной страстью отдавался писанию этой книги и политическим дебатам на пенсионерской скамеечке у родного подъезда.

На этот раз «противник» действовал решительно и молниеносно, мне были предложены льготные условия, полная автономия, полная свобода по линии творчества, и через неделю я пришел в себя уже руководителем артистического семинара, который мы с Васильевым тут же окрестили несколько претенциозно, но красиво и точно «Десять времен года» (трехнедельные встречи артистов осенью, зимой, весною и летом, и так в течение двух с половиной лет: 4+4+2 = 10).

Снова набирать учеников. Снова готовиться к занятиям. Снова рисковать каждый день и каждый день получать неизъяснимое удовольствие.

Прощай теперь пенсионерский политклуб! Прощайте Вера Николаевна и Валентина Ивановна! Прощайте Константин Иванович! Прощайте Ельцин и Полозков, прощай горбачевская «перестройка» — у меня начинается своя. И, конечно, прощай, книга.

Дело в том, что я человек не очень сложный, можно даже сказать — примитивно одноплановый: я не могу (и никогда не мог) заниматься параллельно несколькими делами. Отдаваясь какому-нибудь занятию, я погружался в него с головой. Может быть, поэтому я всю жизнь старался не работать по совместительству. Так что книга откладывается, увы, минимум на три года, а то и насовсем, так как три года в моем возрасте это не просто три года, это — как в группе риска, и прерванная строчка вполне может стать последней строкой.

Ничего не поделаешь: «Прощай, прощай и помни обо мне».

28 мая 1990 года

. . . . . .

24 ноября 1991 года

Прошло, пролетело полтора года, и я вновь принимаюсь за свою книгу.

Buon giorno, mia cara!

Эти полтора года промелькнули мгновенно — вспыхнули и погасли короткими зарницами летней ночной грозы. Четыре семинарских сессии (из десяти) судьба прокрутила передо мной со скоростью старинной немой киноленты: радости и огорчения, триумфы и провалы, люди и нелюди сменяли друг друга поспешно и судорожно, только куда торопился мой ненормальный киномеханик, куда?

Когда прошлым летом Васильев уговаривал меня взяться за этот семинар, я отнекивался и твердил ему, якобы у меня есть все, что мне нужно, пишу, мол, книгу, и мне этого вполне достаточно, я счастлив.

— Ну о чем вы там можете писать, на своем Левом берегу? Вот поработаете у меня два-три года, тогда будет о чем писать.

И он оказался прав: на нашем семинаре я познакомился с прекрасными людьми, столкнулся с неожиданными актерскими характерами, побывал в совершенно уж непредставимых для себя местах и ситуациях. Передо мной вставали абсолютно новые и непривычные проблемы, и мне, соответственно, приходилось отыскивать нетривиальные их решения. Я увидел сам и показал другим экстравагантные и экзотические по отношению к традиционному театру наши спектакли-экзамены — целых шесть штук.

И, самое главное, мне представилась возможность проверить в сценической практике некоторые свои завиральные педагогико-режиссерские идеи. Самые последние, но ведь и самые свежие идеи.

В васильевском театре для нашего семинара были созданы идеальные условия обучения. Нас по утрам — постоянно и неизменно — встречали три непременные повитухи творчества: Тишина, Чистота и Красота. Под ноги нам ложились мягкие зеленые ковры или лакированные янтарные полы, со всех сторон нас обступали высокие белоснежные стены и трельяжные, зеркального стекла окна, в высоте над нами парили расписные старинные потолки. Доброжелательные вахтеры одаряли нас улыбками тактичного внимания. Сияющие веселой добротой уборщицы с ведрами и пылесосом терпеливо дожидались перерыва в наших занятиях, чтобы тут же провести очередную влажную уборку. Улыбающиеся сотрудницы бухгалтерии с лицами наших матерей и сестер приглашали нас получить стипендию или зарплату, а светящиеся белой завистью артисты театра «Школа драматического искусства» благосклонно похаживали вокруг нас в ожидании очередного показа, бросая нам взгляды и слова нежнейшего ободрения. Нам нанимали лучших учителей-репетиторов. К нам приглашали первоклассных лекторов. Нам показывали уникальные видеозаписи васильевских шедевров. Мы жили в окружении чудесной музыки, прекрасных стихов и превосходных репродукций. А где-то вдалеке, на обочине этой заботливой суматохи маячил сам хозяин, великий режиссер Васильев, бдительно следящий, чтобы все у нас было по высшему классу. Так многообещающе начиналась наша странная учеба, полная изнурительного труда и удовольствия.

Выдающийся режиссер ходил-похаживал вокруг нашей студии, приглядывался-присматривался к нам, потом исчезал куда-то на несколько дней, вероятно, высиживать... идею, и снова появлялся передо мной с очередным предложением. Так в конце первой осенней сессии он подошел ко мне и спросил без предисловий и подходов.

— Вам все равно, где сдавать экзамен?

— ???

— ...

— Ну, в принципе, конечно, все равно...

— Тогда передайте своим, чтобы готовились ехать в Ленинград. Все проблемы, связанные с поездкой, — железнодорожные билеты, размещение в гостинице, суточные — театр берет на себя.

Первый наш итоговый показ состоялся в Ленинграде, на всесоюзном фестивале, посвященном Васильеву, и прошел триумфально. Я был счастлив, как может быть счастлив человек, увидавший воплощение своей мечты. Была у меня такая дурацкая блажь: я всю жизнь хотел, чтобы драматического артиста публика принимала так же, как эстрадную звезду или знаменитую балерину — чтобы их прерывали аплодисментами за каждую «высокую ноту» или «высокий прыжок», чтобы им кричали «Браво!» и «Бис!» и добивались бы повторения удачного жеста или эффектного словесного пассажа. В Ленинграде мы показывали «Класс-концерт», то есть чистый тренинг в виде попурри из простых актерских упражнений, и, представьте себе, все было, как в самых смелых моих чаяниях: на петербургскую сцену выходила наша московская Варя, надевала черные перчатки до локтей, небрежно объявляла свою импровизацию в стиле Тулуз-Лотрека, и ее встречал в буквальном смысле обвал оваций; движение мизинца вызывало взрыв смеха, приподнятая бровь или опущенный уголок рта и опять то же самое, а уж канкан а-ля Иветт Гильбер просто не мог пройти без вышеупомянутых требований заведенного зрителя; выходил на площадку наш Марлон Брандо — эстонец Юло Вихма — выдавал импровизацию в стиле Сальвадора Дали, и в амфитеатре зрительного зала люди принимались стонать от переполнившего их восторга; когда же в финале мы показали с помощью васильевских артистов свой коронный номер — фугу на тему «Трех сестер» Чехова, — тут уж проняло и самого нашего хозяина. Он сделал все, что от него требовалось, — растрогался, восхитился и купился, попавшись на приготовленный нами трюк, как мальчишка. Он сделал больше, чем ему полагалось по программе: пригласил после спектакля весь наш семинар и долго говорил с участниками семинара о проблемах высокого искусства. Без скидок. Как с равными.

Потом была следующая сессия — русская, зимняя, чистая как воздух в морозном бору: в белоснежном зале, в белоснежных костюмах, под белогвардейскую музыку Мориса Жарра мы импровизировали по жребию на темы пастернаковского «Доктора Живаго». Показ прошел прекрасно, но Васильев прореагировал на него весьма оригинально — взял и не явился на экзамен. То ли с целью наказания неизвестно за что. То ли по причине раздражения непонятно чем.

Третья сессия, посвященная весне театра — комедии дель арте, была исполнена технического блеска и крепнущего мастерства: дерзкие импровизации осмелевших актеров, наглый переход на итальянский язык (ла белиссима лингва итальяна), вызывающая экстравагантность стильных костюмов XVIII века, виртуозно изготовленных самими студийцами из плиссированных газет времен сомнительной горбачевской «перестройки» и тут же, на глазах у зрителей, порванных в клочья во время исполнения финальной тарантеллы под названием «Ах, Борис, Борис, Борис! Ты не прав, ты не прав», — все это не могло не нравиться публике, не могло не доставить удовольствия и самому Васильеву, который на этот раз не лишил нас чести своего личного присутствия. В какой-то момент мне даже показалось, что он пожалел о пропущенном зимнем показе...

Во всяком случае через несколько дней он подошел ко мне и предложил летнюю сессию провести на севере Италии: соединим наших артистов с итальянскими, по 18 человек с каждой стороны, подберем соответствующий итальянский репертуар, и месяц вы проведете в каком-нибудь старинном ломбардском замке или в прекрасном небольшом театрике с партером, амфитеатром, ложами и ярусами, я уже присмотрел там для вас один такой — точная мини-копия одесской оперы. А какая польза будет для артистов: русские практически познакомятся с итальянской школой, а итальянцы — с русской. Может быть, вы не хотите, чтобы ваши ученики поехали за границу? Это был удар ниже пояса, и я вынужден был согласиться. Но мне никак не улыбалась перспектива ехать в Тулу со своим самоваром.

— Это вы, Анатолий Александрович, ездите в Италию с Пиранделло. Я повезу туда русских актеров и только русского автора. Тем более, что по программе у нас на лето намечена работа над платоновским «Чевенгуром». Более русского и более неизведанного писателя мы не найдем, и это будет прекрасная сенсация (вы ведь любите сенсации, а?), — Андрей Платонов в Италии...

— Но итальянцы, наверно, и не слыхали о Платонове...

— А вот тут, Анатолий Александрович, вы, извините, глубоко заблуждаетесь: именно в Италии был впервые издан «Чевенгур» на русском языке — в середине 50-х, когда у нас, на его родине, о Платонове наглухо забыли и вспоминать не осмеливались...

— А если нет итальянского перевода?

— Есть, есть, не выдумывайте. В Италии все есть. Предупредим, чтобы на конкурс допускали только тех итальянских артистов, которые читали «Чевенгур», и баста.

И ровно через месяц мы уже репетировали Платонова в тихой горной деревушке Лонжано, в прекрасно оборудованном театре с великолепными итальянскими артистами, которых мне удалось отобрать на конкурсе; они не только читали Платонова, но любили безумно и понимали его не хуже русских.

В ясные дни на дальнем горизонте синела Адриатика. По вечерам звонил колокол на соборной башне, а на кустах цветущих роз, как россыпь земных звезд раннего лета, вспыхивали рои светлячков. И театр был похож на Большую Оперу города Одессы, только был он неправдоподобно миниатюрен, — этакая дамская шкатулочка для драгоценностей и безделушек.

Это был рай земной — других слов я тогда не мог бы найти.

Но постепенно и понемногу, гомеопатическими дозами, к ощущению райского блаженства начинало примешиваться чувство горечи. Неуловимое, но очень-очень определенное. Да, это был Эдем, но я упустил из виду главное: это все-таки был эдем капиталистический, и не все, ох далеко не все мои русские артисты сумели устоять перед соблазнами сладкой валютной жизни.

Подробнее мне об этом сейчас вспоминать не хочется, да и вряд ли уместно разрушать компактность повествования. Когда придется к слову и к месту, может быть, но не сейчас, не сейчас...

Итальянские публичные репетиции и спектакли, как вы понимаете, прошли тоже амбивалентно: триумф был перемешан со скандальным провалом. И это вызывало тревогу.

Тревога усиливалась и росла, пока не разразилась в Москве катастрофой.

Все было буднично и просто. Когда, вернувшись из Италии и несколько дней отдохнув у себя дома, я зашел в театр, ничего особенного не ожидая и ни о чем не до-

гадываясь, Васильев тихонько отозвал меня в сторону, незаметно увел в свой кабинет и убил.

Он сообщил мне, что мой семинар расформирован.

Как? Не посоветовавшись со мной?

— Не волнуйтесь, Михаил Михайлович, я им всем разослал письма с извещением о прекращении...

— Даже не предупредив меня об этом? Не поставив хотя бы в известность?..

— Они же виноваты перед вами, они вас не щадили, и вам их жалеть не стоит...

— Но нельзя же из-за горстки каботинов разгонять всех...

Мы не понимали друг друга — это было явно и несомненно. В конце концов Васильев предложил вариант смягчения: объявить в газетах новый набор, но до меня никак не доходило, почему прошедшие уже через горнило конкурсных отборов, почему проучившиеся уже — и успешно! — целый год в школе семинара, должны они держать снова абитуриентские экзамены на общих основаниях. И тут я услышал правду:

— Они должны понимать, что учиться в васильевской школе — это большая честь для них и им придется теперь постоянно подтверждать свое право считаться артистом театра Васильева.

Высокомерная эта и оскорбительная мысль была сформулирована так открыто, с такой бесстыдной прямотой, что сразу же обрела статус очевидности. И я согласился. Я уговорил большинство своих учеников снова пройти через мясорубку вступительных состязаний, пообещав им, что все они обязательно будут зачислены; я провел десятки консультаций с новичками, просмотрел и просеял сотни сумасшедших артистов, выслушал тысячи стихов, басен, прозаических отрывков, и, когда после бесчисленных песен, танцев, имитаций и импровизаций, я представил Васильеву и двум его подручным тридцать четыре новых абитуриента, отобранных для первого тура вступительных экзаменов, он прослушал их в невыносимой похоронной тишине*, объявил, что не пропускает на второй тур ни одного человека и прикрыл семинар окончательно. Его выдумка с повторным набором оказалась не уступкой, а только отсрочкой.

Я собрал свои вещи и уехал на Левый берег.

Больше мы не виделись — я поставил на нем крест.

Но сам феномен васильевской безжалостности долгое время не оставлял меня в покое. Зализывая раны в своей однокомнатной норе, я то и дело возвращался к бессмысленному происшествию на улице Воровского. Шли месяцы, проходили годы, жизнь продолжалась, она неутомимо подбрасывала новые аттракционы и похлеще, и покруче прежнего, а ответа о Васильеве не было. Лишь постепенно, вместе с успокоением, наступила относительная ясность. Задним числом я начал догадываться, что был наивным дураком, принимая происходящее вокруг нашей студии за чистую монету доброжелательства. Однажды я позволил себе и вот такое допущение: параллельно с идеей создания семинара Васильев высиживал и идею его разгрома.

Противоречивость устремлений — клеймо одаренности.

---

* Отрицательное васильевское психополе сковывает и парализует чуткого, талантливого артиста; это очень похоже на тот месмеризм зла, который описал я при анализе атмосферы третьей сцены (см. выше, в этой же главе).

И я вспомнил один из заветных монологов талантливого человека. Уединившись со мной в своем музее после первого вступительного экзамена в семинаре «10 времен года», он мне признался...

Но сначала о самом экзамене.

Это был мой несомненный шедевр.

Это был упоительный экзамен-спектакль.

Я уже отобрал на предварительных консультациях всех, кто мне был нужен, и смысла в проведении дополнительных испытаний не было никакого. Но Васильев требовал с тупой настойчивостью: все должно быть как положено, по всем правилам, по всей форме, и я решил порезвиться — сделать все мероприятие шикарным. «Устроим все наоборот, — сказал я Розе*, — обычно экзамен проводится как пытка, полная ужаса и нечеловеческих усилий, а мы сделаем все, чтобы превратить его в сплошное удовольствие для абитуриентов». Роза поняла все и улыбнулась. Я тоже улыбнулся, и машина антиинтриги завертелась на полные обороты.

К первому я побежал к хозяину. Бежал и соображал: сейчас мне можно просить у него все, что угодно, и он не откажет; не знаю, зачем, но чувствую, что мой семинар нужен ему позарез. Я могу прожить и без этого семинара, а он почему-то не может, так что можно начинать шантаж.

— У меня к вам две просьбы: 1) раз уж вы затеяли экзамен, то вы сами должны быть на нем обязательно, более того, 2) прикажите, чтобы на приеме присутствовала вся ваша труппа.

— А труппа зачем? Тем более вся?

— Я хочу, чтобы было у нас все, как в старом МХАТе. Представьте: это ведь будет роскошная картина: с одной стороны, вот так — артисты театра, а с другой, напротив, — будущие студийцы. Вечная преемственность. Эстафета поколений. Торжественная обстановка, праздник, — для тех и для других, для моих и для ваших...

Васильев бросил на меня скептический, сомневающийся взгляд: уж не наглая ли это покупка, не валяю ли я перед ним Ваньку, но в моих чистых глазах не нашел он ничего, кроме радостной надежды и веры во взаимопонимание.

— Ладно, я подумаю, — промямлил он хмуренько, но я понял, что и сам он придет и труппа явится полностью. Мы договорились о времени сбора, и я побежал дальше.

Я забежал к реквизиторам, добился там полного взаимопонимания по поводу исторического столового хрусталя, красного в белый горошек, в общежитии театра отыскал еще одного своего любимого бывшего ученика Белкина, сунул ему несколько радужных бумажек с просьбой достать для меня шампанского и притащить на предстоящий экзамен, но тайно, Олег, тайно, умоляю вас, чтобы ни одна душа... Абитуриента Дружбинского отправил добывать виолончель, абитуриентку Кудрявцеву проинструктировал на предмет пения модной в те дни ламбады (на иностранном языке), с абитуриентом Субботиным наметил вчерне трюк с галстуками и солдатским юмором и три оставшихся дня носился по Москве в поисках хорошего джазового САКСОФОНИСТА. Саксофониста нашел мне Николай Николаевич Гуляев, однокурсник

---

* Роза Тольская, которую я пригласил работать в качестве педагога, была моя любимая ученица, талантливый и очень современный, даже модерновый режиссер, бывшая красотка-альпинистка, а теперь молодая бабушка. Роза Анатольевна сурова, закрыта и абсолютно независима: она училась не только у меня, но и у А. А. Васильева.

Розы по учебе у Васильева, режиссер Ленкома, бывший врач-психоневролог, и, наверное, поэтому саксофонист у меня был, как говорится, то, что доктор прописал. Накануне экзамена я собрал всех до одного абитуриентов и сговорился с ними о форме одежды: на конкурсе все должны быть одеты как на великосветский раут. В буквальном смысле: черные костюмы (тройки или пары), белые сорочки и бабочки у мужчин, а женщины должны быть прекрасно причесаны и одеты в вечерние платья (кто может — с декольте), уместные и со вкусом подобранные украшения-бижу, но главное — изящная обувь на высоком, очень высоком каблуке.

— Вымойтесь, выспитесь, отстранитесь от своих повседневных забот и будьте готовы — ко всему. До завтра. Да, подождите, еще два слова. Вы должны понять, куда вы попали. Вас будут здесь готовить для нового, другого театра, совсем другого и, естественно, экзамен будет совсем другой, необычный, может быть, даже неожиданный и для вас, и для самих экзаменаторов. Экзамен будет как начало занятий, как уже разворачивающееся обучение в «Школе драматического искусства». Поэтому постарайтесь завтра понять каждое задание и как можно лучше его выполнить. Откровеннее, искреннее и смелее. В последней своей статье А. А. Васильев нашел формулу, которая выражает суть актера. «...Искусство актера — это исполнительское искусство, но может стать авторским». Этой цели и будет служить наш семинар. Мы будем раскрывать и лелеять ваши личные актерские особенности, постараемся развивать именно то неповторимое, что в вас заложено Богом и всей вашей предыдущей биографией; вы выйдете от нас еще больше непохожими друг на друга, станете индивидуальностями еще в большей степени, чем сегодня. И если в случае с Колей это само собой разумеется и полностью понятно, то в случае с Людмилой Николаевной или Володей Бурмистровым это уже на грани чуда. Начните это чудо завтра. Постарайтесь, кроме того, тихо обращаться со стульями, когда будете их переставлять, постарайтесь быть предельно внимательными друг к другу; уступайте дорогу дамам и будьте с ними невозможно вежливыми. Ариведерчи, Рома (хлопнув в ладоши). А как мы все-таки вас подобрали! Нет ни одного одинакового имени...

На другой день я облачился в парадный наряд и приехал в театр за два часа до начала. Несмотря на это несколько молодых людей были уже одеты в черно-белое и выглядели ослепительно.

— А где остальные?

— Мальчики в зале, ставят стулья, а девочки в гримуборной, наводят марафет и мужчин, между прочим, к себе не пускают.

Я прошел в зал. Там у ф-но на нервной почве «музицировали». Эстонец Юло импровизировал джаз, а около него стоял Владик и наигрывал то на скрипке, то на флейте. Кто-то подпевал им, кто-то ладонями отстукивал ритм на сиденье стула. Я попытался заказать музыку.

— Колыбельную из «Порги и Бесс» можете?

— Саматайм? Можем. — И заиграли.

— А «Караван»? — Сыграли и «Караван».

Подошел Олег Дружбинский во фраке и с виолончелью — все это вместе выглядело убойно: как молодожен с юной новобрачной.

— Сыграйте «Элегию» Массне.

— Я, Михаил Михайлович, не совсем уверен, что смогу.

— А что сможете?

— «Сентиментальный вальс» — Петр Ильич Чайковский! — объявил он полушутливо-полуторжественно, и полились дивные звуки — страстные, низкие, мягкие, певучие...

— Какую прозу собираетесь читать?

— Антон Палыча Чехова.

— Какое невероятное, но какое счастливое совпадение! Вы сможете читать и играть на инструменте одновременно?

— Трудно, но я могу попытаться...

— Попытайтесь. Тут — никаких сомнений: поиграйте Чайковского, прочитайте Чехова, потом опять немного Чайковского и опять Чехова, потом все вместе, — и так до упора, до победного конца. Удача обеспечена...

Настроение у меня поднималось неуклонно — все выше и выше. А когда выпорхнули на шпильках две первые ласточки из женской уборной, я возликовал — так возвышенно, так вздрюченно красивы они были. Надвигался, закипал большой праздник с его легкомысленными предвкушениями и сладостными тревогами. Нищая, совковая дольче вита.

В зале появилось несколько человек из «большого жюри» — артисты васильевского театра. Я быстренько спровадил за кулисы своих абитуриентов и занялся артистами, ибо они мне тоже были не чужими. Так уж получилось, что тут был целый театр моих бывших учеников — от самого художественного руководителя с его режиссерским штабом до самого скромного участника массовки, «танцующего» в основном «у воды». Со многими мы не виделись два или три года, так что нам было о чем поболтать всласть и в охотку. И была радость встречи после длительной разлуки, чуть-чуть подчеркнутая и немного преувеличенная, и было нарастание все новых и новых приветствий и впечатлений (они ведь объездили к этому времени целый свет, начиная со страны, давшей миру уважаемого Пиранделло и кончая страною, подарившей России обожаемую Марианну), и, наконец, было превращение их в пеструю толпу галдящих гистрионов, самовлюбленных и самоотверженных, одинаково готовых и к преклонению других, и к преклонению перед другими. Передо мной бурлила, кипела, шипела и брызгалась искрами заемного остроумия компашка знакомых артистов — точь-в-точь та же, что представала когда-то перед Гамлетом в бывшем — или небывшем? — Эльсиноре.

Появился и Гамлет — мрачный Толя Васильев. Гул затих. Все стали быстро рассаживаться вдоль стенки, на приготовленные места. Они усаживались, устраивались поудобнее, перебрасывались на ходу взглядами и репликами в пандан настроению своего бога, и постепенно проявился более глубокий смысл предстоящих событий: ну-ка, ну-ка покажите, кто это там идет нам на смену...

— У вас все готово? — недовольным и отнюдь не сладким тенорком пропел хозяин.

— Конечно, — ответил я ему тихо. А потом — погромче — отчеканил в пространство:

— Приглашаются все абитуриенты!

Они вышли дружно, из всех проемов сразу, стуча каблуками и каблучками по лаковому полу, нарядные и торжественные, и это был первый и, конечно, безошибочный удар. Сработал контраст.

Артисты теперь вообще одеваются, как уличная шпана, а уж васильевские артисты, во всем подражающие своему шефу, даже в его нарочитой небрежности по отношению к своему внешнему виду, перещеголяли всех и вся. Вид их был, мягко

выражаясь, будничен в квадрате — они выглядели, как нищие в новоарбатских подземных переходах: нечесаные, неухоженные волосы, серые ненакрашенные совсем или намазанные очень вульгарно лица, какие-то засаленные и потрепанные джинсы на женщинах и на мужчинах, подозрительные курточки и растянутые, обвисшие свитера в прорехах и заплатах, стоптанные, разбитые кроссовки или кеды... я понимаю, что это — мода, что они одеты ультрасовременно, но...

Но когда перед ними под ярким светом прожекторов в белом-белом зале предстали живописною группой сразу два десятка людей в изысканных и строгих вечерних туалетах (смокинговые мужчины с безукоризненными пробором и черными или белыми бабочками галстуков, похожие на дореволюционных киноромaнных господ; декольтированные женщины, похожие именно на женщин, со своими тренами и шлейфами, с тщательными прическами и еле заметным макияжем, сверкающие сережками, кольцами, ожерельями и браслетами, стройные и чопорные на своих современных котурнах — высоких тонких каблуках), в зале раздался дружный, почти единодушный вздох зависти и восхищенья. И не было в этом вздохе ни малейшей презрительной мысли о старомодности, были в нем только ревность и симпатия, эта пара могучих двигателей актерского социума.

Все было готово для моего выхода.

Я вышел на середину зала и начал свою арию с верхнего «до».

— Я опытный педагог. Я съел не одну собаку в этом щекотливом деле, и у меня за длинную жизнь естественно накопилось немало приемов, предназначенных для охмурения своих учеников. На режиссерских занятиях в ГИТИСе, например, я долго сидел в засаде, дожидаясь подходящего момента, а потом вдруг, как бы случайно, ни с того ни с сего прерывал течение урока и говорил небрежно: «Между прочим, именно в этой аудитории, сто лет тому назад, репетировали к экзаменам свой этюд никому еще неизвестные Сева Мейерхольд и Оля Книппер», и обязательно наступала пауза; в другой раз и в другом классе я бросал другую наживку: «На этой вот сцене Алексей Дмитриевич Попов показывал нам Лира», и поплавок опять уходил в глубину; или вот так: «Когда я учился, эта аудитория называлась "тринадцатая" и у вторых курсов считалась очень почетной. Через нее проходили все: и курс Сахновского, и курс Завадского, и курс Петрова, и курс Горчакова. Однажды здесь интеллигентнейший Андрей Михайлович Лобанов, сам чеховский персонаж, сказал своему ученику, пэтэушнику Феликсу Левину, сделавшему заявочку на рассказ А. П. Чехова "Шампанское":

— Вы, Феликс, не шампанское, вы, Феликс — портвейн. — Все дружно смеялись, как вы сейчас, а потом дружно задумывались: о своем институте, о своей судьбе, о своем искусстве — тоже как вы в эту минуту. (Я обратился к артистам театра). Да что там говорить! Помните, как глупо и глубоко попались вы сами, когда я притащил вас, первокурсников, сдавать первый зачет по мастерству актера в дом-музей Станиславского, в знаменитый онегинский зал. Как вы переживали! Какие были времена, какие были студенты!..

Теперь другое время — эпоха эстетического безбожия. И абитуриент теперь пошел совсем иной — трезвый, деловой, циничный, его на такие наивные штуки не поймаешь. Но я не сдаюсь, я все еще трепыхаюсь: сейчас попробую купить вас. Приготовились? Начинаем. (Я присел на полусогнутых, раскинул руки, как бы показывая ими на лаковый пол.) Все просто: вот по этим половицам за последние два года ступали Питер Брук, Петер Штайн, Мария и Максимилиан Шеллы, здесь бывали Любимов и Эфрос,

на одном из этих стульев сидел Ежи Гротовский — не хило? — да что тут много говорить? По этим вот половицам и сейчас ходит, здесь репетирует и ведет занятия со своими артистами лучший из современных режиссеров Анатолий Александрович Васильев. (Я покосился на него исподтишка — он улыбался снисходительной, кривоватой улыбкой, но глаза... глаза его выдавали с головой: он был доволен.) Здесь, в этом зале, зарождаются и разрабатываются спектакли, определяющие будущее театра на ближайшие десятилетия. Вы понимаете, куда вы попали? (Они понимали — в зале царила первобытная, доисторическая тишина, было слышно только тоненькое-тоненькое тиканье — это Васильев переводил глаза с абитуриентов на артистов и с артистов обратно на абитуриентов: тик-так, тик-так и еще раз тик-так. Я насладился этой благоуханной тишиной и пошел дальше.) Начнем с тренинга. Поупражняем свое чувство композиции. Быстро расступитесь, станьте к стенкам — так, чтобы священный этот пол предстал нам во всей своей красе. Посмотрите на лакированное пустое пространство, полюбуйтесь им и вообразите на нем красивую композицию из стульев. (Артисты тоже напряглись, хотя это задание придумано было не для них, некоторые даже привстали. Васильев подмигнул мне удовлетворенно, как кот, учуявший жирную, откормленную мышь. Все разглядывали пол, как прекрасную неизведанную страну.) Первое: возьмите свои стулья и расставьте их по площадке. Так, чтобы это было красиво. Избегайте симметрии. Чувствуйте динамику их расположения. Вертите их, стулья, смелее, чтобы заиграли все ракурсы: фас, профиль, три четверти, полный отворот задом. Полюбуйтесь на то, что получилось. Уточните пластические нюансы. Получилась действительно очень красивая композиция; все облегченно вздохнули, как после каторжной и в то же время очень приятной работы. Второе: Теперь рассядьтесь на стульях так, чтобы композиция достигла предельной выразительности. Усильте диапазон разновысотности: кто-то из молодых людей может пристроиться на полу у ног представительницы прекрасного пола, а кто-то пусть встанет во весь рост за спиной у симпатичной ему дамы. (Стало еще красивее. Дружбинский с виолончелью и фрачными фалдами сел на стул в центре, и стало невыносимо красиво). Третье: Представьтесь по очереди без лишних пауз, но не перебивая друг друга. Попадайте в тон предыдущему человеку, развивайте и варьируйте тональность «знакомства». Вот схема вашей «визитной карточки»:

Имя и фамилия;

Образование: где и у кого учились;

Главные сыгранные роли (5–6 названий);

Что будете читать сегодня: какая проза, какие стихи, что за басня (окончательный выбор);

Любимая мысль из книги М. А. Чехова.

Например:

Людмила Долгорукова,

ГИТИС, у Конского,

Джульетта, Лариса Огудалова, «Верхом на дельфине» и т. д.

Проза Татьяны Толстой, стихи Ахмадуллиной, басня Крылова «Квартет»;

«В театре можно все».

Они вставали и представлялись по очереди, румяные от естественного в их положении волнения, сдержанные от сосредоточенного на них всеобщего внимания, и эта сдержанность лишала их современной расхожей развязности, придавала им хотя бы

видимость благородства. А «анкеты» были одна приличнее другой. «Вера Сотникова. Школа-студия при МХАТ СССР имени Горького. У Олега Николаевича Ефремова. Роли: Ящерица — «Две стрелы», Лидия Павловна «Вы чье, старичье»... Все на Малой Бронной. Плюс кино — 16 фильмов». «Владимир Бурмистров, ЛГИТМиК, у Кацмана, Тихон в «Грозе», д'Артаньян в «Трех мушкетерах», Леонардо в «Кровавой свадьбе» Гарсиа Лорки». «Владимирова Татьяна, Школа-студия МХАТ, у Массальского, Лариса Огудалова, Катерина Кабанова, Липочка, Кручинина — у Островского, Аркадина, Соня, Раневская — у Чехова и куча главных ролей в советских пьесах...». «Владислав Ветров, 27 лет, кончил ростовский политехнический, а потом работал в театрах Таганрога, Ростова-на Дону и Риги, сыграл роли: Занда в пьесе Ю. Олеши «Смерть Занда», Короля в «Эскориале» Гельдерода, доктора Дайзерта в «Эквусе» Шоффера...». «Ирина Владис, ГИТИС им. Луначарского, у П. О. Хомского, сыграла Викторию в «Бумажном патефоне» Червинского, Наталью в «Вассе Железновой», Эмму в бондаревском «Береге», Финиссу в «Изобретательной влюбленной» Лопе де Веги и Елену в «Днях Турбиных».

Артисты слушали напряженно — смена вдруг представилась им серьезной, и это родило холодок отчуждения. Но я не волновался — у меня впереди был сильный козырь по имени Коля, и я ждал, когда до него дойдет очередь.

«Юло Вихма, 33 года, Таллинская консерватория, актерское отделение, педагог — Микки Микивер. Роли в основном эстонские и западные. Сейчас репетирую Гамлета в кукольном театре. Пою, танцую, играю на рояле, на гитаре, на балалайке...». Ну, вот, наконец. «Николай Субботин. 23 года. Прошел двухлетний курс актерского мастерства в воинской части под командованием полковника Красавина и под руководством старшины Чередниченко. Первый год работал над ролью Салаги, а на второй год дебютировал в роли Деда. Сейчас работаю над ролью дворника в ЖЭКе № 18 второго микрорайона». Коля был в полном порядке. Артисты стонали от счастливого смеха и удовольствия, лед отчужденности растаял как не бывало. Я понял — пора выбрасывать козырного туза.

— Все это прекрасно, молодой человек, но я хочу вас спросить: почему вы без галстука?

И все сразу увидели, что он действительно без галстука. Прекрасный черный костюм есть, белоснежная рубашечка есть, а галстука — нет.

— Вас что, общие правила не касаются? Вы что, не услышали вчера мою просьбу или сочли ее не стоящей внимания? Плохо начинаете, — говорил я очень строго и даже с угрозой. В зале стояла осуждающая тишина, причем осуждали, конечно же, не провинившегося абитуриента, а меня — мелочного, ничтожного деспота. Коля краснел и бледнел, но держался из последних сил. Он набрал воздуха и произнес громким, отчетливым шепотом:

— Простите меня, пожалуйста, но я не люблю галстуков. Я и в жизни не носил их никогда...

— Это ваши проблемы, а я набираю курс и, как вы могли бы догадаться, мне разгильдяи абсолютно ни к чему. Я, между прочим, тоже не ношу галстуков, но когда нужно... — В гневе я вытащил из-под пиджачных бортов свой галстук, протянул его демонстративно вперед к нарушителю этикета и потряс широким концом галстука перед носом Николая Сергеевича Субботина. Я постарался, чтобы это было страшно.

Зал зашумел протестующе, а Коля пролепетал:

— Не волнуйтесь так сильно, Михаил Михайлович, не надо, ради бога. Если вам так уж хочется, я надену галстук, он у меня здесь, с собой...

Молодой человек засунул руку в карман, вытащил роскошный серый самовяз и надел его под гром одобрительных аплодисментов — публика приветствовала понравившегося гладиатора, как на римской арене; все было ей по душе: и победа ученика над педагогом, и снисходительность молодого поколения к старому, и утонченная одухотворенность, которую галстук мгновенно придал простоватому Колиному облику, и то, что галстук был ему к лицу, и, главное, — рискованная смелость испытуемого. Таким вот образом мы с Колей переломили настроение «жюри» в нашу пользу — в пользу поступающих. Погода в знаменитом васильевском подвале резко переменилась — суровый норд-ост был бесповоротно вытеснен теплым зюйд-вестом. Каждого, кто представлялся после Коли, встречали теперь радостно и сердечно, как это положено при знакомстве с желанными и долгожданными гостями. Актеры из «Школы драматического искусства» оказались в эти мгновения на недосягаемой человеческой высоте. Не раздумывая, отбросили они прочь защитную ложь специфической театральной доброжелательности, эгоистические опасения соперничества и расчеты закулисной конкуренции. В эти минуты они наяву увидели небо в алмазах, потому что и в самом деле нет в мире большей радости, чем радость за другого человека.

— Четвертое: теперь вам необходимо спеться — вы же совсем чужие, вы видите друг друга в лучшем случае второй раз в жизни. Приготовились! Смотрите на меня, я буду показывать: тише — громче. Поехали. (Начал Володя Бурмистров — тонко и звонко из «Юноны и Авось»: «Я тебя никогда не увижу, я тебя никогда не забуду». Ему подпели сначала робко, потом смелее и дружнее.) Молодцы. Теперь расходитесь на два голоса. (Они разошлись). На три. Переходите на джазовый ритм. Свинг! Свинг держите! Убыстряйтесь! А теперь снова медленно. Давайте предел лирики и пошлой трогательности. (Тут не выдержали артисты и подключились к абитуриентам.) Тише. Тише. Совсем тихо. Замирайте (они замерли совсем). Спасибо.

Две дотоле незнакомых компании благодарно и долго смотрели друг на друга, а я, воспользовавшись паузой, вытащил платок и вытирал пот со лба: тренинг был закончен.

— Перейдем к первому этапу вашего экзамена: к чтению прозаических отрывков. Итак, проза... Приправим строгость экзамена соусом иронии и мягкого юмора, назовем этот этап не просто проза, а «Проза и фрукты». Внесите, пожалуйста, фрукты.

И тут произошло нечто совсем неожиданное и невообразимое: медленно и торжественно, как часовые почетного караула на Красной площади, два здоровых и живописнейших молодых кобеля из числа господ абитуриентов, сами себе удивляясь, внесли тяжелое и огромное, как корыто, блюдо, на котором красовалась и переливалась всеми снейдерсовскими и рубенсовскими красками целая гора первосортных базарных фруктов.

Да, Роза потрудилась на славу, и я подумал, что она хорошо разбирается не только в режиссуре, но и в рыночной экономике.

А чудо-блюдо, покачиваясь и поворачиваясь, неторопливо проплывало над головами сидящих абитуриентов, плыло торжественно, как пышное облако на закате, плыло праздничное, как радужный воздушный шар братьев Монгольфье, плыло, пока не заняло достойное место на подставленном кем-то столике в самом центре причудливой композиции из людей и стульев.

Впечатление было шоковое — раблезианский натюрморт из фруктов преимущественно кавказской национальности: золотисто-желтая груша готова была истечь липким

и сладким соком, а рядом с ней двухсотваттной лампочкой светилась желто-бело-зеленая, прозрачная антоновка, она терпеливо ждала, чтобы в нее вонзились чьи-нибудь молодые острые зубы, и заранее сладострастно похрустывала; двух красавиц, как свита, окружали разноцветные и разнокалиберные шары и шарики: оранжевые — хурмы, апельсинов, мандаринов, красно-коричневые — гранатов, кисло-желтые лимонов, пушистые и краснобокие — персиков, а дальше — россыпью: ренклоды, абрикосы, сливы, клубника с соблазнительными хвостиками и разномастная смородина; там и сям, как гиперболы смородины, были разложены роскошные гроздья винограда — фиолетовая Изабелла, подернутая голубым туманом, янтарно-розовые, прозрачные на свету Дамские Пальчики и крупный матово-зеленый Катта-Курган. Сказку Шехерезады венчала очищенная от семечек и разрезанная пополам ароматная чарджуйская дыня с воткнутым в нее серебряным фруктовым ножичком.

— Это все для вас, — сказал я ворчливой скороговоркой Санта-Клауса и перешел к делу. — Теперь каждому из вас... Ладно. Любуйтесь. — Я вынужден был отступить, потому что они не слышали меня. Мои слова казались им мелкими и ненужными — перед ними была неопровержимость — естественная роскошь и органическая красота природных плодов. Все ушло куда-то: и экзамен, и васильевский театр, и приготовленные ими литературные тексты — рядом с колдовским натюрмортом все это казалось искусственным, в высшей степени нарочитым, надуманным и поэтому — лишним. Чтобы пробудить их к действительности я постучал по своему столику шариковой авторучкой — моей дирижерской палочкой.

— Теперь каждому из вас, кто будет читать, предстоит подойти, выбрать облюбованный фрукт, взять его в руки и объявить нам свою прозу. Предположим так: «Лермонтов. Герой нашего времени. Максим Максимыч и дыня», откусить, ощутить вкус и, в соответствии со вкусом плода, начать чтение своего отрывка. К концу отрывка взятый фрукт должен быть полностью съеден. Кто хочет первым? Пожалуйста. Ой, простите, это еще не все. Если вам, кроме того, удастся извлечь из сочетания прозы и фруктов еще и дополнительный художественный эффект, будет совсем хорошо. Пошли по одному. Пауз между двумя абитуриентами не нужно. Внутри чтения можно паузить сколько угодно, а между чтениями — не надо, будем экономить свое и чужое время.

Сначала процесс шел туго. Девочка-ломака, подошла к блюду, постояла перед ним с наигранными колебаниями, вздохнула, подняв к небу глаза, полные страдания, затем скромно потупилась и выбрала хурму, которая поменьше. По залу прошелестел легкий зефир недовольства; на простой человеческий язык этот смутный шорох можно было перевести примерно так: «Дура-идиотка! Взяла бы вон ту большущую гроздь дамских пальчиков или вот эту связку бананов и срубала бы их на глазах у всех в свое удовольствие. Потом вспоминала бы на старости лет: хоть по конкурсу не прошла, но зато какие фрукты публично употребила!» Я был полностью солидарен со «зрителями». А конкурсантка отошла от блюда и начала читать, держа злополучную хурму обеими руками перед грудью — ни дать ни взять солистка курганской областной филармонии при концертном исполнении арии Джильды «Чуд-ных-грез-вол-шеб-ный-рой». Она дочитала до конца, так и не попробовав свою хурму. Я тоже мужественно перенес невыносимую для меня пытку сценической речью, не перебивая плавного течения всех этих орфоэпических фокусов, логических ударений и артикуляционных изощрений. Но что я пережил! Что я пережил! Сначала я страстно ждал и молил беззвучно: «Ну, откуси же, откуси, милочка, хоть кусо-

чек!», потом стал предвкушать, как сведет ей скулы от терпкого сока, потом мне вдруг захотелось вырвать хурму у нее из рук и засунуть, затолкать в накрашенный перламутровой помадой ротик, чтобы поперхнулась, подавилась, закашлялась, чтобы полетела, наконец, к чертовой матери, размеренная речевая красивость, чтобы паузы определялись не логикой, а живыми процессами жевания, глотания и наслаждения, чтобы главным стало не пресловутое идейно-художественное содержание, а ощущение и инстинкт.

Ничего этого я, конечно, не сказал и не сделал, я только процедил сквозь зубы змеиные хладнокровные слова:

— Надо съесть фрукт.

Она ничего не понимала. Она смотрела на меня своими прекрасными блекло-зелеными рыбьими глазами и дышала. Подышав, изящно подошла к заветному блюду и положила хурму на место. Кто-то нервно и одиноко хихикнул.

Но концепция экзамена все-таки была безошибочной, и это обнаружилось немедленно, при следующей же попытке. Виталий Васильцов, милый молодой человек лет двадцати трех, бодро подошел к фруктовому развалу и решительно выбрал огромную антоновку, взвесил ее на правой ладони, подумал немного и левой рукой взял еще одну. И так вот, стоя перед нами с двумя яблоками в руках, ненавязчиво объявил:

— Антон Павлович Чехов. Из воспоминаний идеалиста.

Прыснула артистка Коляканова, за ней — другие, и снова все были счастливы и довольны. Стеснение за другого человека — неприятное состояние. Это стеснение исчезло, ушло. Экзамен бодро покатился вперед.

Виталий откусывал поочередно то от одного, то от другого яблока: звучно лопалась крепкая упругая кожура, с хрустом откалывались и исчезали во рту сочные и белые сегменты гигантских яблок, чтец чавкая, причмокивал, сопел и облизывался, слегка, совсем по-чеховски стесняясь оттого, что проделывал это публично, в самом центре всеобщего внимания, но продолжал разворачивать свое странное повествование о любви и об арендной плате. О поднаеме дачной комнаты на летний отпуск (хрум-хрум-хрум), о прелестнице-хозяйке (хрррруп-хрррруп-хруп), об утреннем кофе со сливками (смок-смок и еще раз смок), о превосходнейшей водке с забытым наименованием «листовка» под горячую солонину с хреном (чавк-чавк-чавк), о полуденных купаниях и полуночных прогулках по железнодорожной насыпи под полной луной и с полной блондиночкой (чмок-чмок-чмок). «Ужасно хорошо!» Получался какой-то непривычный, нестандартный Чехов, жующий, глотающий, физиологичный, но в этой пожирающей заземленности, в этой сочной телесности отнюдь не погибала, а только ощущалась гораздо острее тривиальная и трогательная лирика дачного романа. Поколебавшись, все узнали в этом опыте именно Чехова, узнали и порадовались нечаянному свиданию.

К концу чтения перед Виталием встала неразрешимая проблема: рассказ был короткий, а яблоки были большие, так что доесть их к финалу не было никакой надежды. Тогда Виталий плюнул на текст, хотя он был классический, и стал быстренько доедать яблоки без текста — это было, так сказать, антоновки соло. Но ничего страшного не случилось. За дожиранием фруктов смотрели с неослабевающим интересом, и в этой паузе еды тоже был Чехов, может быть, даже еще больший чеховский Чехов. Мне, например, вспомнилась знаменитая фотография из журнала «Нива» — «Ольга Леонардовна Книппер, артистка Художественного театра, пожирает в Мелихове чеховские рассказы и чеховскую сметану».

Дальше все пошло как по маслу. Люся Долгорукова пощипывала и поклевывала виноградинки под аккомпанемент Татьяны Толстой; Володя Бурмистров, морщась, посасывал лимон в паузах знаменитого письма Аркадия Аверченко вождю большевиков В. И. Ленину; Юло Вихма азартно обстреливал зрителей и абитуриентов косточками от съеденных слив и ренклодов, а что он читал, я сейчас уже не помню: то ли Томсааре по-эстонски, то ли Шекспира по-английски. Олег Дружбинский читал Чехова без фруктов, но зато под собственную музыку. Фруктами при всем желании он не мог воспользоваться никак, ибо обе его руки были заняты: в одной он держал гриф виолончели, в другой — смычок. Это был тоже необычный Чехов, больше похожий на Шекспира, чем на самого себя, — музыкальный, поэтический, образный Чехов, потому что виолончель напоминала нагую девушку под мостом, у которой украли ее платье во время купания, а смычок был похож на указующий перст судьбы; Олег приготовил для экзамена «Романс с контрабасом»...

Но настоящий фурор произвела, конечно, архитекторша — Леночка Кудрявцева. Она чувственно пожирала переспелую грушу в дуэте с мопассановской «Пышкой». Лена истекала грушевым соком. Пальцы и слова склеивались, губы и звуки голоса слипались, медвяно-жемчужные капли падали в глубокий вырез Лениного декольте, это было невыносимо соблазнительно — зрители-мужчины начали ерзать на своих стульях, стулья заскрипели почти неприлично, и кто-то прошептал, не выдержав: «Да, Мопассан — это, конечно, Мопассан». Дальше идти было некуда.

Тогда вышел Андрей Косодий, прекрасный украинский актер, хитроумный, как все хохлы, и такой же здоровый. Он подошел к фруктам, воровато оглянулся, по сторонам, пригнулся, напружинился в позе завзятого культуриста и, схватив двумя руками тяжеленное блюдо, быстро понес его куда-то. В зале разразилась внезапная гроза коллективного протеста, но улеглась тут же — Андрей тащил блюдо прямо на Васильева. У меня в мозгу промчались, сменяя друг друга со второй космической скоростью, варианты трактовок его экстравагантного поведения: подхалимство, издевка, благодарность, — нет, доброта широкой души! Кандидат в семинаристы поставил блюдо перед худруком прямо на пол, подтянул стрелки брюк и улегся вдоль блюда с противоположной стороны. Уточнил позу, и сразу все, включая Анатолия Александровича, захохотали, — так смешна и красива была картина (роскошные плоды и цветущая молодость), так зазывна и забавна была поза самого абитуриента (Андрей возлежал у блюда в кокетливой мизансцене энгровской одалиски).

Вальяжно и небрежно развалившись на полу (голова величественно покоится на согнутой в локте руке), царственным движением, широким жестом раскрытой ладони никому не известный претендент показал знаменитому художнику театра на фрукты (Не бойся. Возьми себе что-нибудь.)

Себе Андрей не взял ничего. Он еще не выбрал достойного фрукта. Он продолжал выбор, объявляя «Записки сумасшедшего». У него разбегались глаза. Он приподнимался и оглядывал блюдо то с одной стороны, то с другой, присаживался перед блюдом на корточки, хватался за голову, поднимался во весь свой волейбольный рост и с высоты, как бы в подзорную трубу, высматривал что-то на блюде, потом падал на четвереньки и по-собачьи обнюхивал фрукты. Он выбирал и никак не мог выбрать. И все это время читал, читал, читал невозможный гоголевский текст. Мартобря 86 числа... Колебания были мучительными, невыносимыми. Они сводили с ума. Может быть, я

какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником. Ведь нужно же выбрать что-либо в конце концов: вот этот ужасный персик? или прекрасный вот этот мандарин? Человек окончательно запутывался. Сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане. И не в силах выбрать, человек съеживается в жалкий комочек, подтягивая к груди ноги и голову, и дрожит, трясется рядом с наглой красотой и роскошью базарного заморского товара. Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучат они его! прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! Жалкий, замученный колебаниями человечек трусливым быстрым рывочком хватает с блюда первую попавшуюся диковину и торопливо, давясь, судорожно усваивает ее, уйдя в глухую защиту. Потом приподнимает голову: а знаете ли, что у алжирского бея под самым носом шишка? и изо рта у человечка нагло и неприлично высовывается шишкой сизая слива...

Все долго молчат, не зная, что делать, потеряв все привычные ориентиры. Такого разрешения темы не ожидал никто. Чтобы прекратить затянувшееся молчание зала, я благодарю Андрея и отпускаю его на место:

— Следующий этап — чтение стихов. Мы назовем его для себя «Шляпы». Внесите, пожалуйста, шляпы.

И тут же принесли большую стоячую вешалку типа торшера, рожки которой были густо увешаны множеством самых разнообразных головных уборов: мужских, женских, детских, штатских, военных, городских, деревенских, типично русских и сугубо западных, модных, не совсем модных и совсем уж старомодных, ну просто ставших достоянием истории — все это вместе напоминало огромную кисть винограда, ни одна ягодка которой не была похожа на другую.

— Теперь, после фруктов, это потребует меньших разъяснений. Вы берете шляпу, рассматриваете ее внимательно, затем надеваете головной убор на себя, смотритесь в зеркало, объявляете автора и стихотворение и начинаете читать в соответствии со шляпным жанром и стилем. Шляпа будет как маска для вашего стихотворения, как камертон исполнения, как навязанный вам театральный контекст. Чем точнее вы используете диктат шляпы, тем лучше. Но если ее диктатура станет для вас невыносимой, не бойтесь, снимайте шляпу и читайте стихи так, как вы их приготовили, — без маски, на пределе откровенности и самоволия. Но закончить (последние две строки) надо обязательно в шляпе, в ее стилистике. Кто первый? Выбирайте шляпку.

Игру начал опытный Бурмистров. Он вычислил ситуацию точно: чем дальше, тем выбор шляп будет беднее и тем труднее будет подобрать шляпу, соответствующую стихам. Ему предстояло читать Демьяна Бедного, что-то шибко революционное и романтичное а-ля матрос Железняк, и он уже потянулся было за бескозыркой (он, по-моему, уже торжествующе предвкушал, как пойдет ему морской головной убор с черно-золотыми лентами, как лихо, в духе времени разделает он под орех и революционную матросню, и ее вдохновителей, и ее воспевателей). Но я был на взводе и возник без задержки:

— Нет-нет, не так просто, не так гладко. Отвернитесь. Слушайте внимательно. — Я подошел к вешалке сам и снял с нее, не глядя, два головных убора. — Вам какую шляпу? Эту? А может быть, лучше вот эту? — Володя молчал, помолчал немного и я. — Так какую же? Первую или вторую? Пожалуйста.

Мне было его по-настоящему жалко: его выбор пал на женскую шляпку-пирожок, черную, бархатную с кокетливой черной вуалеткой. Обреченно подошел он к зеркалу,

надевая на ходу нежеланную уродку, подкинутую ему бездушным жребием (а ведь мог, свободно мог бы выбрать цилиндр, который я предлагал ему в качестве альтернативы). В высоком жюри то и дело взбрыкивали бесцеремонные смешки, и я не мог поручиться, что в них не было злорадства: у Володи было немало друзей среди артистов театра. Немолодой человек был в отчаянии, и, как мне казалось тогда, именно отчаянье и протест выручили его. Володя еще раз внимательно посмотрел в зеркало, в глазах его мелькнула спасительная догадка, он быстро сдвинул головной убор набекрень, потом, улыбнувшись сам себе, подобрал кверху свои длинные — соль с перцем — волосы, запихал их под шляпку, широким победным жестом достал из воздуха воображаемое пенсне, водрузил его на переносицу и пошел читать «Оду революции». Началась большая игра импровизации — сразу, с ходу и на полную железку. Смех усилился и приобрел окраску ободрения. Этот новый смех был полон добра и восторга, потому что все, и жюри, и товарищи-абитуриенты, и экзаменаторы-педагоги, видели на бурмистровском лице другое лицо — яркую и выразительную маску пламенной революционерки-меньшевички? эсерки? а может быть, и большевички, одноделки и подружки самой Надюши Крупской, отдавшей свою молодость и невинность тюрьмам, ссылкам и женевской эмиграции? Маска сверкала у него на лице и переливалась всяческими красками: тонкой иронией, изящным сарказмом, убийственным юмором, патетикой отрицания и так далее, и тому подобное. Артист нашел маску, и она подарила ему свободу.

После Володи встало одновременно несколько человек. Они, обгоняя друг друга, выходили вперед и с радостной готовностью отворачивались от вешалки.

— Погодите, не торопитесь. Нам необходимо произвести замену в судейской коллегии. Я не буду больше подавать вам шляпки-жребии — я ведь очень хорошо познакомился с вами и вашим репертуаром на консультациях и поэтому могу невольно, сам того не желая, подыграть: выбирая шляпу, возьму и запросто навяжу вам решение, трактовку читаемого стихотворения. Вот я и привел к вам на экзамен прелестную девушку. Познакомьтесь, пожалуйста: Сашенька, дочь моих лучших друзей, к театру не имеет никакого отношения. В этом году она заканчивает школу и собирается в медицинский институт. Саша, по-моему, даже и не особенно любит театр. К вам она попросилась из-за того, что ей очень захотелось увидеть, как набирают артистов. Я сказал ей, что сюда нельзя так просто зайти-посмотреть, надо участвовать, объяснил ей, что надо будет делать, и она согласилась. Ты поняла, как надо предлагать шляпы? Конечно, конечно, поняла. Только смотри, не подыгрывай, а то я вижу: у тебя уже появились фавориты и фаворитки. Ну, ладно, ладно. Начинай.

Саша сначала немножко стеснялась и робела (они такие старые!), но быстро вошла во вкус и стала легко командовать немолодыми моими подопечными, повела игру как многоопытный крупье.

«Хурме» под Марину Цветаеву досталась бескозырка, и она отыгралась полностью. Владик читал Аполлинера по-французски в красноармейском шлеме со звездой. Юло, которому Саша явно симпатизировала, получил черный шелковый цилиндр для пастернаковской «Зимней ночи», и это было так необыкновенно красиво с эстонским чуть заметным акцентом: «На свечку дуло из угла, И жар соблазна Вздымал, как ангел, два крыла. Крестообразно». Это было настолько прекрасно, что мне самому невыносимо захотелось получить у девочки свой головной убор, ну хотя бы вон ту вон фуражечку пехотного командира, выйти в центр собрания и прочесть любимые стихи:

Трясясь в прокуренном вагоне,
Он стал бездонным и смиренным.
Трясясь в прокуренном вагоне,
Он полуплакал, полуспал,
Когда состав на скользком склоне
Вдруг изогнулся страшным креном,
Когда состав на скользком склоне
От рельс колеса оторвал...

Нечеловеческая сила,
В одной давильне всех калеча,
Нечеловеческая сила
Земное сбросила с земли.
И никого не защитила
Вдали обещанная встреча.
И никого не защитила
Рука, зовущая вдали.

С любимыми не расставайтесь!
С любимыми не расставайтесь!
С любимыми не расставайтесь!
Всей кровью прорастайте в них —
И каждый раз навек прощайтесь!
И каждый раз навек прощайтесь!
И каждый раз навек прощайтесь!
Когда уходите на миг!

Кинозвезде Вере Сотниковой досталась узбекская тюбетейка. Я порадовался за Веру от всей души, потому что тюбетеечка ей безумно шла и таила в себе бездну всяких возможностей. Но Вера неожиданно огорчила и огорошила меня — она объявила стихотворение Анны Андреевны Ахматовой и начала читать его так, как будто никакой тюбетейки не было и в помине. Я сорвался и спросил: «При чем же тут тюбетейка?» Вера ответила вопросом на вопрос: «А что я должна делать?» — «Ну, для начала хотя бы взять узбекский акцент». Аргумент Веры был сокрушительным: «Но я же читаю Ахматову!» Я не сокрушился: «А что, разве Анна Андреевна категорически не допускает юмора? Разве нет в ее стихах этой вечной женской игры? Разве она не любила Восток? Я, например, впервые встретил ее в Ташкенте, где она провела эвакуацию, и, насколько мне известно, ей сильно пришелся по сердцу Солнечный Узбекистан. Что делать, спрашиваете? Прицепите к тюбетейке воображаемую белую розу, не сверху, а сбоку, над правым глазом. Возьмите воображаемую хну и соедините краской брови вместе в одну непрерывную линию. А теперь соедините изящным кольцом руки над головой. Вот так. Пришелкивайте пальцами и двигайте лицом, как самаркандский бачб, одним лицом, плечи и шейка неподвижны, вправо и влево и еще — туда-сюда, туда-сюда, умбаляки-дон! умбаляки-дон!» Мой совет был подхвачен и немедленно с восторгом воплощен в некое подобие восточного танца, но не Верой, а актрисой из жюри; к ней немедленно — задорным бубнистом — присоединился вездесущий, никогда не унывающий артист Белкин; мой «Умбаляки-дон» грозил разрастись в шумный узбекский той. А Вера все раздумывала, «правильно ли это» да «не оскорбит ли это память великой поэтессы». Я объявил перерыв на 15 минут.

— Большое спасибо. Отдохните и доешьте фрукты.

Фрукты тут же расхватали, но не робкие мои абитуриенты, а осмелевшие до неприличия васильевские актеры — не зря ведь объездили они полмира. У меня на глазах пожирали они купленные на мои деньги, но не для них фрукты и расхваливали на все лады мой удачный набор и мой необычный экзамен.

Да, этот экзамен был необычен.

Более того, он был безошибочен и беспроигрышен, как хорошо продуманный спектакль. Поэтому я не беспокоился нисколько, я был просто уверен в успехе. На чем же держался наш спектакль-экзамен? — на жесткой, хорошо рассчитанной структуре и на полной свободе самореализующихся актеров. Структура эта была тем надежнее, что ее созданию предшествовал тщательный и скрупулезный анализ «материала» на консультациях.

Необычным же он казался из-за того, что все в нем было наоборот, все его составные части словно бы нарочно поменялись местами. Вместо традиционного ужаса экзаменуемых и не менее традиционной тирании экзаменаторов тут царила атмосфера веселой свободы, уважения и симпатии к абитуриенту, явно просматривалась нелепая и необъяснимая тенденция этому абитуриенту угодить. Не ученик делал ценные подарки будущему своему педагогу, а, напротив, педагог словно бы старался задобрить потенциальных учеников. Имели место какие-то перевернутые до абсурда взятки. Это умиляло и воодушевляло, в этом была определенная гарантия успеха. Вдумайтесь хорошенько в мои слова: сама идея этого спектакля-экзамена была полностью лишена практического смысла: кандидаты уже просеяны и отобраны, списки участников семинара давно составлены, лишние к экзамену не допущены... Смысл был изгнан за пределы происходящего. Переворот (кто кому угождает и кто кому должен угождать) был эффектен, но бесполезен и бесцелен. Как и положено в искусстве. Или лучше сказать: как и бывает всегда в настоящем искусстве.

Тут подошел Васильев, дожевывающий что-то вкусное, всегда приготавливаемое ему бесчисленными его секретаршами и бескорыстными няньками из штатных и внештатных актрис.

— Можем начинать?

— Конечно.

— Начинайте.

— Продолжим экзамен. У нас остались еще басни и вообще юмор. Мы назовем этот раздел экзамена «Брызги шампанского». Вот шампанское. Раньше, до революции, купцы и подрядчики ставили своим работягам не три бутылки, а выкатывали бочку пива или водки. Я не подрядчик и тем более не купец. Я простой советский педагог, причем театральный, я более трех бутылок не могу, кишка тонка... Но шутки в сторону. Перейдем к делу. Молодые люди, передайте девочкам бокалы.

Я открыл картонную коробку, стоявшую у меня за спиной в нише окна, и вынул из нее очень большой и очень красивый бокал. Торжественно и осторожно передал его подбежавшему молодому человеку, он — другому, а тот — одной из прелестных дам-конкурсанток, зардевшейся от восхищения и ответственности. Я извлек второй бокал, третий... и без остановки вел свой соблазнительный комментарий. — «Какие красивые бокалы... Красный хрусталь в белый горошек... А какой звон... Малиновый звон». Я щелкнул пальцами по кромке бокала. Раздался протяжный, вибрирующий, нездешний звук. Он заполнил зал и долго дрожал в воздухе, проплывая над нашими головами. «Это

бокалы из знаменитого спектакля "Серсо", бокалы-воспоминания». Я оглянулся на Васильева: с ностальгической ревностью следил он за путешествием своих бокалов по рукам незнакомых ему людей, а на лице его блуждала тусклая, неопределенная улыбка то ли сожаления, то ли облегчения — все проходит. Эти бокалы были знакомы также и многим васильевским артистам.

— Три смельчака, возьмите бутылки и устройте залп.

Последовали быстрые манипуляции, и три пробки ударили в потолок — дружно, громко, сопровождаемые женскими взвизгиваниями. Забулькало разливаемое вино, девочки торопливо схлебывали шипучую пену, бокалы ожили и засверкали пузырьками — стали еще красивее.

— Пить за поступление вам нельзя, нехорошая примета. Выпейте, девочки, за процветание «Школы драматического искусства», за ее превращение в «Академию драматического искусства». За это можно.

Девочки поднесли бокалы к губам, кто-то из них уже успел сделать по глотку, но я возник снова:

— Стоп, стоп, стоп. Из этого бокала пила на спектакле прекрасная актриса Мила Полякова. — Я показал пальцем на один из бокалов. — Из этого Петренко. — Я продолжал тыкать пальцем: — Филозов, Романов, Щербаков, Наташа Андрейченко... Вы понимаете, куда вы попали?..

Тихим голосом, бескрасочным и безутешным, я обратился к Васильеву:

— Какой артист был Гребенщиков, какой дивный артист...

Васильев отвернулся к стене.

Экзамен приобретал новую окраску. Вместо профессиональных чувств на сцену выступали личные, человеческие, неподдельные. Выдуманные актерские переживания перемешивались с подлинными. Судьбы театральных персонажей начинали перекрещиваться, переплетаться с судьбами живых людей: с судьбой режиссера Васильева, с судьбой его театра, с моей и моих будущих учеников. Возникал какой-то небывалый, интимный и безалаберный хепенинг. Мы поднимались на другой, более высокий уровень.

— Пейте же, девочки, пейте, дорогие. Выпейте за здоровье вот этих сидящих перед вами артистов, они, поверьте, стоят того...

Девочки выпили. Молодцы. Так и надо.

— Я тоже выпью, но выпью соло. Несколько дней назад Анатолий Александрович Васильев привез мне в подарок из Парижа вот эту бутылку коньяку (я достал из кармана крохотный мерзавчик с фирменной этикеткой и стал его откупоривать). Буду оригинален до конца — выпью из горла и сразу всю бутылку до дна. Ваше здоровье, Толя. Не болейте. И не будьте таким мрачным.

И я вылил коньяк в глотку, разинув рот и задрав голову: буль-буль-буль-буль-буль-буль и все.

— А теперь, девочки, передайте драгоценные бокалы другим товарищам-абитуриентам. Кому не хватит — возьмите бумажные стаканчики у меня. Разлейте вино и начинайте читать свои басни как тосты и застольные хохмы. Все вместе и все сразу. Читайте, чокаясь, друг другу. Облюбованным вами нашим дорогим «зрителям». Стесняетесь? — Читайте Розе Анатольевне, мне, Анатолию Александровичу.

Зашумел невообразимый восточный базар. Он шумел и гудел, пока я не заорал:

— Прекрасно! Передайте музейные бокалы сюда, отодвиньте стулья к стене и потанцуем. Что танцуем? Конечно, ламбаду. Взяли гитары. Еще гитары — у вас же их четыре. Лена, запевайте. Поем и танцуем. Поехали.

Затарахтели, загремели отодвигаемые стулья, но я не закричал: «Тише!», потому что стулья двигали не только на площадке, но и в ряду так называемой комиссии. Танцевать захотели все без исключения. В зале стало тесно и жарко. Плясали кто с кем хотел, свои и чужие, члены и не члены, поступающие и «принимающие». Составлялись случайные пары, тройки, четверки, маленькие хороводы, как водовороты, передвигались по зеркалу площадки, как по зеркалу реки. Кто-то, видимо, вспомнил, что ламбада — танец с сексом и шиком, и начало распространяться, разрастаться шумное и шикарное неприличие. А Лена пела по-испански, пела прекрасно, а ей подпевали все, кто как мог: по-русски, совсем без слов и без особого смысла, но зато громко. И внезапно все стихло, наступила полная тишина, и стало слышно, как где-то далеко, в недрах театра, а может быть, во дворе ламбаду играют на саксофоне. Эхо ламбады приближалось, придвигалось, усиливалось, проникло сперва в прихожую, затем в коридор... Вот оно уже совсем рядом. В фойе. Наконец, в зале появился и сам саксофонист — неотразимый джазмен Саша. Хриплый и певучий хохот саксофона заполнил все имеющееся в наличии пространство. А Саша подмигивал еще и еще — он добивался тотального крещендо, а если говорить по-русски — провоцировал соборное беснование.

— Это тоже ваш? — потрясенно прокричал мне Васильев, сам заядлый любитель джазовой музыки, бывший пианист-импровизатор.

— Нет, — завопил я в ответ, — не мой! Гнесинский! Ваш, ваш сосед! Педагог из училища!

Я полез в самую гущу свалки и поднял руки:

— Вернемся! к нашим!! баранам!!!

Когда стало возможно произносить слова нормальным голосом я сказал:

— Вернемся к нашему экзамену. Его, как ни крути, а надо заканчивать. Экзамены заканчиваются объявлением отметок: кто прошел, кто не прошел, кто принят, кого отсеяли. И в этом плане должен я вам сообщить, что жизнь — довольно жестокая вещь. Эта банальность сразу же перестает быть банальностью, как только она коснется нас непосредственно и лично. Тогда-то мы и убеждаемся, что жизнь гораздо более сурова, чем это представлялось нам на примере других людей. Жесткая правда нашей с вами жизни заключается вот в чем: вас восемнадцать, а мест, как выяснилось, всего-навсего двенадцать. Такие пироги. (Я поковырялся в ухе.) Вы уже, по-моему, заметили, что многое в этом заведении происходит не совсем так, как привыкло человечество, а часто и вовсе уж наоборот. Вопреки стереотипу. Сейчас мы разрушим стереотип зачисления (теперь в ушах ковырялись они; справедливости ради надо сказать, не все, были и иные варианты: кто-то, к примеру, внимательно рассматривал ногти на своих руках, кто-то почесывал мизинцем самый уголок рта, а Витя Стрелков, московский оригинал, выбрал вариант и совсем далекий от тривиальности — он широко раскрыл рот и пальчиками левой руки выстукивал на зубах некую сложную мелодию; мне показалось, что это была ре-минорная прелюдия И.-С. Баха, но я вполне мог ошибиться, и сосредоточенный Витя разыгрывал тогда знаменитое Сенсансово рондо каппричиозо вместе с не менее знаменитой интродукцией. Я послушал немножко эту немую музыку и продолжил свою речь). Обычно педагоги проводят зачисление по своему усмотрению, то есть авторитарно. В духе нашего времени мы

решили передать эту функцию абитуриентам — пусть будет и у нас разгул демократии. Сами поступали и сами себя зачисляем. Процедура будет проведена в форме закрытого тайного голосования. Тут у меня на столике заготовлена пачка бумаги. Вы подходите, берете себе один лист, отходите в сторонку и тихо, ни с кем не советуясь, составляете список прошедших по конкурсу — формируете, так сказать, идеальную с вашей точки зрения группу студентов. Если чья-нибудь фамилия или имя не запомнились, пишите приметы: «молодой человек, съевший два яблока» или «девушка в бескозырке». В списке должно быть ровно двенадцать человек, не больше и не меньше. Приступайте к голосованию.

Никто, конечно, не приступал. Многие присели на стулья или на корточки у стены, — стоять ни у кого не было сил. И все смотрели на меня. С недоумением. С растерянностью. С упреком. Или с возмущением. Стояла мертвая тишина.

Я понимал их отчаяние — они не привыкли что-то решать, они не умели брать ответственность на себя и боялись этого. В глубине души они, конечно, были готовы составить список из одной-единственной фамилии — своей собственной. Решать судьбу своих товарищей по несчастью они не могли — мешала ложная скромность и двусмысленнейшее чувство справедливости.

Но у меня тоже не было выбора. Мне предстояло сформировать новый коллектив для новой работы — независимое, самостоятельное сообщество людей, начисто лишенных каботинства, групповщины и привычного театрального лицемерия. И начинать это надо было с самых первых шагов.

Я попытался смягчить удар:

— Хотите совет, как легче составить список? Первым запишите того, кто вам понравился больше всех. Затем припишите к первому тех, кто, по-вашему, идет непосредственно вслед за лидером. Потом отбросьте всех, кто, как вам показалось, должен уйти, — таких должно быть шестеро, — и впишите оставшихся, не задумываясь. А можно и проще. Плюньте на все, впишите первым себя, а дальше — по степени симпатии.

Кто-то из женщин тихо, безнадежно плакал. Витя Стрелков встал и молча направился к выходу — он, видимо, не собирался участвовать в этой возмутительной игре...

И тут разразилась тяжело назревавшая гроза. Артисты театра, мои бывшие ученики и члены жюри, кинулись на меня дружно и яростно.

Поднялся ор:

— Это жестоко!

— Нельзя их заставлять ставить на себе крест.

— Подписывать себе приговор — это чудовищно!

— Михаил Михайлович, пожалейте ребят! Они хорошие! Вы ведь никогда не были садистом.

— Выгоните, если хотите, меня, но оставьте всех остальных, — это подал голос кто-то из поступающих. — Выгоните меня!

Я почувствовал, что не выдерживаю, сдаюсь:

— Ладно. Фокус не удался — факир был пьян. Успокойтесь. Пусть будет по-вашему. Пойдите отдохните, а мы с Анатолием Александровичем поговорим и примем решение сами. Результаты объявим через полчаса. Да, для демократии вы не созрели.

Но разве могли они выдержать полчаса? — теперь они не вытерпели бы и четверти часа. Их не хватило бы даже на пять минут.

И я выкинул белый флаг:

— Успокойтесь. Зачислены будут все. Обещаю вам: все до одного.

Эту новеллу об экзамене, похожем на настоящий спектакль, во всяком случае на настоящий театр, я рассказал для того только, чтобы подвести вас к одной фразе выдающегося режиссера, потрясшей меня до основания. Поэтому и вы воспримите ее так же: как длинную прелюдию к совсем короткой, ультракороткой фуге на тему «На чем держится театр».

После экзамена Васильев пригласил меня в кабинет для разговора о дальнейшей судьбе студии.

— Ну как? — спросил я, желая получить самые свежие впечатления от зрелища.

— Это прекрасно, потому что построено на любви. На вашей любви к ним и на их любви к вам. Я очень хотел бы так работать, но...

— А только так и можно работать. Театр и должен основываться на любви...

— Подождите, не перебивайте. Я вам завидую и хотел бы вот так, на любви основать театр, но я так работать не могу, не умею. А может быть, и не хочу. Потому что не верю в реальную возможность такого театра. Я верю только в театр, основанный на страхе. Артисты должны бояться режиссера.

Я стоял перед разверзшейся бездной режиссерского пессимизма и молчал. Я был с ним категорически не согласен, но возражать не стал: если он оригинальничает и выпендривается, то его высказывание недостойно возражений, а если сказанное правда, то ему уже ничем, ничем не поможешь.

Вот и наступило время неизбежного и подробного разговора о Васильеве. Теперь, надеюсь, и вы будете вынуждены согласиться со мною. Откладывать разговор больше нельзя, невозможно. Я и не буду откладывать. Возьму да и напишу претенциозное, как он сам, эссе о живом еще, о функционирующем режиссере. Тем более, что я давно уже не делал лирических отступлений.

СУМРАЧНЫЙ ГЕНИЙ РЕЖИССУРЫ

(Метафизическая мозаика)

...Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.
Борис Пастернак

Прелюдия и фуга: портрет художника на фоне любви и ненависти

Его творчество безжалостно бросает вас сразу в два противоположных состояния: восхищенности и остолбенения. В своих режиссерских созданиях он соединяет красоту и правду, доведенные до предела, до точки кипения, — всю красоту и всю правду. Погруженные в священный и одновременно обыденный ужас, вы понимаете, что хотя этого и не может быть, но это есть. Вот оно. Тут. Перед вами. Вы понимаете, что сейчас тут идет спектакль, что эти прекрасные тонкие люди — всего лишь актеры, а их мучительные переживания — только игра, но вас ни на секунду не покидает тоскливая догадка, будто они гораздо более реальны, чем вы сами, и что их чувства более глубоки, чем ваши, потому что более достоверны и адекватны.

Театр, создаваемый и разрушаемый им в редкие, но всегда счастливые для публики вечера, завораживает и затягивает вас без остатка.

Фамилия этого человека, как вы уже догадались, — Васильев.

Имя — Анатолий.

Отчество — Александрович.

Профессия, само собой, — режиссер.

Представьте себе худощавого темноволосого человека средних лет, среднего или чуть-чуть выше среднего роста, все время передвигающегося перед вами по сложной, запутанной траектории, словно движется он внутри прозрачного и призрачного, невидимого лабиринта: рывками, толчками, синкопами, меняя темпы и ритмы, паузя и тут же наверстывая упущенное время, и все это легкой, изящной, почти танцующей походкой. Такую легкую, но полную достоинства походочку вы могли видеть у опытного официанта в фешенебельном ресторане: вот он вальяжно скользит по зеркальному паркету, вот плавно огибает по дуге чужие столики, а вот внезапно замирает, пропуская важного гостя или своего фрачного коллегу, возвращающегося на кухню с полным подносом грязной посуды. Еще более близкий аналог вы найдете в манере передвигаться, присущей наружным филерам самого высокого класса; приглядитесь, как незаметно возникают они из уличной ночной темноты, как исчезают в ней снова, бесшумно и бесследно, как выглядят они равнодушными и индифферентными прохожими, но как ни на миг не упускают из поля внимания свой подшефный объект.

Васильевский объект наблюдения — это театр, перманентно рождающийся в недрах будничной жизни, в пестрой суете повседневности.

Пристально и бдительно следит знаменитый режиссер за сценическими и закулисными «faits divers», стремясь не пропустить ни одного момента перерастания жизни в театр. Дело в том, что Васильев превращает в театр все и вся: мимолетную уличную или кулуарную встречу, последнее прощание с близким человеком, незначительную театральную дрязгу и крушение блестящей актерской труппы; эта деятельность, порождающая сценическую, деятельность, длящаяся беспрерывно и безостановочно, как перпетуум мобиле, превращает его в машину.

Васильев — генератор нового театра.

Данную фразу не нужно понимать как метафору, она — буквальна: имеется в виду не обилие у режиссера свежих театральных идей (их, между прочим, у Анатолия Васильева тоже навалом), имеется в виду, что режиссер на каждом шагу генерирует сам этот театр, вполне реальный и абсолютно неожиданный. Театр, порождаемый Васильевым, возникает, как Афина Паллада из головы Зевса, — готовым, то есть во всем ослепительном блеске своей красоты и законченности.

Конечно, рождение нового спектакля, не говоря уже о новом театре, — это не рождение ребенка, но я думаю, что мы с вами без труда сойдемся на том, что любые роды — процесс мучительный и стрессовый, достаточно опасный в плане физических, нервных и прочих перегрузок. Непереносимые муки творчества (и это тоже не метафора) не дают художнику сидеть на месте, они поднимают его и гонят: по залам и коридорам своего театра, по улицам и переулкам Москвы, по странам и городам мира. Поэтому я и попросил вас представить Анатолия Васильева в наиболее характерном для него состоянии — в постоянном движении. Пусть побегает перед нами, как ему заблагорассудится: вправо и влево, вперед и назад, по диагонали или по излюбленной им дуге, и я воспользуюсь этой беготней, чтобы набросать несколько дополнительных штрихов к его портрету, несколько моментальных «фотоснимков» крупным планом на тему «Лицо Художника».

Анфас. Крупноватые черты размещены в овале лица уверенно, быстро, даже несколько небрежно, с небольшим нарушением симметрии, что создает едва заметный от-

тенок беглой и легкой, но постоянной иронии; уши немного отодвинуты назад и прижаты к голове довольно плотно, а брови чуть-чуть приподняты, словно бы в удивлении, и это неожиданное сочетание удивления и ироничности придает его физиономии неброскую неповторимость и загадочную притягательность. Но погоду делают, конечно же, глаза — серые, немигающие, с большими зрачками, внимательно устремленные прямо на собеседника, когда Васильев говорит, и опущенные долу, прикрытые усталыми птичьими веками, когда он слушает. Ощущение шарообразности лица усиливает тускло поблескивающий купол обширного лба, чью величину и открытость подчеркивают гладко зачесанные назад длинные волосы, составляющие вместе с усами и бородой круглое обрамление картины. Последний штрих — вся перечисленная растительность тут и там припорошена инеем седины: первые заморозки ранней осени.

В профиль, как и у всех прочих людей, лицо его неузнаваемо и вдруг изменяется: жесткие и четкие, чуть ли не патрицианские черты и очертания складываются в медальный силуэт высокомерного снисхождения. Наружный уголок рта презрительно и брезгливо опускается, холодный, как сталь, отчужденный взгляд равнодушно скользит мимо вас, устремляясь в пространство над головами человеческой массовки, и морщины, собранные в пучок возле его глаза, говорят теперь не о доброте, а только об усталости и пресыщении.

Но вот он поворачивает голову, и вы видите его лицо в три четверти слева: глаз теплеет, перекрашивается, приобретает желто-коричневую подсветку, в нем загорается авантюрная, почти хитрованская искорка смеха, из-за носа выглядывает второй глаз, совсем уже карий и цыганский, на скулах проступает румянец удовольствия, рот растягивается в улыбке и рождает булькающее, как закипающая вода, хихиканье, мэтр ловит кайф: ему что-то в вас понравилось, он что-то придумал, грандиозное или ничтожное — неважно, но что-то несомненно интересное; лицо его заливает мягкий свет деликатной, стеснительной доброты, похожий на сияние полной луны; все работающие с ним актеры любят это выражение его лица, они годами мечтают увидеть лицо хозяина именно таким, за этот нечастый свет они готовы платить любую цену, пусть самую дорогую; в глубине души, не признаваясь даже себе, они согласны за минуту такого света отдать целую жизнь.

Три четверти справа. Ландшафт знакомого лица снова резко меняется — теперь это пустынный пейзаж зависти и ревности (вне всякого сомнения, ревности творческой, художнической и такой же точно зависти!). Лицо вытягивается, черты его застывают и твердеют, губы становятся узкими и тонкими, румянец — лихорадочным, а похолодевшие глаза приобретают явно зеленоватый оттенок. Но разве могут так меняться глаза человека, хотя бы и необычного? Вероятно, могут. А может быть, это только кажется, может быть, это всего лишь литературная аллюзия, напоминание о Шекспире, у которого ревность так и описывается: «чудовище с зелеными глазами». Скорее всего Анатолий Васильев вовсе и не завистник, вовсе и не ревнивец... Но он умен и мнителен, он прекрасно понимает, что даже мимолетные чувства такого рода не украшают человека, что их не стоит выставлять напоказ, более того, — их лучше прятать, и он отворачивается, повертывается к нам спиной...

Вид сзади: длинные, прямые волосы собраны в пучок и перетянуты резинкой, а на самом темечке католической, иезуитской, во всяком случае — западной ассоциацией просвечивает некий намек на маленькую тонзуру.

Это — портрет сугубо внешний, так сказать, физический, но можно изложить это и по-другому, провести тему в другом регистре, то есть попытаться нарисовать портрет более или менее метафизический.

Анфас на вас смотрит Художник, да-да именно так — с большой буквы, высокопарно и абстрактно, и хотя я премного извиняюсь за эту возвышенность слога, но тут ничего не поделаешь, тут факт: мой клиент действительно Художник; по лицу Художника проносятся отблески и тени — отражения всех возможных сегодня спектаклей, которые Васильев — тоже довольно возвышенно называет режиссерскими сочинениями; этот дикий, всевидящий взор вам знаком, вы уже видели где-то, и не раз, этот трудно выносимый взгляд человека, который знает и может, но где? Подсказываю: лицо описываемого мной режиссера жутко похоже на лик творца с микеланжеловских фресок в Сикстинской капелле — посмотрите еще раз, проверьте; есть и еще один вариант сходства — поищите его в лицах пророков и рабов на бесчисленных эскизах Александра Иванова к его великой картине; кое-кто идет еще дальше, поговаривая время от времени о сходстве моего героя с Иисусом Христом, но это по-моему, уже перебор — о мессианстве Васильева можно говорить только в узко театральном плане. В профиль Анатолий Александрович — сноб и эстет, служитель красоты, высокомерно и без раздражения игнорирующий мелочные обычаи и правила обыденной жизни; скажем так: если бы Оскар Уайльд отбросил свои странности и отпустил бы себе бороду с усами... и т. д. и т. п. Труа-катр слева: педагог, наставник, добрый пастырь для своих многочисленных учеников, все время одевающий перед ними маску замкнутой строгости и суровости; труа-катр справа: безжалостный и ненасытный режиссер-вамп, выжимающий из своих артистов все, что из них можно выжать, использующий их возможности до конца, досуха и неукоснительно требующий от них сценического существования на пределе, а нередко и за пределом... Вид сзади, с изнанки: всю дорогу сомневающийся, постоянно колеблющийся между эйфорией и отчаянием, по нескольку лет не могущий выйти из творческого ступора, слабый служитель Мельпомены и Талии, или, как он сам заявил мне однажды, всеобщий раб.

Третье проведение темы: регистр — политический, темп — ускоренный, в духе торопливой переменчивости нашей сегодняшней жизни. Анархист — анфас, сталинист — в профиль. Фальшивый демократ — если выбрать ракурс в три четверти слева, и псевдохристианский квази-либерал, если ракурс взят «три четверти справа». Точка зрения сзади (это когда портретируемый не видит, что вы на него смотрите) — социалистический обыватель от искусства, абсолютно безразличный к политике.

Три голоса проведены. В моей «фуге» наступает очередь «стретты»: сжатия, перемешивания портретных «тем», совместного и якобы беспорядочного их звучания. Ну что ж, стретта так стретта, смешение так смешение.

Объект находится в постоянном движении. Движение ускоряется. Ракурсы сменяются лихорадочно, они пересекаются, перекрещиваются, вклиниваются друг в друга. Тонкий снобизм заслоняется неожиданно вульгарной народностью с ее грубым «тыканьем» и матом, но тут же матроса с рыболовного сейнера вытесняет, выталкивает, выпихивает рафинированный эстет, брезгливо передергивающийся от невыносимой для него безвкусицы, нарастают интонации гротескной нежности, затаенной светскости, непривычного комильфо, усиливается преобладание изысканных красок... А в глубине все равно — ростовская шпана... Теперь, правда, шпана получила научное и

заграничное наименование андерграунда... Так вот Васильев — это до неузнаваемости эстетизованный андерграунд.

И еще одно, заключительное для моей фуги проведение темы портрета реж. Васильева, на этот раз в психологическом аспекте.

Анфас... но лучше, наверное, по-русски: с п е р е д и, прямо, в упор на вас постоянно глядит лицо наглухо закрытого человек. Это напоминает то щемяще безнадежное впечатление, которым в начале войны встречали вас известные учреждения: вы подходили к крыльцу и утыкались в заколоченную дверь. Висячий замок и записка карандашом: «Райком закрыт, все ушли на фронт». Тогда вы заглядывали в окно и понимали: внутри дома — полнейшая пустота. Часами, днями, неделями можете вы искать контакта с этим человеком, но почти всегда вас будут встречать эта запертая дверь и пустота в глазах.

Человека не интересуют посторонние, и он прячется от них или «уходит на фронт».

С б о к у (в профиль) — вы видите все ту же замкнутость. Но это уже другая закрытость — таинственная, недоступность солидного банковского сейфа, в котором хранятся бесценные и неисчислимые богатства. Сокровища эти для вас тоже недосягаемы, ибо вы не знаете шифра, отпирающего сейф. Шифр известен только самому хозяину и нескольким его приближенным. Приближенные эти делятся на две странные категории: с одной стороны, беззаветные и бескорыстные поклонники, к которым великий человек питает необъяснимую слабость, с другой — отъявленные мошенники и проходимцы, лицемерящие откровенно, напропалую и беззастенчиво шарящие и шурующие в васильевском спецхране, как в собственных карманах. Фимиам — искренний или притворный, для него безразлично — делает Васильева открытым для любого человека. Он становится доверчивым и наивным, как дитя. Не раз и не два (а всегда успешно!) проверял я действие этого механизма. «Толя, вы — гений. Понимаете: вы-ге-ний!», и он сразу становился внимательным и заинтересованным. Ни разу не прервал меня, не попробовал отшутиться. Хотя и очень умный человек. Да, психология самооценки — вещь темная и совсем не исследованная еще на уровне таланта.

Васильев закрыт для простого человека, но приоткрывается и для него, если бросить в з г л я д н а и с к о с о к: 3/4 слева — «чукча-читатель»: именитый режиссер любит перечитывать рецензии о себе, сразу становится говорливым и раскованным; если хвалят, в нем выступают наружу главным образом положительные эмоции, такие, как добродушие, незлопамятность, искренняя и долговременная благодарность; если ругают, начинает из него переть хамская, плебейская жажда справедливости; 3/4 справа — «чукча-писатель»: он очень ревниво относится к своим публикациям, лается до хрипоты с редакторами по поводу купюр, даже когда сокращают явно непечатное — матерную нецензурщину, потом он принимается раздаривать свои опубликованные опусы всем, кому попало, и радуется как ненормальный, если вам понравится.

И под конец взгляд с тыла. Перед вами — «маменькин сынок». Человек, воспитанный женщиной. Своевольный, капризный до истерики, закомплексованный и подозрительный, он обеспокоен сущей ничтожностью: не посягает ли кто на его авторитет. Испытав в детстве деспотизм материнской власти, он всю последующую жизнь мстительно рассчитывается с другими женщинами, — с женой, дочерью, любовницами и подругами, но главным образом со своими актрисами — унижает их, угнетает и тиранит. Будучи гордостью — матери, он хочет быть предметом постоянной гордости для всех.

Попурри: презент режиссерского факультета

Оркестр настраивает инструменты. Тема моего попурри обозначена в заголовке, который вы только что прочли, и у меня нет никаких сомнений, что вы тут же догадались, о чем пойдет речь — о том, как он учился, каким он был студентом, как относились к нему педагоги и т. д. и т. п. Но это — только внешняя тема, потому что, грубо говоря, Толе Васильеву в принципе не нужно было учиться. К моменту поступления в институт он был готовый уже режиссер, и этот факт необходимо было лишь подтвердить дипломом, то есть бумагой на право ставить спектакли в профессиональном театре. Так что внутренняя тема попурри — это не «Студенческие годы режиссера Васильева», а «Метафизичность выдающегося дарования».

№ 1. Чем гений отличается от таланта?

Талант — развивается, и это развитие, изменение, рост можно наблюдать, прослеживать и объяснять.

Гений художника не развивается, он задан заранее и сразу целиком, во всем объеме. Он не развивается, а только раскрывается для нас все больше и больше. Раскрывшись до конца, он аннигилирует с жизненною судьбой человека, которому принадлежит, и исчезает из мира. Нужны примеры? Пожалуйста: дуэли Пушкина и Лермонтова, чахотка Чехова, «Англетер» Есенина, Нобелевская премия Пастернака. Ближе к театру? Тоже пожалуйста: холера Комиссаржевской, канонизация Станиславского, Соловки Курбаса, расстрел Мейерхольда, наконец, тривиальный канцер Вахтангова. Наивно выглядят бурные ламентации по поводу той или иной безвременной кончины: «Ах, он погиб таким молодым!», «Сколько он смог бы еще написать! Какие чудесные создал бы еще произведения!» Да бог с вами, полноте, приглядитесь внимательнее, проверьте трезвее: он создал все, что ему было положено по статусу гениальности; он успел. Лермонтова убили трагически рано, в 27 лет, но главное-то он уже написал: и «Демона», и «Родину», и «Маскарад», и несравненного «Героя нашего времени». Жерар Филип успел сыграть своего Сида, Мочалов «Гамлета» и «Разбойников», а Моцарт к 35-ти годам сочинил все возможное и невозможное, вплоть до реквиема по самому себе.

Талант может не успеть развиться, раскрыть себя полностью; гений обязательно высказывается до конца.

Гений Васильева, как и положено, был задан с самого начала.

Мне довелось видеть, как он раскрывался...

№ 2. В те, увы, уже далекие годы, когда Васильев был студентом, на режиссерском факультете деканствовал Андрей Александрович Гончаров, человек блестящий во многих отношениях: и в отношении франтовства, и в отношении барственности, и особенно в отношении остроумия. Он любил (и умел) придумывать броские формулы для негативных явлений из области театрально-педагогической практики. Чего только стоят, к примеру, хотя бы две его концепции взаимоотношений режиссера с актером: «Теория зеленого огурца» и «Теория оживающего бревна»! Но об этом когда-нибудь потом. Одной из наиболее удачных была гончаровская формула «Презент режиссерского факультета». Она предназначалась для студента, чем-либо терроризировавшего факультетских педагогов и сотрудников, и первый раз Гончаров применил ее к нашему герою. И не зря — Васильев был действительно подарочек хоть куда.

Придумав удачную формулу, Андрей Александрович любил (и умел) широко и громогласно пропагандировать ее и внедрять в широкие массы. На разные лады (то добро-

душно, то саркастически, то снисходительно, то угрожающе) и в самых разнообразных местах (на заседаниях кафедры, на ученых советах и партбюро, при обсуждении показов, в общем — во всех углах и проходах нашего этажа) декан, как разносчик пива, выкрикивал два излюбленных слова: «Васильев» и «Презент». Толя внешне игнорировал инсинуации блестящего начальника, но втайне, без сомнения, переживал; временами ему, вероятно, казалось, что все это неспроста, что филиппиками дело не ограничится — могут и выгнать. Я, как умел, успокаивал будущую знаменитость : «Не придавайте этому большого значения, все идет нормально, и до вас были и после вас будут на факультете возмутители спокойствия, и никого никогда не отчисляли. Вот вам два приятных примера. Предыдущим "презентом" был студент из Польши по фамилии Гротовский. Этот свирепствовал на факультете по линии индивидуализма в обучении — посещал лекции только те, которые сам считал необходимыми, и задания педагогов выполнял только те, которые казались ему достаточно интересными (рассказано мне Ю. А. Завадским). Конец его обучения в ГИТИСе был и вовсе оригинален: Ежи решил, что система Станиславского освоена им полностью, собрал вещи и уехал на родину под полонез Огинского. Еще раньше, в первые послевоенные годы, "подарком" режиссерскому факультету прослыл шумно знаменитый Коля Мокин. Он попал на институтскую скамью сразу после фронта, поэтому Николашина боевитость носила откровенно социально-обличительный характер. Со всех институтских трибун атаковал и обвинял он своих именитых наставников — и в том, что им незаслуженно было доверено знамя Станиславского, и в том, что они не сумели его удержать, уронили на землю, и в том, что они не в состоянии поднять его снова... "Но мы поднимем великое знамя! Мы, а не вы! И понесем — вперед и выше!" Кончились Колины эскапады ничем, падением в ничтожество; он примитивно спился, дошел до того, что воровал вещи из собственного дома и спускал их за стакан водяры, о чем мне рассказывала, глотая привычные слезы, его первая жена Ляля (Елена Алексеевна) Дмитриева, актриса бауманского театра. Когда я, сгорая от любопытства, попросил показать дерзкого реформатора, поднимавшего знамя, меня повели на Палашевский рынок, где я увидел в самом дальнем углу опустившегося, небритого оборванца, торговавшего скобяной мелочью с газетки, разложенной прямо на земле, и починявшего, что придется, что дадут, — замки, электроплитки, кипятильники и прочую незначительную чушь. "Так что, Толя, быть презентом режиссерского факультета не только опасно, но и лестно, — подвел я итог. — Не всякому дано. Тут ведь, Толя, речь идет не о черном списке, а о почетном"». Васильев улыбался, успокаивался и продолжал в том же духе.

Все, что для него делалось (помощь, защиту, хорошее отношение), он вообще принимал как должное, само собой разумеющееся. Может быть, был он и прав, но мне почему-то никак не хотелось соглашаться с этой черствой, замкнутой на себя правотой, тем более, что несколько раз наталкивался я в нем на преувеличенное и почти раболепное чувство благодарности в отношении личностей одиозных и полуприличных...

Интерлюдия. В первую нашу встречу я Васильева не засек, не выделил его из массы. Этому способствовали обстоятельства, в которых встреча происходила, — они для всех участников были довольно драматичными, а для меня еще и с оттенком трагикомедии: меня сделали в тот раз невольно всеобщим посмешищем.

Со стороны студентов драматизм обстоятельств заключался в том, что их надули самым наглым образом, обманули в лучших чаяниях и надеждах. Почти все они посту-

пали в ГИТИС, чтобы учиться у А. В. Эфроса, а Васильев шел именно к нему и только к нему. Толя специально не поступал два, а может быть, и три года — дожидался, когда будет набирать курс его божество.

Театральным богом Васильева был в то время знаменитый его тезка Эфрос, человек, в течение четверти века прочно удерживавший первенство в советской режиссуре. Легкий и глубокий талант Эфроса находился тогда в своем зените. Это был корифей вдвойне: и прославленный, и гонимый. Чем лучше становились его спектакли (а он к этому времени изготовлял только шедевры), тем яростнее и непримиримее добивалась его изничтожения театральная реакция. Шавки от идеологии и театральной критики, не осмеливаясь облаивать бесспорные достижения известнейшего мастера, без устали вынюхивали у него хоть какую-нибудь слабину. Искали-искали и, конечно, нашли. Ахиллесову пяту художника они увидели в его учениках. И действительно, основания для кое-каких упреков тут были: не обладая ни талантом, ни вкусом, ни опытом своего учителя, эфросовские адепты принялись активно внедрять в жизнь его методику и его эстетику. Из многих театров периферии, где эти молодые люди и девицы ставили свои дипломные работы, поступили сигналы о зловредном очернительстве и идейной нечистоте. Софроновский «Огонек» и бесстыжая «Тэжэ» выкинули лозунг «Чему тебя научили, режиссер?» и началась неистовая, несусветная травля Учителя. Замшелые монстры провинциального ремесла бились в падучей, выли о политической диверсии и требовали крови; они предъявили ультиматум: закрыть режиссерский факультет, на худой конец — лишить гадкого Эфроса права преподавания. Факультет не закрыли, но Эфроса убрали. Педагоги режиссерской кафедры давно уже знали, что Эфроса в институте нет и не будет, но администрация предпочла не ставить об этом в известность поступающих, справедливо опасаясь их массового оттока. Создалась скользкая ситуация. Много позднее, через несколько лет, Васильев рассказывал мне об этом ужасе неопределенности: «Мы у них спрашиваем, Эфрос набирает или кто-то другой? Молчат, падлы, — ни да, ни нет. Прихожу на консультацию — Эфроса опять нет. Что такое? Консультации, объясняют, может проводить любой педагог института по назначению ректора. Дождались первого тура — Анатолий Васильевич не появился. Где Эфрос? В отпуске. Руководитель курса может, мол, на турах и не присутствовать, на конкурсе обязательно будет. На конкурсе ни фига: ни Эфроса, ни декана. Собрались мы, кто понахальнее, и айда к Матвею. Мотя, как всегда, — хохмит, успокаивает: не волнуйтесь, товарищи абитуриенты, берегите свое здоровье, приедете первого сентября и все будет в порядке».

Вот они приехали, и все в порядке: вместо Анатолия Васильевича Эфроса им предъявили совершенно другую педагогическую команду.

Матвей Алексеевич Горбунов, многолетний ректор ГИТИСа*, представлял первокурсникам их будущих преподавателей по специальности. В аудитории висела опасная атмосфера школярского заговора, составленная наполовину из демонстративного неприятия, наполовину из возмущения и протеста. Гремучая эта смесь каждую секунду

* Горбунов М. А. («Матвей», «Мотя», реже «Митька») был не просто ректор, он был игровой ректор, получеловек-полуперсонаж, добрейший мужик, философ-мудрец, скрывшийся на всю жизнь за нелепым обличьем законченного дурака. Идиотическая маска русского местного шута-затейника была разработана им для себя так изобретательно, что подходила к любой жизненной ситуации плотно и точно; она позволяла успешно расхлебывать все ректорские проблемы, выходить из самых затруднительных положений и выбивать в руководящих инстанциях самые щедрые субсидии для любимых Мотиных студентов, а он их действительно любил — скрытно и нежно. М. А. Горбунов был уникальный ректор.

грозила чудовищным взрывом. Но опытный ректор словно бы не замечал этого. Он был на своем законным месте — у ковра. Одну за другой бросал он в публику рыжеволосые дежурные репризы:

— Разрешите мне поздравить вас, уваперьвых, с тем, что усех приняли у щисло студенту режиссерскаго хвакультета, уваторых, что мы подобрали вам таких хороших педахохов. Вот, например, худрук — Андрей Алехсеевищ Попов. Ощень достойный щеловек: народный артист усего союза, хлавный режиссер савеской армии. Приставитель пощтенной династии. Ехо отец тоже у нас, у ХИТИСе, работал. Прохвессором, дохтором искусствоведения и завкахведрой режиссуры. Хороший был щеловек, выдающийся мастер, только меня не слушал. Сколько раз я ему хаварил, по-дружески: «Ты не мальщик, Алексей Дмитрищ, не принимай усе так близко к серцу, не болей за етих ахламонау, не надрывайся с ними допоздна, подумай о том, что ты ведь еще можешь пригодиться и савецкаму тиятру, и савецким вооруженным силам. Нет, не послушался, не берех себя. И помер.

Почтенный сын покойного недоуменно пожал плечами и вздохнул, а Матвей уже начал следующий номер:

— Вот еще один хороший педахох — Ирина Ильинищна Судакова. Тоже порядощный щеловек, шлен партбюро ХИТИСа. И тут тоже династия: отец ее к нашей слаунай прохвессуре принадлежал. Ощень хороший человек, с юмором только было у ехо плохо*. И меня тоже не слушался. Щасто я ему хаварил: «Илья Яковлищ, дарахой, тебе ведь цены нету, пожелей себя, ты ведь, если захощешь, еще один бронепоезд сможешь ува МХАТе поставить, четырнадцать — шестьдесят девять». Тоже помер. Схорел на беззаветной работе.

Монументальная Ирина Ильинишна улыбнулась снисходительно на манер императрицы Екатерины Второй и развела руками.

— И эта хороший педахох. Владимир Сергеевищ Волгородский. Был у меня деканом, но принимал больше, щем положено. «Не пей, хаварю, фулюган, зашейся: пьяный декан — горе хвакультета». Не послушался. Теперь у вас друхой нащальник будет, безалкахольный. Ханчаров Андрей.

Сказал и двинулся на выход. Среди педагогов воцарилась растерянность, а среди новоиспеченных студентов — радостные ожидания скандала. Деликатнейший Андрей Алексеевич Попов то вставал, то присаживался, покрякивал, похмыкивал и, наконец, решился остановить удаляющегося ректора у самых дверей:

— Матвей Алексеевич, вы не всех педагогов представили...

— Кахо ета я не приставил? — обернулся Мотя. — Ах вот етаго. Ну, что тут хаварить? — молодой педахох, а с молодого какой спрос? — подумал, подумал и успокоил. — Нищего, рядом с такими мастерами и етот сойдет. — И отбыл из аудитории окончательно. — Усе.

Я сидел красный, как рак. Мне было в то время сорок два года, и я уже выпустил самостоятельно несколько режиссерских курсов в Институте культуры. Я слегка недоумевал, опустив голову, по поводу прихотливых выходок педагогической фортуны, а будущие наши студенты смеялись откровенно и вслух, и смех этот был до некоторой степени злобным. Вернее — злорадным. Они наслаждались мелким реваншем: подумать только! У них на глазах облажали незваных и нежеланных учителей.

* У самого Моти с юмором все было тип-топ. В скорбные минуты гражданской панихиды Н. М. Горчакова, умершего на посту заведующего режиссерской кафедры, стоя у гроба в почетном карауле рядом с профессором Н. В. Петровым, веселый ректор с мрачным видом толкнул соседа в бок и, склонившись к его уху, прошептал похоронным шепотом, показывая глазами на покойника: «Николай Васильищ, хощешь на ехо место? Соглашайся, соглашайся, пока вакансия — тебе первому предлахаю».

Что-то неясное, явно неприятное, забеспокоило меня. Я поднял глаза и встретился со взглядом, полным ненависти и мстительного презрения. Меня внимательно рассматривал худощавый человек в узеньком пиджачке и нелепом, неуместном в этой аудитории (может быть, и в этой жизни?) поношенном картузике. Тогда у него не было еще ни бороды, ни усов, и волосы были довольно коротко подстрижены, тогда он был сравнительно еще моложав и погружен в сплошное, непрерывное самоутверждение. Немного позднее, уже во время регулярных занятий, я узнал, что этот дерзкий наблюдатель был Анатолий Васильев.

Но уже тогда, не зная его имени, не выделив его из сонмища, я мгновенно ощутил нечеловеческую силу васильевского психополя. В этот горький для него день, когда он навсегда потерял возможность поучиться у Эфроса и смирился с этим, поле его было, естественно, отрицательным. Он разглядывал нас, пигмеев от педагогики, и исходил, истекал, источался отвращением. Волны отрицания, излучаемые им, накатывались на окружающее пространство, замораживая на своем пути и мертвя все, что попадалось живого.

Да, втравил меня милейший Андрей Алексеевич в заварушку: ведь это был лишь один из многих, только один из будущих наших студентов, этих молодых и голодных хищников, в клетку к которым мне предстояло тогда входить безоружным по крайней мере три раза в неделю...

№ 3. А если говорить абсолютно откровенно, лично Васильева в ту первую нашу встречу я запомнил неясно; может быть, что-то тут придумалось и позднее задним числом. Но зато вторую нашу встречу я запомнил очень хорошо. Можно даже определеннее: я не забуду ее никогда в жизни (жаме де ма-ви).

Разве смогу я когда-нибудь забыть, как визжал он и бился в истерике, выкрикивая гневным фальцетом высокопарные слова из популярной оперы «Права человека и права художника»?

— Кто дал вам право издеваться надо мной? Как вы смеете унижать меня своими дурацкими заданиями? Я — личность! Я, в конце концов, взрослый человек и пришел сюда заниматься режиссурой, а не этой бездарной противоестественной тряхомудией! Я плюю на вашу возмутительную методику! — Он махал руками во все стороны, голос его готов был сорваться. — Это невыносимо! Невыносимо!!

Тема независимости творца при первом проведении излагалась в высоком (по тесситуре) регистре.

Я больше всего боялся, что он сейчас повалится на спину, затрясется припадочно на полу, задрыгает ножками и ручками, завопит противным зацикленным голосом: «Не хочу! Не буду! Не буду, не буду, не буду!» — как малолетний семейный тиран, избалованный бабушками и тетушками до непристойности. Но он сдержался, взял себя в руки, прошептал четко, раздельно, чуть не по слогам: «Я этого делать не буду» — и вышел из класса... На моих занятиях он больше не появлялся.

Вы спросите, почему вспыхнул бунт? Из-за чего поднял строптивый студент столь сильную волну? Да из-за пустяка. Из-за простенького актерского упражнения на внимание, координацию и синхронность. Упражнение было придумано в последней студии Станиславского и неоднократно описывалось под названием «Сиамские близнецы» в разных книжечках типа «Тренинг и муштра». Типичный первый курс. Двое учащихся становятся рядом, соприкасаясь боками, обнимают друг друга за талию и

превращаются в сросшихся людей. В таком виде они ходят по комнате, садятся и встают, едят, пишут письма и даже играют на гитаре, имея в своем распоряжении две руки и три ноги на двоих. У студентов-актеров это упражнение проходит легко и эффектно; со студентами-режиссерами дело посложнее. Актеры наивны и свободны, режиссеры рационалистичны и почти всегда закомплексованы на уроках актерского мастерства. Весьма вероятно, что и васильевские комплексы в тот злополучный день не выдержали напряжения, и он отчего-то сорвался: то ли упражнение разозлило его своей примитивностью, то ли испугался он, что у него не получится, и не захотел выглядеть бездарнее остальных, то ли просто не вынес физической близости партнера — его запахов, пота, сопения и пыхтения. Не знаю, не знаю.

Через несколько лет я и сам стал частенько задумываться, а не исчерпала ли себя традиционная школа, и пришел к неожиданному выводу: для студентов-режиссеров нужно придумывать специфические, именно на них рассчитанные упражнения, причем постепенно упражнения должны будут сложиться в целую систему режиссерского тренинга. И что всего любопытнее, к такому выводу меня подтолкнул васильевский кумир Эфрос: когда, после четырнадцатилетнего перерыва, Анатолий Васильевич вернулся к нам на кафедру, мы стали время от времени обмениваться мыслями о театральной педагогике, встречаясь то в деканате, то в кулуарах, то около мужского туалета, куда я заходил покурить, а А. В. забегал по пути.

Однажды он остановил меня на лестнице:

— Объясните мне, что у нас происходит? Сейчас заглянул по ошибке в тринадцатую аудиторию и не поверил своим глазам. Бред какой-то. Усевшись в кружок, великовозрастные кретины, разинув рты, хлопают в ладоши с тупой настойчивостью несомненных дебилов. Это что, по-вашему, — учебный процесс?

Я ничего не ответил, только засмеялся оригинальности эфросовского подхода к выполнению упражнения «Машинка», изобретенного когда-то гением все того же Константина Сергеича. Засмеялся еще раз и подумал, как точно озаглавил Эфрос свою давнюю статью о великом режиссере — «Бедный Станиславский»...

Маленькая каденция. Мне жутко с Васильевым не повезло: за всю мою педагогическую жизнь не было студента, который попортил бы мне столько нервов, причинил бы мне столько страданий, принес бы столько огорчений, который разговаривал бы со мной так беспардонно и безжалостно.

Нет, мне, конечно, с ним жутко повезло: я видел первые, начальные шаги крупнейшего режиссера современности, и это тоже — благодаря положению педагога, работавшего на курсе, где он учился...

Тут в течении моего «попурри», в ходе моего лирического повествования наступает перелом. Я меняю тональность. И не только тональность — я меняю и ритм, и метр, и самый характер моей «музыки». Если до сих пор я исполнял вам все больше легкомысленные мотивы: сперва что-то похожее на старинный и торжественный марш (№1), затем некое подобие стремительного галопа, скачущего, как по комнатам, по распахнутым временам и пространствам (№2), потом пробренчал разновидность полечки под названием «Полька-истерика» (как «Полька-бабочка» или «Полька-мазурка» — см. цифру 3), то теперь мне необходимо другое настроение, и я меняю «счет». Простенькие две четверти, лежавшие в основе всех, только что сыгранных вещиц, усложняются. И преображаются в три четверти. Начинается вальс, потому что я собираюсь поговорить

о творческих работах студента Васильева — о его режиссерских этюдах, отрывках, инсценировках и спектаклях...

№ 4. Вальс-бостон. Если на секундочку вернуться к теме первого номера, то есть к теме заведомой заданности и неизменности гения, то обнаружится, что студент Васильев с самого начала учебы проявил себя как крупный характер и художник с большой буквы «Х». (Приподнимитесь на цыпочки, обнимите за талию свою даму, осторожно прижав ее к себе, и замрите, застыньте на миг в неустойчивой, взмывающей паузе, — вы ведь танцуете вальс-бостон, и Дама ваша — прекрасная муза Талия.) Как студент, Васильев был уникален. Он резко отличался от всех остальных — принципиально и позитурно: не поддавался массовидной инерции, плевал на установленные для всех правила и не скрывал высокомерного презрения к недаровитым сокурсникам. Он был странный лидер, не принимающий ничьего лидерства, даже своего собственного. Вокруг него крутились, но он никого никуда не вел; он только шел сам. В то время, как все остальные студенты усваивали учебную программу, он ваял произведения искусства. Все остальные по-быстрому гоношили свои работы и показывали педагогам это сырье пачками — по три-четыре, а то и по десятку штук каждую неделю; Васильев не интересовался количеством, его волновало только качество, — неделями, месяцами, целыми полугодиями возился он со своим очередным режиссерским сочинением: вынашивал, уточнял, отбирал детали, шлифовал их, переделывал и снова оттачивал, компоновал, перекомпоновывал, добиваясь не понятного никому совершенства. Работал он тайно, за закрытыми дверьми, не допуская к себе на репетиции никого, кроме исполнителей и участников. Педагогов тоже не жаловал доверием, — увидеть, что он там затевает и как работает, у нас не было никакой возможности, потому что, редкостный упрямец, он оттягивал момент присутствия посторонних глаз до последнего мыслимого мгновения, — до итогового просмотра ученических опусов Поповым перед самым экзаменом. Это злило и раздражало, так как казалось высокомерной строптивостью первого ученика, но... Но ведь можно было посмотреть на эти фокусы и по-другому — как на величайшую требовательность художника к себе и к своей «картине». Тогда это становилось признаком гениальности. (Снова приподнимайтесь на цыпочки и снова пауза. Затаите дыхание. Как будто присутствуете при свершении чуда.)

Первая же показанная студентом Васильевым работа оказалась шедевром.

Режиссерский этюд назывался «Арбат». Раздвигался занавес, и вашему взору открывалось совершенно пустое пространство сцены. Точнее было бы сказать так: вашему взору открывался пустой, ничем не заставленный сценический планшет — извечные доски театра, плохо выструганные, давно не мытые, вытоптанные и затоптанные тысячами актерских подошв, засаленные и просмоленные сотнями актерских тел, валявшихся и катавшихся здесь в творческих муках, пропитанные и запятнанные десятками раздавленных, искалеченных актерских судеб и несостоявшихся актерских дарований.

Сейчас пол был чисто подметен и густо побрызган водою.

Насмотревшись на грязные доски, вы поднимали глаза и замечали: в полумраке сцены что-то беззвучно шевелилось, — это висел в воздухе плотный слой табачного дыма. Он колебался, изгибался, медленно перебирая и переплетая свои синеватые космы. Дым — танцевал.

Внезапную ассоциацию тотчас же закрепила музыка. За сценой некто начал перебирать клавиши рояля: медленно-медленно, тихо-тихо и поэтому: далеко-далеко.

Трам-
-там-там,
Трам-
-там-там,
(не так — пианиссимо; пианиссимо!)
Трам,
тарьям-тарьям,
там-та...

Дым,
плывущий и тающий
в небе лазурном,
Дым, плывущий и тающий, —
Разве он не похож на меня?

(Это уже была не музыка. Этого вообще не было в этюде. Это вам вспомнился несравненный Исикава Такубоку, японский Лермонтов.)

А на сцене в это время чуть-чуть прибавили свету, и вы увидели, что она не так уж пуста. Чистым и нагим был только ее центральный простор, а по бокам, у самых кулис, почти вплотную к ним и вдоль них были расставлены два ряда стульев — от портала до задника, спинками внутрь, к центру сцены. Как две отвернувшиеся друг от дружки, длинные, бесконечные скамьи, уходящие вдаль, к невидимому горизонту. На самом носу у вас, в торце каждой из «скамеек», огораживавших дымное пространство, стояло по театральному прожектору на высоких штативах. Прожекторы стояли, печально опустив головы, внимательные и строгие, будто выискивали и высматривали кого в противоположном ряду стульев, словно следили за чем-то, для нас пока еще неразличимым. Лучи прожекторов перекрещивались над пустынным планшетом, в перекрестии плавал дым, а на концах лучей, вызванные усилием световой воли, возникали из полутьмы небытия две светлые мужские фигуры. Двое мужчин сидели в разных концах сцены, отвернувшись друг от друга, откинувшись на спинки стульев и вытянув в кулисы длинные ноги в черных брюках со стрелками. На мужчинах были белоснежные, накрахмаленные и отглаженные рубашки с отложными воротничками. Мужчины были молоды и красивы. Тот, что сидел слева, был русоволос, голубоглаз, завидно румян и полон юных, неистраченных сил. Тот, что справа, был, напротив, худой брюнет с серыми глазами, изысканный и изможденный, чем-то неуловимо напоминавший серовские портреты молодых князей Юсуповых. Правый беспечно развлекался — покуривал сигаретку и, запрокинув голову, пускал дымовые кольца. Левый просто дышал воздухом в блаженном ничегонеделанье — дольче фач ниенте — и слушал тишину жизни.

В тишине зазвучал голос — высокий баритон с легкой, едва заметной хрипотцой (а пропо: это пел и играл на рояле сам режиссер — Анатолий Васильев):

Ах, Арбат,
Мой Арбат,
Ты мое
Призвание...

...Подохнуть было можно от этой красоты, сделанной из ничего.

И ведь действительно — из ничего. Ну, что там было? Два десятка простых стульев, два стареньких прожектора и две белых рубашки. Но как все было расставлено, расположено, выверено, какой пронизано гармонией. И сколько ассоциаций: ночной зал ожидания на

платформе пригородной электрички... предрассветная операционная... будничная, в понедельник, танцплощадка... пустая Арбатская площадь, старая, еще до реконструкции и сооружения подземных коммуникаций, с редкими и тусклыми фонарями (но это — ассоциация от названия этюда, отбросим ее — высокое искусство не любит иллюстраций)... лучше — ринг... пустой ринг, как и осенний, несезонный пустой пляж, полон шемящих воспоминаний; он напитан ими, как напитан песок пляжа водой моря и дождя...

Молодых людей разделял пустой ринг, а соединял мерцающий Млечный Путь папиросного дыма.

Человек справа втянул ноздрями воздух, ощутил запах курева и повернулся к пускающему кольца. Опираясь коленкой на сиденье, а обеими руками на спинку стула, он приподнялся и послал через пустыню свою безнадежную просьбу:

— Не дадите закурить?

Человек слева, не оборачиваясь, полез в карман роскошного — болотного колера — пиджака, висевшего рядышком на спинке соседнего стула, порылся, достал сигарету и кинул ее в пространство позади себя. И сигарета полетела — сквозь дымную пустоту, поддерживаемая волнами музыки и пристальным взглядом жаждущего и ждущего ее брюнета, медлительная и легкая, как белая пушинка одуванчика, по идеально рассчитанной, прекрасной дуге: Ах, Арбат, мой Арбат, ты мое... Он поймал ее на другом конце дуги, жадно вставил в рот, прикусил и стал суетливо и торопливо похлопывать себя ладонями по ляжкам..

— Можно... спичку...

На левом фланге было предпринято новое посещение пиджачных карманов, и вслед за сигареткой, по той же воображаемой траектории пустился в полет спичечный коробок. Он летел еще медленнее, покачиваясь и переворачиваясь на лету, и вам начинало казаться, что вы слышите как, шурша, пересыпаются в нем спички. Вот он достиг апогея дуги и перешел на снижение — неспешное, плавное, покатое, пока не упал в подставленные ему ладони. Жадные, дрожащие пальцы никак не могли достать из коробка спичку, потом спичка никак не зажигалась, человек чиркал, чиркал, сигарета перекочевывала из одного угла рта в другой, наконец-то вспыхнуло маленькое долгожданное пламя, крохотный огонек в необъятной вселенной, человек прикрыл его ладонями и стал прикуривать, как прикуривают обычно солдаты, пастухи или геологи — люди, привыкшие целыми днями находится на ветру. Свет спички падал на его лицо снизу и освещал лихорадочный румянец неутолимого желания. Как раз в это время Левый лениво обернулся и как бы невзначай посмотрел на прикуривающего. Что-то необъяснимо переменилось в настроении русоволосого, и теперь он смотрел на брюнета, не отрываясь.

Человек медленно и глубоко затягивался. Спичка погасла, но лицо не исчезло в наступившей темноте, — теперь его освещало изнутри полное неизбывное счастье. Человек не торопился. Он затянулся еще раз и только после этого выпустил вместе с дымом тихие слова:

— Спасибо вам...

И еще раз, после молчания:

— Спасибо...

А потом пустил спички в обратный полет.

Коробок летел — над пустынями песков — океанов — лысых, безлесных тундр с их вечной мерзлотой, а вы постепенно начинали понимать, что это все *настоящие*, су-

веренные и полноправные *действующие лица*, участвующие в этюде наравне с людьми: Пустота, Музыка, Дым, Брошенная кем-то и кому-то Сигарета, Летяший Коробок Спичек. Или — если хотите, — *события* в драме общения, события, равные стихийному бедствию или наступлению мира летающих туда и обратно коробок, брошенная не кому-то, а тебе лично сигарета, сближающий дым и разделяющая пустота.

И в это время раздался крик:

— Саша! Саш-ка! Сашка Литкенс!

Это потрясенно кричал русоволосый. И одновременно с ним закричал брюнет:

— Андрей! Это ты — Андрюшка?!! Андрюша-а-а-а-а!..

Дальше — просто.

Они отшатывались на секунду друг от друга, как ударенные сильным током, но тут же, перелетев через спинки стульев, оказывались в девственном до этой минуты пустом пространстве. Они бежали друг к другу, вопя на ходу неразборчивые слова радости и растерянности, подбежав, обнимались и вертели один другого перед собой, отталкивая и прижимая, хлопая друг дружку по спинам, по плечам, кулаками по бокам и снова кружились, кружились, кружились, потому что площадку неудержимо затоплял могучий вальс, усиливавшийся с каждым мгновением, как победоносная летняя гроза. Ах, Арбат, мой Арбат, ты мое отечество... Девятый вал вальса сбивал их с ног, и они, хохоча, кувыркались на полу, то тузя один другого, то попеременно усаживаясь на партнера верхом, и это было истинное блаженство: блаженная радость встречи, блаженный восторг воспоминаний, блаженное упоение своей молодостью, красотой и силой. Ах, Арбат! Мой Арбат!! Ты! Мое!! Отечество!!! Вальс напоминал теперь бурный водоворот, из которого выныривали отдельные, отрывочные реплики: — А помнишь? — А ты помнишь?! — Лидку-шалаву из соседнего подъезда помнишь? Сколько тебе тогда было? Шестнадцать? Пятнадцать? — Дядю Васю-алкаша не забыл? — Вероничка, Вероничка! — Из семнадцатой квартиры? Как ты был в нее тогда... — А твоя мама... — А пироги! — А выпускной бал! Выпускной бал!.. И они снова катались по полу в клубке озорства, в изнеможении счастья, в вихревом кружении спрессованного времени...

— ШЕСТОЙ БАРАК! ВЫХОДИ НА ВЕЧЕРНЮЮ ПОВЕРКУ!

Эта гулкая и сухая команда из дальнего закулисья была как внезапная автоматная очередь, и они оба замерли на полу без движения, — сраженные автоматной очередью.

Ах, Арбат...
Мой Арбат...
Ты... моя... религия...

Они поднялись с пола медленно, чуть ли не синхронно, не отводя глаз, вглядываясь внимательно и настороженно, — так обычно рассматривают нечто, увиденное впервые: существо, вещество, экзотическое уродство. А в это время декорация, нет, — «выгородка», ибо театральной декорацией назвать это язык не поворачивался; выгородка приобрела страшную однозначность, единственную и трагическую точность: это был лагерь, и только лагерь — два ряда колючей проволоки образовывали забор, огораживающий опустелое запретное место — зону, простреливаемую нейтральную полосу, гибельную географию беды, а прожектора светили теперь со сторожевых вышек. Слева была воля, справа — заключение. И больше ничего. За кулисами, ближе и тише, как эхо повторилась команда, два человека отвернулись

друг от друга и пошли каждый в свою сторону. Они, не спеша, перелезли через спинки стульев, и, поскольку с этой стороны преодолевать препятствие было труднее, в их движения уже не было ни молодой стремительности, ни какого бы то ни было изящества. Середина планшета снова осиротела, а в развитие происшествия включилось главное действующее лицо — Униформа.

Андрей снял со спинки стула свой роскошный пиджак-хаки, и пиджак немедленно преобразился в щегольской кителек офицера ГБ, а Саша вытащил откуда-то из-под стульев зековский бывалый бушлат с белым номером на рукаве, привычно в нем устроился, потом, нагнувшись, поднял с пола драную старенькую ушанку, нахлобучил ее поглубже и, ссутулившись, зашагал в закулисную тьму зоны.

Музыкант прекратил пение, но продолжал перебирать клавиши, он добирал аккорды, дотягивал до коды неприхотливую мелодию.

Там-
-тарам,
Там-
-тарам,
Там–татида–ти–да — та...

Андрей стоял неподвижно на своем месте и задумчиво застегивал китель, снизу — вверх, до самой шеи. Застегнувшись, достал фуражку с зеленым околышем, надел ее, поправил, сориентировав центр лакового козырька по носу и, как Саша, захлопал себя по ляжкам. Нащупал и вытащил золотой портсигар, щелкнул крышкой, извлек сигаретку, всунул в рот и нашел спички. Вытащил одну...

В это время началась перекличка:

— Морозов Борис...
— Райхельгауз Иосиф...
— Исрафилов Рифкат...
— Литкенс Александр...
— Шишкалов Владимир...

Кто-то из зрителей знал, что на этой «вечерней поверке» выкликались фамилии всех студентов-мужчин нашего курса, кто-то не знал, но и те, и другие ощущали, что над нами всеми собираются тучи, сгущается какая-то непоправимая, страшная беда, и конца ей не будет, как вот этому двусмысленному, казалось бы, невозможному списку:

— Степанцев Евгений...
— Васильев Анатолий...
— Габашиев Амурбек...
— Гырну Михаил...
— Казначеев Владимир...

Андрей стоял и стоял на своем месте с незажженной сигаретой в зубах и мучительно вслушивался в монотонный, равнодушный голос охранника:

— Крутов Андрей...
— Лысенков Николай...
— Мосесов Григорий...
— Дзуттагов Казбек...

Его в этом списке не было и не могло быть: трам-тарам, трам-тарам, трам-та-рим-та, рим-та-та. Занавес...

Вторая каденция. Я описал «Арбат» таким, каким он был на публичном зачете, а не таким, каким мы, педагоги курса, увидели его впервые. Первый показ состоялся в восьмой аудитории, где не было ни занавеса, ни сцены, ни прожекторов, были только расставленные в два ряда стулья, двое молодых людей — Андрей Андреев и Саня Литкенс — и кое-какое подобие костюмов. Но впечатление все равно было оглушительное. Так мы и сидели потом, оглушенные, на обсуждении студенческих работ, решая, какие из них «пускать» на зачетный показ кафедре, какие не пускать, механически высказывали «умные» и «компетентные» мнения, автоматически предлагая паллиативы «улучшений» и «усовершенствований», — как будто ничего и не произошло. Об «Арбате» не было сказано ни слова. Но вот дошла очередь и до него. Андрей Алексеевич, как руководитель курса, вел этот педагогический заговор. Он хмыкнул два раза и объявил: студент Васильев, этюд «Арбат». Первым прорвало Волгородского. Бывший декан, конечно, поднаторел в вопросах идеологической самоцензуры и, кроме того, сильно жаждал административной реабилитации.

— «Арбат» надо немедленно снимать, а Васильеву ставить двойку. Какая наглость: тащить на сцену самиздат! За такие «Этюды», когда мы учились, выгоняли из института и сажали в тюрьму. Это возмутительная политическая провокация. Распоясываются они, а отвечать придется нам. (Напомню: это был январь 1969 года. Наши войска стояли в Чехословакии. Отстранили и арестовали Дубчека. Готовился или уже шел процесс над диссидентами с Красной площади. Воздух эпохи заметно потягивал гарью реакции. Ладно, оставим все эти приметы времени и послушаем, что говорил дальше экс-декан Волгородский.) Я предупреждаю вас, Андрей Алексеевич, как член партии члена партии: этюд нельзя выносить на показ ни в коем случае.

Попов покашлял и обратился к Судаковой:

— А что вы скажете, Ирина Ильинична?

— Володя, конечно, увлекается и преувеличивает, но в принципе я с ним полностью согласна. Они совсем обнаглели. Вы не представляете, Андрей Алексеевич, какие будут последствия. Вас выгонят, как полгода назад выгнали Эфроса, а нас разметут по углам, как мусор. Да этюд слабенький — ни четкого действия, ни глубокой, значительной идеи.

Попов обернулся ко мне.

— А ты чего молчишь? Тоже так думаешь?

— Нет. Совсем наоборот думаю. Я считаю «Арбат» первоклассной работой. И по линии режиссуры. И особенно по линии актерского мастерства. Скажу больше: за всю свою жизнь я не видел столь прекрасного произведения искусства. А повидал я, между прочим, немало. Я видел стариков художников. Я видел Романова, Коонен и Верико Анджапаридзе. Я посмотрел и шекспировские шедевры Брука, и ТНП, и «Комеди Франсез», и баварских «Разбойников», и итальянское дивное кино. Я видел, наконец, идиота Смоктуновского. И все равно васильевский «Арбат» лучше. И новее, и искренней.

— Что он говорит! Вы послушайте, что он только говорит! — это был уже дуэт. — Он же ненормальный, Андрей Алексеевич, неужели вы не видите. Это фанатик, он не думает, — ни о вас, ни о нас, ни о себе! Не слушайте его...

— Нет, придется послушать! — Я усилил звук. — Я все равно договорю до конца, — дальше я обращался только к Попову. — Андрей Алексеевич, вот вы выдающийся артист, можно сказать — художник театра, опытный мастер, в своем деле съели не одну собаку. Ответьте мне честно и прямо, как ответили бы отцу, это искусство или не искусство?

Попов втянул голову в плечи и робко повернул ее к моим коллегам; он колебался, он всегда ведь колебался, он без этого не мог, — он промямлил невнятно, но промямлил то, что надо:

— Это... искусство...

— Тогда это надо показывать и все, — поставил я жирную точку.

Поднялся шум и гам. Они умоляли, убеждали, они запугивали своего руководителя как заводные, — наперебой и вместе, как бешеные — азартно и зловеще, а я вспоминал великий наш фольклор: «Ну и парочка — баран да ярочка». И вдруг до меня дошло: Попов уступает. Он уже говорил, что побеседует с Васильевым один на один, объяснит ему все сложности. Он был слабый человек по сравнению с отцом, он не умел говорить «нет», это было понятно, но факт сам по себе был ужасен — он сдавался, он сдавал им «Арбат». И я отчаянно кинулся на штурм, я решил нанести удар ниже пояса, плюнув на все приличия и этикеты, — я пошел в последнюю психическую атаку:

— Ну так слушайте, Андрей Алексеевич, внимательно меня слушайте: если «Арбат» не будет вынесен на показ, я уйду с курса, уйду из института совсем. И вы знаете, меня ничто не удержит. Причем я на этот раз не просто уйду, я объясню студентам — своим и чужим — причину ухода, объясню прямо, без экивоков и намеков, открытым текстом.

Попов как-то неопределенно оправдывался, что-то объяснял, просил меня подождать, но я ковал свое железо — оно было все еще горячо:

— Мне будет достаточно вашего обещания. Дайте мне честное слово, что «Арбат» будет показан.

Попов дал слово.

Попов сдержал свое слово.

«Арбат» был показан, и ничего не случилось. Никого не выгнали. Никого не поругали. Наоборот, этюд имел резонанс, а Васильев приобрел репутацию лучшего режиссера среди студентов факультета. И все это — благодаря Попову.

По сравнению с папой, он был, конечно, слабак, но по сравнению с нами остальными, со всей нашей ненадежной актерской и режиссерской шушерой, он был большой человек. Вскоре это поняли и наши студенты. До последних его дней они платили Андрею Алексеевичу Попову сполна — нежной преданностью и безусловным уважением...

Последствия начались сразу же после зимних каникул.

Первой меня поймала Судачиха. Она зажала меня в углу на лестничной площадке между вторым и третьим этажом, притиснула своим монументальным бюстом к решетке и запела мне на ухо соблазнительную арию Далилы из оперы Камиля Сен-Санса. Голос на этот случай был позаимствован у знаменитой контральто тех времен — у Валентины Левко. Голос — ничего, но явный второй сорт.

— Я прямо с заседания партбюро. Хочу вас предупредить по-дружески. Вы, кстати, верите, что я к вам хорошо отношусь?.. Если верите, то послушайтесь моего совета. После «Арбата» ваше положение в институте не намного лучше губернаторского...

— Позвольте, при чем тут я? Я беспартийный...

— Вот именно. И вы защищали этот, с позволения сказать, этюд.

— Но откуда об этом могут знать в партбюро?

— Бросьте! Там знают все. Так вот — абсолютно между нами — там высказано мнение, что именно вы ведете курс не туда, куда надо. Попов, говорят, все время

снимается или играет в театре. В его отсутствие вы поощряете всех наших доморощенных гениев...

— Но, Ирина Ильинишна, вы-то знаете, что это не так. Пока что Андрей Алексеевич не пропустил ни одного своего занятия.

— Я вам рассказываю, что говорят там. И только это имеет значение. А что на самом деле — никого не интересует, неужели вы этого не понимаете?

Я, конечно, понимал все и понимал с полуслова, но я был тогда еще не так стар, чтобы взвешивать и рассчитывать. Я не собирался уступать ребят.

— Я не понимаю, о чем говорите вы.

— Жаль. Нужно не ждать, когда прикажут, а сделать то, что нужно, до появления приказа...

— Что сделать?

— Пойдемте вечером к Попову, и вы уговорите его отчислить бунтовщиков, вас он послушается...

— Каких бунтовщиков?

— Васильева, Андреева, Рейхельгауза, Исрафилова...

— Самых способных студентов?

— Ладно, Миша. Я сказала вам все. Только умоляю — не выдавайте меня никому. — Голос ее спустился на мелодраматические низы. — Я хотела вам помочь.

И она сурово отчалила...

Следующий раунд через неделю провела Кнебель. Она собрала нашу педагогическую команду в качестве завкафедрой режиссуры. Она сообщила новость:

— На последнем партбюро было решено расформировать ваш курс.

Для меня это был гром среди ясного неба. Остальные удивились не очень.

— Но я нашла другой выход, — продолжала завкафедрой, профессор, доктор искусствоведения, народная артистка РСФСР и т. д. и т. п., — я принесла в жертву себя. Мы разделим ваш курс на два новых самостоятельных курса. Один останется за Андреем Алексеевичем, другой возьму я. Мы разъединим ядро, и, может быть, они успокоятся. Это устроило и ректорат, и бюро, — я хотел что-то сказать, но М. О. оперативно заткнула мне рот. — С Андреем мы уже говорили — он согласен.

Тут уж я прорвался:

— Но такого нельзя делать ни в коем случае. Это ведь резать по-живому. Курс — целостный организм, он уже начал складываться.

Меня перебил Волгородский:

— Так будет лучше. Соглашаемся.

Андрей Попов добавил:

— Иначе — расформирование.

И я понял, что все, кроме меня, полностью в курсе дела. Я задумался, почему же все, кроме меня, но М. О. не дала мне подумать:

— Я вам вполне доверяю. Разделите и передайте мне список моих будущих учеников.

И курс разделили.

Я не сказал бы, что это был безоблачный раздел...

№ 5. Вальс — каприс. Он спикировал на меня, как только я вышел из раздевалки.

— Как вы посмели отдать меня Кнебель?! Это — возмутительно! Я вам этого никогда не прощу!

— Вы не по адресу. Обратитесь, пожалуйста, со своими претензиями к Андрею Алексеевичу...

— Что вы меня за дурака держите?! Я знаю, я понимаю про вас все — вы хотели оставить себе своего Оську, — тут он был недалек от истины, — но неужели я хуже Рейхельгауза? Какой-то абсурд! Выбросить меня к старухе. А что такое для меня Кнебель?! — Он чуть не плакал от бессильной злобы. — Ну что у меня общего с этой тюзовской бабусей?!

— Что общего? Ну, хотя бы Эфрос...

— А что Эфрос?

— А вы разве не знаете, что именно презираемая вами бабуся вытащила Эфроса из Рязани, где он благополучно загибался, в Москву, взяла в свой театр, предоставила полную свободу и потихоньку-полегоньку, незаметно для него самого, сделала из Толи Эфроса довольно заметного режиссера. Мария Осиповна опытный и очень умелый педагог...

— Не смейте больше говорить мне о Кнебель!

И убежал, бормоча себе под нос: ну, я ей покажу, я ей покажу!..

Они словно бы сговорились: через месяц на меня орала Кнебель. Она подошла ко мне буквально вне себя. Лица на ней не было нисколечко. Руки и щеки тряслись у нее комплексно — от гнева и от старости.

— Подумайте только! Вчера вечером они показали мне половой акт!

— Что показали???

— Самый настоящий половой акт!

— Марь Осьна, вы чего-то не поняли. Был скорее всего некий чересчур прозрачный намек.

— Не делайте из меня дурочку! Хорош намек — сначала она лежала и сидела на нем, потом он лег на нее. Это ужасно, Миша. Они беспощадны. Их не останавливает ни мой авторитет, ни мой возраст. Для них нету ничего святого. Это — бандиты, безжалостные и бесстыдные бандиты...

И она заплакала — беззвучно, бесслезно, безнадежно. Я думал, как успокоить ее, и не мог ничего придумать. Была одна надежда — на ее юмор.

— Надеюсь, они не раздевались догола?

И тут я столкнулся с небывалым: юмора у Кнебель больше не было.

— Но это все равно было так неприлично, так нахально. Я больше не могу. Я уже не выдерживаю. Вероятно, я вынесу этот позор прямо на суд кафедры. Пусть решают, как хотят, — только бы избавили меня от этой унизительной муки. Со мною так похамски не осмеливался разговаривать сам Станиславский, а я-то хорошо знаю, как посамодурски груб и бестактен бывал он с артистами. Что вы наделали, что вы наделали, Миша! Теперь я понимаю, как вам было с ними трудно, как вы мечтали от них избавиться, но подбрасывать их мне... Это подло. Других слов, извините, сейчас у меня нет.

— Но они — талантливые ребята, Марь Осьна, а Васильев, пожалуй, и самый талантливый. Мы с Андрей Алексеевичем хотели, чтобы раздел был произведен благородно и по справедливости, — мы отдали вам самых талантливых. Не могли же мы, в самом деле, отправить к вам одних бездарей.

— Ваш Андрей Алексеевич всегда хочет только хорошего, а получается всегда пакость.

— Талантливые люди капризны, вам это известно не хуже моего.

— Но что же делать? Что же делать?

— Предложите ему уйти. Скажите: вы меня не уважаете, вы меня оскорбили, уходите сами, чтобы вас не выгонять. Помните, как небрежно вы предлагали мне это на первом курсе без всяких оснований с моей стороны.

— Но я тогда ошибалась.

— Может быть, вы и теперь ошибаетесь?

Кнебель достала носовой платок и громко, но вхолостую высморкалась.

— Не знаю, доживу ли я до весенней сессии.

Она, конечно, дожила, и я получил возможность увидеть знаменитый васильевский «половой акт»...

Никакого полового акта, собственно говоря, и не было. Была оригинальная и острая трактовка и несколько довольно смелых мизансцен.

Кнебель убрала из показа традиционных ведущих-объявляльщиков и предложила режиссерам самим представлять свои работы. Когда до него дошла очередь, Васильев вышел и предъявил зрителям вот такое:

— Джей — Ди — Сэлинджер «Хорошо ловится рыбка-бананка».

Потом подошел к столу экзаменаторов и сдернул с него рывком руки официальную, зеленого сукна скатерть. Комиссия ахнула от неожиданности и возмущения. Студенты-зрители спешно возрадовались. Васильев не ушел за кулисы, а устроился у свободного окна между сценой и местами для публики. Он стоял, опираясь задом на подоконник, скрестив ноги и сложив переплетенные руки на груди. Скомканная скатерть была засунута небрежно под мышку; выбившийся конец ее свисал до полу плащом испанского гранда.

Васильев сказал «Прошу», и на сцене появился второй бандит — Андреев. Со времен «Арбата» Андрюша немного раздобрел, отпустил бородку и усы. Борода кучерявилась, как у молодого нижегородского ушкуйника, а легкая полнота придавала Андрею мягкость, которой у него, наверно, не было, но которая была так необходима для Сэлинджера.

Не спеша, вразвалочку, большими неслышными шагами Андрей подошел к столу комиссии, подумал с секунду и улегся на самую середину. И стало страшно за них, за Андрея и за комиссию, — так близко, так недопустимо близко были они друг к другу: лицом к лицу, на расстоянии одного касанья. Захоти этого Андрей, он мог бы, не вставая, а протянув только руку, похлопать по плечу декана или схватить за нос ректора. Испанский гранд у окна удовлетворенно ухмылялся.

Андрей поерзал немного на столе, устраиваясь поудобнее, и, наконец, замер, лежа на спине. Подложил руки под голову. Затем уставился в потолок.

Я почувствовал: сейчас должна появиться музыка.

Но музыка не появилась, вместо нее на сцене возникла девушка.

Девушка стояла у дальней стены, свежая, как утро, длинноногая, как гужоновская Диана, и розовоперстая, как греческая заря по имени Эос (имеется в виду ее ярко-розовый маникюр).

Она была действительно хороша: черные волосы, синие глаза, алая влажноватая улыбка. Наши молодые режиссеры знали толк в женской красоте — не случайно же они привели ее с другого совсем курса, из актерской группы. И это было очень важное обстоятельство — девушка была не своя. Эту «чуждость» нельзя было объяснить логиче-

ски, физиологически, не осознавая, все — и зрители-студенты, и профессора — чувствовали: она из другого мира.

Инопланетянка была одета во что-то желтое и легкое, слишком короткое и слишком свободное, все время сползающее, открывающее, стыдливо поправляемое и обдергиваемое, — платьем это можно было назвать весьма условно.

Пауза любования женской красотой длилась. Никто, слава богу, никуда не спешил. И я успел вспомнить, как все у Сэлинджера. Наступил покой и полная ясность: парень на столе был не кто другой, как самый любимый сэлинджеровский герой, Молодой Симор Гласс, а девушка на сцене — его юная жена Мюриель, красотка и дочь чересчур приличных родителей.

Но вот девушка заговорила, и я понял, что жестоко ошибся. Она не была Мюриелью, она изображала «Сибиллу Карпентер, Сосновый лес, штат Коннектикут, трех с половиной лет, живущую в гостинице со своей мамой».

В приглашенной актрисе не было ничего от травести, и ей было трудно. Деланным детским голоском она пропела: «Сими Гласс, Семиглаз» и стала искать Симора то в одной, то в другой кулисе: хотя искомый молодой человек лежал прямо перед нею, на столике, и она не могла его не видеть.

— Где мой Семиглаз? — настойчиво и фальшиво пищала будущая инженю.

Это был явный прокол. Неестественность тона раздражала и злила, она мгновенно развеяла все мои мечты и надежды, а жаль, надежды у меня были ого-го! — полностью О. К. Как только я увидел этих двух красивых и обаятельных молодых людей, будто бы специально созданных для любви, я напредвкушал такого! — представьте: пара молодоженов убежала из дома, подальше от тещи и тестя, от бесконечных тещиных психоаналитиков, от тревожных подозрительных взглядов старшего поколения, на которые натыкаешься постоянно то тут, то там — выходя из ванной, за завтраком, на званом обеде, где тебя демонстрируют и ты обязан соответствовать, — и ты читаешь в этих нескромных взглядах одно и то же, всегда одно и то же: зять нынче пошел не тот. Молодожены убежали сюда, во Флориду, и укрылись здесь, далеко от Нью-Йорка, в уединенном отеле на берегу моря. Согласитесь, это — картинка: белый песок дикого пляжа в дюнах, двое юных любовников, ослепительное солнце в небе и синий, как глаза Мюриель, океан. И ничего этого не будет, а будет история о том, как любил детей Симор Гласс и как детки платили ему взаимностью, потому что он сам был большим ребенком. Будет слащавая новелла да еще в таком вот штампованном исполнении.

Но тут я ошибся вторично, правда, на этот раз — приятно ошибся.

Пока «Сибиллочка», наконец-то заметив своего Семиглаза, фальшиво изображала радость малюсенькой девочки, а затем столь же фальшиво разыгрывала, как маленькая девочка притворяется равнодушной, пока она, косолапо ковыляя, подбежала к лежащему молодому человеку и падала перед ним (перед столом) на колени, я еще не испытывал ничего, похожего на радость восприятия искусства, но когда, стоя на коленях, она положила руки с локтями на стол и, опершись подбородком на сложенные ладони, стала рассматривать Симора, пристально, с любопытством, с ног до головы, я понял: не все еще потеряно, Что-то еще может состояться.

Вблизи, поданное крупно, лицо девушки выглядело еще моложе. Оно стало почти детским. На нем совсем не было грима. Все его краски были настоящими. И самой на-

стоящей «краской» на этом прелестном лице была восхищенная влюбленность в данного молодого человека, по-детски наивная и не по-детски серьезная.

Я ждал, что будет дальше. Из своего третьего ряда, вытянув шею и весь подавшись вперед, следил я за всеми непредсказуемыми метаморфозами неопытной, но явно одаренной актрисы. И когда без писка, без детского кривлянья, низким голосом взрослой женщины она бросила ему небрежно:

— Пойдешь купаться, Сими Гласс? — я чуть не взвизгнул от восторга: это было то самое — актерская неосознанная проникновенность.

Девочка молодела, девочка взрослела. Два встречных движения пересеклись, произошло короткое замыкание и вспыхнула, нет — взорвалась вспышкой божественная искра полной правды. Теперь нельзя было пропустить ничего. Ни доли секунды. Ни мельчайшего вздрагивания ресниц. Ни одного биения пульса.

Не пошевелившись, не переменив позы, молодой Симор Гласс проронил два или три слова. Он не проговорил их, а выпустил, как выпускают изо рта папиросный дым после глубокой затяжки — не выдыхают, а дают ему выйти самому. Он сказал:

— Здравствуй, Сибилла.

Я не могу теперь, через много лет, поручиться за то, что он произнес именно эти слова. Может быть, он сказал то, что написано у Сэлинджера:

— А, привет, Сибиллочка! — и только после этого, приподнявшись на локтях, посмотрел на девчушку. Посмотрел и вздрогнул. И мне показалось, что я понял, отчего именно вздрогнул Симор. Он увидел перед собой прекрасное лицо Мюриель. Оно светилось и мерцало так близко от него — на дистанции в полтора удара сердца.

Вздрогнул и я, потому что вдруг понял, чего добивался Васильев. Я разгадал его замысел. И сразу наступила вторая ясность. Пришел второй, еще более полный покой — покой полного понимания.

Замысел был гениален и прост: режиссер предложил актрисе играть две роли сразу. И Сибиллу, и Мюриель.

Это было глубочайшее режиссерское проникновение в автора. Я тут же, без особых усилий, вспомнил, что рассказ Сэлинджера состоит из двух частей: сначала идет описание отношений Мюриель к своему обожаемому, но чем-то ее пугающему мужу, а затем описывается свидание Симора на пляже с Сибиллой Карпентер, Шошновый лес, штат Коннетикут. Васильев решил сыграть эти две части не поочередно, а одновременно, вперемешку, перепутывая их и переходя от одной роли к другой, как получится, как придется, а точки переключений отдал на откуп актерам. Это была недюжинная смелость режиссера; это был его дерзкий шаг вперед, к новому театру.

Васильев, как и все тогдашние молодые режиссеры, молился новому завету современного западного модерна. Как знаменитые павловские собаки, все они пускали рефлекторную слюну, стоило только прозвучать любому из модных «сигналов». Слюна выделялась и на «сюр», и на «абсурд», и на «поп-арт», и на «весь этот джаз». На Бергмана, на Антониони, на Висконти и особенно на Феллини. Феллини был мэтр. У Феллини учились. Учились его непонятным и в то же время неотразимым ассоциативным ходам.

Я помню, какое единодушное непонимание встретил феллиниевский шедевр «Восемь с половиной», когда его, только что испеченный, еще тепленький, показали на Первом Московском кинофестивале. Высшую премию дали, но, как тогда

острили, именно за непонятность, обозвав ее для приличия «высокой художественностью».

Наших социалистический реализм приучил к непременной логике развертывания художественного произведения — фильм Феллини развивался алогично. Великий мастер рассудочной, рационалистичной иллюстративности Эйзенштейн приучил наших зрителей к особенному, достаточно примитивному «киноязыку», и мы крепко усвоили нехитрые правила: если показывают воспоминание, то его обязательно предваряют затемнением — давнее событие «выплывает» из тьмы времени. Можно было воспользоваться и «наложением» двух картинок — прошлое в таком случае медленно проступает сквозь «настоящее» и постепенно вытесняет его с экрана. Когда кино стало звуковым, мы приучились к еще одному обозначению: кто-нибудь из персонажей должен был произнести перед показом воспоминаний сакраментальную формулу: «А помнишь: три года назад на северо-западном фронте и т. д.». Феллини монтировал воспоминания и другие ассоциации с кадрами фактической жизни, монтировал резко, подряд, без объявлений и объяснений, — встык, — как два абсолютно реальных и равноправных происшествия. И многие ничего не понимали: почему жена здесь? — она же в это время находится в Риме, или: не может ведь любовница неверного мужа вот так запросто сидеть и беседовать с его женой. Люди не могли и не хотели понять, что есть, есть пространство, где все стыкуется со всем, где легко встречаются присутствующие и отсутствующие, живущие и давно умершие, наличные и только чаемые, где реальное настоящее мирно сосуществует с прошлым и будущим, где возможное запросто приклеивается к невозможному. Это пространство — пестрый мир человеческих ассоциаций, неподвластных рассуждению и логике. В искусство режиссуры и в практику актерской игры это «пространство ассоциаций» напрямую и впервые включил в 1960 году великий Федерико Филлини.

В сэлинджеровском отрывке Васильева все тоже было смонтировано встык — без объяснений и переходов. И его, как и Феллини в начале 60-х, не поняли. Время внутриличностного монтажа тогда еще не приспело. Смешно, но сегодня такой отрывок восхитил бы нас своей классической ясностью: мы быстро и прочно освоили язык нового театра. Но, увы, рыбку-бананку молодые артисты ловили не сегодня, а — ужасно подумать! — двадцать четыре года тому назад.

А мне тогда казалось, будто я слышу слова, которые Васильев говорил исполнительнице на репетициях:

— Ты, Лена, внимательно смотри на Андрея, следи за ним, не отрываясь, старайся точно понять, кем он сейчас тебя видит — Мюриелью или Сибиллой. И отдавайся его виденью, иди, не задумываясь, навстречу его желанию.

И еще мне тогда казалось, я вижу, как прекрасно проделывала Лена на репетициях все эти «мерцания» и «просвечивания» — легко, свободно, смело и так «от себя», что я уже переставал различать: то ли во взрослой женщине возрождается маленькая девочка, то ли в девочке мучительно прорезывается женщина.

Сейчас, на столе, под самым носом официальный комиссии, состоящей из светил московской театральной профессуры, Леночке было гораздо труднее, но она, красная и бледная, обдергивая все время задирающуюся юбочку, мужественно старалась выполнить задание этого ужасного, этого безжалостного, этого невыносимо талантливого человека.

Я добавил бы к Леночкиным эпитетам еще одно, свое определение: Васильев тех лет был человеком, опередившим время. Его не понимали вообще, его не сумели понять и в тот день — на Сэлинджере. Не поняли глубочайшего смысла происходящего и принялись следить за «клубничкой», благо она была уже на столе.

А мне было неважно все то, за чем, затаив дыхание, следила публика. Мне было неважно, зачем она раздвигала его ноги и усаживалась на коленки между ними, мне было неважно, зачем она на него ложилась и почему расстегивала и застегивала его сорочку. Мне казалось абсолютно несущественным, как она садилась на него верхом и где сидела, — на его животе или пониже. Важным для меня было одно — превращения, преображения женщины. Послушная взгляду мужчины, она все время менялась, и изменения эти были нелогичны, случайны, непоследовательны и причудливы, как сама жизнь. И так же, как жизнь, они были капризны.

Чередования девочки и женщины становились все интенсивнее. Они учащались, делались резче и контрастнее, пока не превратились в сплошную вибрацию — в гибельную вибрацию разваливающегося в воздухе авиалайнера.

Пара передвинулась. Теперь он был над нею. Он любовался девушкой сверху: сначала с расстояния, равного нулю, затем расстояние между ними стало увеличиваться, расти — миллиметр, сантиметр, дюйм, полметра, метр, вот уже он видел ее с высоты птичьего полета, и, наконец, с далекой звезды... Альфа... Центавра...

Симор долго сидел на краешке стола в ногах у спящей Мюриель, потом осторожно, так, чтобы не скрипнул стол, не зашуршала ткань, не звякнул нечаянно металл, чтобы ничем не потревожить застывший воздух, достал из заднего кармана брюк пистолет, осмотрел его внимательно со всех сторон, быстро взвел курок и начал подносить пистолет к виску...

О самоубийстве Симора я знал, но как-то позабыл; я подумал, что это будет не скоро, когда-нибудь потом и вообще не в этом отрывке. А это, оказывается, должно было случиться сейчас. Внезапно и совсем неожиданно...

...Но тут от окна оторвался Васильев, быстро подошел к Симору, выхватил у него пистолет и, беглой скороговоркой проговорив: «Дальше играть не нужно, все и так ясно, все знают, ты пришел с пляжа в номер и, пока жена спала, застрелился — вот так!», опустил пистолет вниз дулом и разрядил его в пол.

Мюриель вскочила и, приподнявшись на руках, в ужасе глядела на стоящего рядом мужа.

Режиссер подошел к ней, помог слезть со стола и увел за кулисы обоих ничего не понимавших артистов.

Вышли два студента, аккуратно покрыли стол зеленой скатертью и поставили на подходящее место непременную вазу с цветами. Экзамен продолжался.

Маленькое интермеццо.

— Ну, что вы на это скажете?

— Нормально, Марь Осьна, ничего страшного.

— Как вы думаете, Миша, его не выгонят?

Вопрос прозвучал очень двусмысленно — в нем смешались два жалких старушечьих страха: первый страх за себя (неужели придется мучиться с ним еще четыре года?) и второй страх, неожиданный для нее самой, — за него, за ненавистного, за невозможного режиссера с большой дороги. Огромный театральный опыт подсказывал

ей, что перед нею, в ее руках несомненный божий дар, а Мария Осиповна была исключительно ответственным педагогом.

Жалких слов больше не было, а было только непривычное для нее смирение. М. О. Кнебель решила: придется терпеть.

И вытерпела все — и его высокомерную снисходительность, и его большую итальянскую забастовку (полтора года студент Васильев ничего не делал и ничего не показывал), и его невозможный для нее внешний вид (Толя отпустил бороду и отрастил волосы до плеч, стал носить черную косоворотку в духе народников XIX века и вообще захиповал). Более того, она нашла способ приручить хыщника, — подавив недовольство своих педагогов-ассистентов, Кнебель доверила ему весь курс и поручила постановку выпускного спектакля. Это было впервые за всю историю ГИТИСа. Это был шок.

В день восьмидесятилетия М. О. Кнебель всемирно известный режиссер Анатолий Васильев так говорил о главной заслуге юбилярши перед русской режиссурой: она доверила мне дипломную работу своего курса. Это и была ее миссия.

№ 6. Вальс-фантазия. Придумав свой дьявольский трюк, Мария Осиповна до некоторой степени успокоилась. Она начала снова улыбаться при встрече:

— Они прекрасно работают.

— Кто — «они»?

— Ну, Васильев. И все студенты курса.

— И что они делают?

— «Сказки старого Арбата».

— Снова Арбат?

— Да... Странно, Миша, он ведь начинал с Арбата и теперь кончает институт тоже Арбатом. Я как-то не обращала на это внимания, но это действительно так.

— У Эфроса очень приличный спектакль — вы не боитесь сравнений?

— Знаете, нет. Правда, Толя до сих пор не пускает меня на репетиции, но, судя по атмосфере на курсе, все идет хорошо.

— А что делают ваши педагоги?

— Ничего. Гуляют и ревнуют. По-моему, они думают, что у меня начался маразм. — И она зашлась тихим, снисходительным хихиканьем, как всегда не без ехидства.

— А может быть...

— Что «может быть»? По поводу маразма? Ничего похожего.

На жизненном счету в банке Кнебель к тому времени лежало семьдесят четыре с половиной года и два с половиной инсульта.

Событие по гитисовским масштабам предстояло нешуточное: московский дебют ростовского уголовника от режиссуры. Это было дело ответственное, и Васильев бесстрашно взял ответственность на себя; всю ответственность, во всем объеме, за все, за всех — за себя, за каждого из своих сокурсников, за курс в целом, за театр в целом. Пришлось сбросить потерявшие блеск доспехи ниспровергателя и «анфантеррибля», из которых он вырос, и предстать перед друзьями и столицей в качестве учителя и объединителя.

Студентом он только тем и занимался, что бросал вызов традиционному театру. Помните, что было: любовь на столе перед сидящими за этим столом, двоение персонажей, замена персонажей дымом, музыкой и мелким реквизитом, сведение театра к его минимуму: один человек и одна бутылка на пустой сцене в рассказе Бабеля, полу-

хепенинги-полупритчи — все это ушло, испарилось, и выпускной спектакль он сделал почти традиционно*.

«Сказки старого Арбата» был магический спектакль, в основе которого лежали чудеса и волшебные преображения. Обычная московская квартира преображалась вдруг в сказочный дворец вечного праздника; современный тривиальный подлец на несколько минут обращался в настоящего ангела, а старик отец становился на несколько часов моложе своего юного сына. Дура-дурнушка в лучах совсехстороннего поклонения изменяла свой облик и свою суть: она превращалась в умную красавицу. Сказка сентименталистской литературы переплавлялась в этом спектакле в трогательную и неопровержимую правду реальной жизни: в неистребимую надежду каждого человека на счастье, в неоспоримое его право на свою собственную долю счастья, в необъяснимую и именно поэтому неискоренимую, вечную иллюзию человечества — счастье было, счастье есть, счастье будет всегда.

Как в вахтанговской «Турандот», все эти чудеса делались из примитивных бытовых деталей: из лестниц-стремянок, из дешевых елочных украшений и свечей, из разноцветных шариков, из купленных за копейки в «Детском мире» дурацких масок. И как всегда у Васильева, этот совковый карнавал был погружен в волны волшебной музыки — играл целый оркестр гитар и мандолин, пело с полдюжины певцов. Хлопали хлопушки, рассыпались по сцене конфетти, змеились у паддуг разноцветные ленты серпантина. В общем, все было, как у Вахтангова, но, заметим в скобках, было в этом спектакле такое, что никогда и не снилось уважаемому Евгению Багратионовичу — неподдельность человеческих жизней, больше — достоверность человеческих судеб. Судеб конкретных, вот этих студентов — обманываемых, разгоняемых, разделяемых и обделяемых, а теперь, несмотря ни на что, пожинающих пахучие лавры успеха (вспомните, как три года назад читались их фамилии в списке обреченных арестантов из «Арбата» — теперь их фамилии стояли в программке московского спектакля, и это был их звездный час).

Васильев посмотрел на сказочную арбузовскую идиллию трезво, как на нечто, не имеющее никакого отношения к правде окружающей жизни, и пошел в этом до конца («Это — ложь, заведомая ложь, неизбывное рождественское вранье!»), пошел до упора и в конце туннеля уперся в правду, потому что правдой был буйный, неукротимый талант Андрея Андреева, потому что правдой и только правдой была затюканная Галя Губанова, поверившая — на последнем курсе — в свое преображение и ставшая красавицей на самом деле, потому что страшной правдой нашей действительности был и партийный, молодой да ранний, подонок Женичка Степанцев; и это еще не вся правда, или было ее больше — умный Женя понимал, в какой творческой компании он оказался, он уже готов был поверить, что можно вот так, как они, жить одним только искусством, без разных побочных интриг и сугубо карьерных выруливаний, дело пошло и дальше — он вполне искренне (на два часа спектакля) раскаивался во всех своих не совсем чистых и честных поступках. На этих правдах создавался спектакль, на этих дрожжах он всходил, в этих высоких нравственных температурах он выпекался.

---

* Первый свой спектакль во МХАТе («Соло для часов с боем») Васильев сделал еще традиционнее. Это странное и на первый взгляд необъяснимое чередование «прогресса» и «регресса» через несколько лет повторится в творчестве режиссера снова, когда от захватывающего дух новаторства «Шести персонажей» он перейдет к повторам Пиранделло и многолетнему топтанию на месте в философских диалогах Платона.

Спектакль имел шумный успех в высших слоях режиссуры, и заслуга этого успеха принадлежала не только Васильеву, но и Кнебель. Лишенная возможности участвовать в творческой работе, художественная руководительница курса шуровала вовсю по поводу васильевского паблисити. На первый же спектакль она притащила Эфроса. Эфросу спектакль понравился, и он привел на следующее представление Ефремова. Олегу Николаевичу Ефремову «Сказки старого Арбата» тоже понравились, и он, не долго думая, пригласил новоявленную знаменитость в свой театр.

Кода попурри: три заключительных аккорда тутти.

Институт был закончен,

дверь во МХАТ отворена была настежь,

а выше МХАТа, между прочим, в то время в советском театре ничего не было.

Везение и невезенье Анатолия Васильева. Развитие темы

Говорить применительно к Васильеву о везении и невезении в чистом виде просто нельзя, потому что он относился к немногочисленной категории активных художников, которые сами организуют свой успех, а если надо, то и свой неуспех. Поэтому и мы построим разговор о первых бедах и победах режиссера не в чистом виде, а в виде «сонатного аллегро».

Впервые и по-настоящему театральный смысл сонатного аллегро я понял на уроках выдающегося русского ритмиста Нины Павловны Збруевой. Все в Нине Павловне было неординарно — и личность, и талант, и судьба, но речь сейчас не о ней, а о сонатном аллегро. О самой Нине Павловне я расскажу попозже, во второй части книги, расскажу картиннее и насколько возможно подробнее — насколько позволят мне память и конспекты ее лекций, а теперь о предмете разговора. «Запишите! Сонатное аллегро — это акмэ музыкальной формы, — говорила нам Н. П., затягиваясь папироской "Север" и выпуская дым прямо в наши бедные глаза. — Вершина сложности и стройности. Упрощаю специально для вас, немузыкантов: сонатное аллегро состоит из: экс-пОзиции, ррраз-работ-ки и рЭ-призы. В *экспозиции* мы знакомимся с музыкальными темами под названием "партий": тут "главная партия", тут — "побочная партия", а вот тут — "связующая партия". Это — действующие лица, персонажи сонатного аллегро. Как у Гольдони — двое господ и их общий слуга. Но вот, наконец, все представились, и начинается *разработка*. «Партии» начинают взаимодействовать: влиять одна на другую, приспосабливаться одна к другой, пристраиваться, прилаживаться друг к другу. Прошу вашего внимания, дорогие мои: "пристраиваться" — корень слова "строй"; "прилаживаться" — корень "лад"! Я осмелюсь выразиться так: две партии соревнуются между собой — кто шире растянется, кто плотнее сожмется, кто неузнаваемее изменится. Это называется у музыкантов "тематическое развитие". Вы видите, драгоценные мои умники, какой это яркий, какой божественный театр! — Н. П. прерывается, чтобы раскочегарить погасшую папиросу, напускает на нас густое облако табачного дыма (кто знает, не дымовая ли это завеса для прикрытия слишком уж снисходительной иронии в наш адрес?) и продолжает с новой силой. — Видоизменившись до неузнаваемости, обменявшись местами и тональностями (на вашем примитивном и приблизительном режиссерском языке это называется переменой настроения, изменением атмосферы), две главные темы повторяют экспозицию. Это и есть *реприза*. Ну как, мои милые? Понятно? А теперь послушаем музыку»*.

* Я говорю здесь о музыке не для красного словца — я вынужден употреблять это понятие потому, что сама режиссура Васильева насквозь музыкальна. Она напоминает музыку и внешне, и внутренне. *Внешнее сходство*: воздействие главным образом на эмоциональную сферу зрителя; неясность и абстрактность образов; то же самое и идей — любая попытка прямо сформулировать идею васильевского спектакля будет беднее и у́же его

Итак: Сонатное аллегро «Счастье и несчастье Анатолия Васильева»

Главная партия. Счастье молодого Васильева заключалось в том, что в начале пути у него была очень тяжелая жизнь. Однажды, где-то ближе к концу 70-х, поболтав с ним о его неприкаянном скитальческом быте, я пришел домой, в свой левобережный барак, переоделся, сел поужинать и замер с ложкой у рта, придя в ужас: у меня есть постоянное, хотя и паршивенькое жилье, постоянная, хотя и малооплачиваемая работа, а он, талантливый человек, набирающий уже известность режиссер, он мыкается восьмой год по общежитиям, по углам, по знакомым, о нем уже написаны статьи и книги, у нас и за бугром, а он подвешен в пространстве дикой неопределенности — без постоянной прописки, без штатной работы, без регулярной зарплаты, годами не видит семьи (он в Москве, а жена и дочь в Ростове), и так одиннадцать лет! Да ест ли он регулярно? — думал я, — такой он был тогда тонкий, звонкий и прозрачный. Правда, со временем я узнал от него, что какие-то деньги иногда заводились, жена иногда приезжала в столицу и он наведывался в Ростов, но все же, все же... Еще позднее он признался мне, что быт, еду, даже сон не относит к важным своим заботам, что ему и нужно-то всего-ничего, что ест он мало, к одежде равнодушен, к комфорту безразличен, трудности переносит стоически. Первую приличную квартиру он получил только после Госпремии. Почему же в таком случае говорю я об этом, как о везении Васильева? Потому что невыносимая эта житуха выработала в нем поистине уникальную стойкость, воспитала в нем непоколебимую независимость, научила его не продаваться ни за какие льготы-коврижки.

Связующая партия. Со временем узнал я и такое: в большинстве случаев он сам создает себе трудности, ему нравится быть притесняемым и обездоленным (это, так сказать, пункт «а»); более того, он охотно и умело выдумывает и распространяет миф о преследующих его бедствиях, распространяет в дружеских излияниях, в газетах и журналах, в радиоинтервью и телепередачах — сам создает себе имидж гонимого гения (это пункт «б»).

Побочная партия. А фокус в том, что творчески Толя с самого начала был очень благополучным художником — он делал только то, что хотел, пожалуй, за единст-

---

смысла; и, наконец, возможность повторного «прослушивания» — смотреть один и тот же спектакль Васильева можно, как музыку, по многу раз, и чем дальше, тем спектакль становится ближе тебе и богаче. Я, к примеру, смотрел «Серсо» пять или шесть раз, а «Шестеро персонажей» восемь или девять, — узнаваемыми и близкими становятся отдельные «мелодии», «обороты», ритмические ходы; их ждешь с нетерпением, предвкушаешь и, дождавшись, встречаешь с радостью — чем не музыка? *Внутреннее сходство*: глубинное структурное родство музыки и васильевского театра; аналогичные способы организации материала — возникновение лейтмотивов, повторы, вариации, контрапунктическое движение, соединение гармоний и дисгармоний, созвучия переживаний и характеров, причудливые, как у Дебюсси и Веберна, и т. д. и т. п. — все, вплоть до самых общих закономерностей развития музыкальной формы. Иногда Васильев собирает свой спектакль, как цикл, из отдельных законченных микросочинений, и тогда его опусы похожи на партитуру Баха, на сюиту шопеновских вальсов или на «Песни и пляски смерти» М. П. Мусоргского. Иногда он строит, как заведомо большую форму: так «Первый вариант Вассы Железновой» навевает нам ассоциации с кончерто-гроссо, «Серсо» — это буквально симфония, пункт за пунктом, а «Взрослая дочь молодого человека» — трагический реквием по простонародным шестидесятникам, только реквием в стиле блюз. Да и сам Васильев как личность весь пропитан музыкой, она — в чередовании нарастаний и спадов его пессимизма, в тягучей кантилене дурного его настроения, в резких и внезапных стаккато редкой его веселости. Он живет в окружении музыки — организует в своем (драматическом!) театре регулярные джем-сешн, устраивает концерты лучших певцов и инструменталистов. В молодости он сам не пренебрегал музыкальным творчеством: импровизировал в джазовых коллективах, сочинял музыку к спектаклям, а однажды мне довелось увидеть и совсем небывалое — написанную им, режиссером, партитуру мюзикла. Так что я с полным на то основанием могу утверждать: вне музыкального контекста режиссера Васильева понять по-настоящему невозможно. Только на фоне музыки. Пробовать описать Васильева или рассказать о нем, да притом еще и надеяться передать его своеобразие и неповторимость вне музыкальной терминологии — бесполезно. Пытаться понять его вне ауры музыки — бессмысленно.

венным исключением, о котором будет сказано чуть пониже, в «разработке»; ему не приходилось выискивать и выпрашивать для себя работу, постановки ему всегда предлагались в изобилии и на выбор. Не подумайте, ради бога, что это делалось незаслуженно — люди безошибочно чуют подлинный талант. Как осы на сладкое, слетались к Васильеву самые чуткие корифеи нашего театра. Тут он был бесспорно везунчик.

Я имею в виду не примитивных спонсоров, вкладывающих деньги и материальные ценности в опекаемое явление искусства, — я говорю об эстетических покровителях, питавших ростовского пришельца. Как и любой нормальный инопланетянин, Васильев не нуждался в какой-то особой материальной поддержке. Быт его, как вы уже, надеюсь, заметили, был до неприличного непритязателен и скуден.

Итак, о ракетоносителях. Я знал четырех опекунов Анатолия Васильева, помогавших ему выйти на орбиту, — М. О. Кнебель, А. А. Попова, О. Н. Ефремова и А. В. Эфроса. Причем троих знал близко и хорошо. Это были крупнейшие фигуры московской театральной жизни 70-х годов: лучший педагог, лучший артист, лучший деятель-строитель нового театра и лучший режиссер, люди широких взглядов и острейшего чутья к чужому таланту. Мария Осиповна, первая леди советской театральной педагогики, устроила начинающему ростовчанину шумный режиссерский дебют в столице; Олег Николаевич, родоначальник и основатель новейшего оттепельного театра, пригласил дебютанта в первый театр страны; Андрей Алексеевич, человек робкий и мягкий, не побоялся взять под свое крыло тройку своих бесшабашных бывших учеников, несомненным лидером среди которых оказался Васильев; Анатолий Васильевич Эфрос оказал нашему герою высокую честь — пригласил его в ГИТИС для совместной работы на режиссерском курсе. Как видите, молодой режиссер не мог пожаловаться на невнимание со стороны старших собратьев по сценическому искусству.

Я не был, естественно, его «спонсором». Тем более, я не был его учителем. Я был очень внимательным, вероятно, не совсем бескорыстным, наблюдателем и абсолютно незаинтересованным восхищенцем. Я хорошо понимал, что ему не нужны учителя, ему необходимы увещеватели и успокоители, способные говорить ему периодически: «Толя, вы гений», и он каждый раз будет охотно верить в это, потому что это — как-никак правда.

Если все было тогда так уж хорошо, почему же я говорю об этом, как о невезении и беде Анатолия Васильева? Да потому именно, что всеобщее внимание к нему со стороны маститых коллег и модных критиков укрепило в нем идущую из детства капризность и заглушило в нем природную обязательность: чем дальше, тем больше он позволяет себе игнорировать долг известного режиссера перед своей российской публикой — годами не показывает ей новых спектаклей.

Разработка. К тому времени, когда Васильев начал репетировать во МХАТе свой первый спектакль «Соло для часов с боем», я уже давно не работал в ГИТИСе. Ушел сам. Полудобровольно-полувынужденно. Не выдержал. Атмосфера вокруг меня сгустилась так, что нечем было дышать.

Много позже мне все объяснила Кнебель:

— А вы знаете, Миша, кто доносил на вас в партбюро? Не догадываетесь?

— Нет, не догадываюсь.

— Ирина Судакова.

— Не может быть — она так заверяла меня в своем хорошем отношении.

— Все они двуличны и безжалостны от чудовищной трусости. Вы знаете, как они трясутся за свои места в институте?! Надеются стать доцентами, а в глубине души, по ночам, мечтают и о профессуре. Ради этого готовы на все. Ирина поднимала вопрос о вас на каждом заседании бюро — требовала убрать вас как можно скорее. От вас, говорила, все зло и вся смута на курсе... Вы правильно сделали тогда, что ушли. Вам бы все равно не дали работать.

Но я бы не ушел, если б была достаточная поддержка снизу, от студентов, а студенты тоже вели себя не самым лучшим образом. Они беспардонно пропускали мои занятия, срывали мне уроки, устраивали итальянские забастовки. Тогда я не понимал почему. Теперь все стало на свои места. Двое из студентов-большевиков были членами партбюро и, конечно, были в курсе дела. Взвесив отношение институтского начальства ко мне на сомнительном безмене собственной карьеры, они окончательно распоясались: стали подзуживать против меня ребят, занятых в моей работе, время от времени объединялись с суровой Ириной Ильиничной и хамили бесстыдно, неприкрыто — прямо в лицо. Очутившись в положении между молотом и наковальней, я подумал-подумал и решил: с меня хватит!

Когда я принес заявление об уходе проректору, этот довольно приличный человек не выдержал, сорвался. Он не стал меня отговаривать даже для виду. Дрожащими от радости руками он взял у меня бумажку, торопливо наложил резолюцию «Согласен» и со вздохом облегчения отправил меня в отдел кадров.

Ося, Рифкат Исрафилов и Толя попытались вернуть меня на курс. Приехали ко мне на Левый берег. Но я очень понятно, чуть ли не на пальцах, объяснил им нереальность такого варианта: обстоятельства не те и время не то.

Время действительно было не то — начинался расцвет «застоя».

Таким вот образом наши отношения с Толей Васильевым претерпели заметное изменение к лучшему.

Мы были независимы друг от друга, а независимость, несвязанность, отсутствие официальных отношений очень способствует сближению.

Мы оба не имели теперь никакого отношения к альма-матер: он закончил ее, а я из нее ушел. Он работал в Художественном театре, а я — в Институте культуры. Ему, видно, позарез надо было периодически выговариваться без риска непонимания и т. д., а я умел хорошо слушать.

Мы стали встречаться все чаще и чаще. На улице, на закрытых кинопросмотрах, на торжественных юбилеях Кнебель.

Однажды, сидя со мной на скамейке Тверского бульвара, он пожаловался довольно глухо, но горько. С одной стороны бульвара бурно достраивался саркофаг нового МХАТа, а с другой тихо разрушался и ветшал Камерный театр.

— Я еще никогда не попадал в такое унизительное положение, как сейчас. Они со мной не разговаривают.

— Кто «они»?

— Ну эти монстры. Народные садисты Советского Союза. Грибов, Яншин, Прудкин, Станицын.

— А как же вы репетируете с ними?

— Так и репетирую. Через Андровскую. Оказалось, что эта самая Ольга Николаевна — добрая, хорошая баба и творческий человек. Она, как переводчик, вертится между нами, создает видимость разговора. Сегодня Грибов-гад говорит ей: «Спроси у

этого нечесаного, когда, наконец, придет Олег Николаевич?» Андровская передает грибовский вопрос мне, я отвечаю Андровской, а она пасует мой ответ обратно Грибову: «Режиссер говорит, что Олег Николаевич не придет на репетицию до самого выпуска». Грибов гадко хихикнул: «Тогда, может быть, и нам, старикам, хе-хе, не приходить сюда без Ефремова?» Иногда мне хочется бросить всю эту бадягу и умотать в Ростов.

Но он не уехал. Более того. Он ничего им не уступил, этим ужасным мхатовским старикам. Точнее будет по парадоксу: он уступил им все, но свой режиссерский расчет построил на несомненном и фундаментальном — на бесспорной старости этих людей. Их старость была глубока и экзистенциально-погранична: им предстояло играть свои роли буквально на грани жизни и смерти — в любую минуту каждый из них мог умереть. Сегодня. Завтра. Послезавтра. На генеральной репетиции, на премьере, на всяком из последующих представлений. Смерть неотлучно сидела рядом за кулисами в обличье театрального врача и ждала работы. Это и была самая большая правда спектакля «Соло для часов с боем». Эта правда не зависела ни от чего — ни от желания, ни от настроения, ни от капризов и интрижек старых артистов. Они выходили на сцену и играли, пока могли. Ольга Николаевна Андровская распевала игривые песенки о своей уходящей жизни и с шармом, с блеском исполняла пляску своей смерти. А мужчины? Старость сломала рамки амплуа, и все они были в этот вечер героями-любовниками: напропалую кокетничал Грибов, умиленно сквозь слезы улыбался Яншин, благородно и строго амурничал самый бесспорный из них кавалер Прудкин. Близкий конец освободил их как никогда — полностью; они могли позволить себе все, что угодно: быть беззащитными и привередливыми, злыми и добрыми, откровенными и наивно-хитроумными. Все равно — что бы они ни вытворяли, как бы ни играли — это было последнее прости.

Спектакль имел настоящий успех — со слезами зрителей, с добродушным хохотом, с преклонением перед актерским героизмом.

Старые актеры были непростительно наивны. Им казалось, что все дело только в них, что этот ужасный Васильев, выскочка и плебей, ни при чем, но при этом неукоснительно выполняли его дьявольский замысел: самозабвенно играли на грани бытия, держались из последних сил и, наигравшись, один за другим уходили навсегда.

Дальше все пошло у него кувырком и неудержимо под гору.

«Медная бабушка», несмотря на блеск имен, высоким театром не стала. Может быть, за исключением А. А. Попова, который играл в этом спектакле В. А. Жуковского. Попов был, без сомнения, современный артист, но с добротными традициями «театра сердечности». Остальные же были сплошь парвенюшники — дворянство Пушкина было им не по зубам. Если Попов, играя Жуковского, и понимал, и по-настоящему чувствовал, и любил Пушкина, то основная квадрига спектакля (исполнитель главной роли, художник, режиссер и сам автор) была отчуждена от великого поэта стеною некой изначальной культурной недоразвитости: эти люди не понимали, что до Александра Сергеича надо еще дорасти, что *использовать, не любя*, имя и личность «солнца русской поэзии», — непростительный грех. Расплата за грехи воспоследовала очень скоро. Спектакль, лишенный корней, закономерно увял и засох.

Вот тут-то и произошла та сверхконфузная осечка в охоте Васильева за славой, то единственное исключение, о котором я обещал вам рассказать. Васильев (я хихикаю, как Алексей Николаевич Грибов) взялся за ленинскую тему. О том, что заставило Толю сделать столь экстравагантный выбор, я ничего конкретного сказать не смогу, потому

что, как о зазорной болезни, не решался я заговорить с ним о причинах, — таким это мне тогда казалось неприличием. То ли Ефремов его лично попросил, то ли Смелянский, новый мхатовский завлит, его попутал, то ли охмурил его бойкий автор-графоман от драматургии Александр Ремез, падучей звездочкой проносившийся в те годы по тогдашнему театральному небу. Я до сих пор удивленно разеваю рот, глядя на густую поросль этих молодых литераторов-башибузуков. Чудны дела твои, господи, и тесен твой мир, как туалет в малогабаритной квартирке: не вчера ли Саша Ремез, сидя маленьким мальчиком у меня на коленях, щедро описал мои выходные брюки, а сегодня — ишь ты! уже описывает знаменитое семейство Ульяновых, устроившее для своих семейных забав, как шарадку или буриме, революцию в России. Это был явный просчет, фо па, чистейшее невезение. Умный Толя быстро сообразил что к чему и тихо, под сурдинку, под видом шефства над юными дарованиями (но широким жестом мэтра), сбагрил спектакль дипломанту режиссерского факультета, очередному ученику Марии Осиповны. Рокировка прошла успешно, и это было очень большое везенье.

Зато полным поражением, с капитуляцией и разрывом отношений, стал следующий васильевский спектакль во МХАТе — «Святая святых» Иона Друцэ. Я не видел этого невезушного спектакля (как не видел его никто, кроме труппы прославленного театра), но мне почему-то казалось и кажется, что это была очень достойная работа и что Васильев в данном случае сделал свое дело хорошо. Сужу об этом по уважительной интонации, с которой говорил о Толиной работе сам Олег Николаевич. Правда, это была уже совсем другая работа.

Через несколько месяцев я услышал, как Ефремов говорил Леонидову-сыну на одной из самых значительных премьер Васильева в Театре Станиславского, на «Взрослой дочери молодого человека». Разговор подслушан в курилке:

— Да, чего-то мы недоучли, прозевали: все это могло быть не здесь, а у нас. Потеря большая.

А Васильев рассказал мне, как они расставались:

— «Святая святых» был мой лучший спектакль во МХАТе. Перед показом труппе Олег пришел один, посмотрел, увидел, что влезть в спектакль нет никакой возможности, и назначил худсовет. Я боялся худсовета — был уверен в полном разгроме, а они — хвалили, все до одного: наш спектакль, настоящий мхатовский. Все было принято и признано. Последним выступил Ефремов и заявил: меня огорчает, что члены худсовета так неверно понимают мхатовские традиции; это вовсе не наш спектакль, и показывать его в таком виде мы не можем. Такого от Олега я не ожидал. Тогда я от них и ушел.

Что здесь было везеньем, что невезеньем, судите сами. У меня своего мнения нет — я не видел спектакля, и то, что я сейчас напишу, это так себе, пустяки, неопределенные предположения, рефлексия на пустом месте: если хвалили потому, что Васильев незаметно для себя адаптировался к тогдашнему уровню Художественного театра, то разрыв можно считать огромной удачей, если же это был действительно выдающийся, новаторский спектакль зрелого Васильева, то снятие и списание его в небытие — ужасная, горькая неудача, неоценимая потеря.

Реприза. А потом все началось сначала: возвращение к Попову, новый бешеный успех и новая сдача позиций. Восхождение началось с какой-то неясной возни, с того, что теперь именуются «борьба под ковром». История об этой внутриутробной драчке умалчивает, а я и сегодня не могу понять, что же это было такое?

Саше Литкенсу пришла в голову идея: прибрать к рукам беспризорный театр. Таким театром, по Литкенсу, был Московский драматический театр им. Станиславского. Одного за другим приглашали и пожирали в этом театре главных режиссеров и дошли до такого положения, что подходящих и аппетитных кандидатов на съедение больше не было. Коллектив интриговал и сиротствовал. Это с одной стороны. А с другой стороны, имелся свободный главный режиссер с именем, номенклатурой и с касательством к системе К. С. С. — Андрей Алексеевич Попов, народный артист Советского Союза, а не хухры-мухры. Он не так давно отказался от своего наследственного армейского театра. Кроме того, Попов подходил и группе свободной режиссерской молодежи — он был их учителем по ГИТИСу. Создавалась красивая комбинация: в театр приходит крупный художник с *тремя* своими учениками-режиссерами; ученики вкалывают и поднимают падший театр, а учитель руководит ими и защищает их от чиновников.

Саша прозондировал почву в театре — там были не против. Саша попробовал уговорить Попова — тот уступил. Тогда Саша сообщил об авантюре своим друзьям по режиссерскому курсу — и здесь никаких проблем не возникло, возник энтузиазм. Стали сколачивать команду для Андрея Алексеевича.

Команда складывалась подходящая: Толя Васильев, ушедший из МХАТа, Ося Райхельгауз, ставивший в «Современнике» спектакли, Боря Морозов, оставшийся после ухода Попова в Театре Советской Армии и влачивший там жалкое существование очередного режиссера без защиты, и Саша Литкенс, свободный художник и автор авантюры. Саша был четвертым.

Вот тут-то и случилась странность. Сашина затея была реализована без сучка и без задоринки — Попов пришел в Театр им. Станиславского в качестве художественного руководителя театра и привел с собой три молодых дарования: Борю, Осю и Толю. Саши среди них не было — он исчез. Сначала из списка, потом из Москвы, а затем и из режиссуры.

Именно тогда Васильев пустил по Москве циничную остроту: у нас полный набор, необходимый для Управления культуры и для создания режиссерского штаба — один член партии, один еврей и один талантливый человек. Под последним он, естественно, подразумевал себя.

В этой триаде Саше места не было. Мавр сделал свое дело, мавр должен был уйти.

Если элиминировать эту нравственную неловкость, все шло очень даже хорошо. Первым выпустил свой спектакль Боря Морозов. Изголодавшись после длительного поста в пуровской обители, где он сидел на пустой воде психоложества и черном хлебе подножного реализма, Боря развернулся вовсю, изваял карнавализованную трагикомедию, полную лирики и поэтических образов — «Брысь, костлявая, брысь!». Спектакль заметили. Толя развил и закрепил успех тут же последовавшим «Первым вариантом Вассы Железновой». Спектакль хвалили очень дружно. Почти без передышки Толя дал второй залп — «Взрослую дочь молодого человека», и это был полный триумф. Спектакль стал этапным, исполнительница главной роли, артистка Савченко стала актрисой года, а сам Васильев обрел новое качество, он превратился в режиссера, делающего артистов, то есть в истинного творца. Театр приобрел новую популярность, у подъезда затолпились поклонники, пошли аншлаги и овации, запахло букетами лилий и роз, а также доморощенной первопрестольной славой. Заговорили настойчиво о возникновении в Москве нового, *живого* театра, о молодом Художественном театре 1898 года, о возрождении театра вообще...

Но не тут-то было. Чиновники не дремали: им не нужен был еще один яркий театр, их вполне устроил бы неяркий, но послушный. Чиновники обожали серый цвет. Началось методичное административное давление. К такому повороту дела ребята не были готовы. Они занервничали. А Попов взял и заболел.

...Однажды мы вышли из театра вчетвером — я и трое моих любимых орлов. Орлы хорохорились и с преувеличенной беззаботностью болтали. С улицы Горького начали заворачивать на Тверской бульвар, и в глазах у орёликов заметно замерцало беспокойство.

— Ну чего вы боитесь? — говорил я им, хватая то одного то другого за пуговицы плащей. — Чего? У вас прекрасные спектакли, о вас говорят, вы молоды и талантливы, — чего вам еще нужно?

Был тихий и пасмурный уходящего лета денек. Сеял-побрызгивал «не осенний мелкий дождичек»; солнышко тоже выглядывало — нежаркое, ласковое, робкое, как дебютантка. Правда, в Театре им. Станиславского уже началось подпольное сколачивание группировок, правда и то, что ребят — по одному — все чаще вызывали в Управление культуры подкупать и запугивать.

У решетки Литературного института я остановился посреди тротуара, перегородив им дорогу. Притянул их к себе и отчеканил, может быть, чересчур патетически:

— Не бойтесь ничего и никого. Пока вы вместе, вам ничто не угрожает, — никакое Управление, никакие Ануровы и Родионовы не смогут ничего с вами сделать. Покуда не начнете друг друга предавать, вы — скала, неприступный для чиновников утес. Опасность только в вас самих. Всю жизнь я мечтал о режиссерской солидарности и всю жизнь не мог ее найти, натыкался на режиссерский эгоизм и необоснованные амбиции. Умоляю вас, держитесь вместе. От вашего единства теперь зависит не только судьба каждого из вас, не только будущее Театра им. Станиславского, но и будущее всего нашего театра.

Они смотрели на меня с сочувствием и снисходительным удивлением.

— Дайте мне сейчас же слово, что никогда не заложите друг друга!

— Ну что вы говорите, Михаил Михайлович? За кого вы нас принимаете?

Они обнялись, может быть, слишком демонстративно, и стояли передо мной, обнявшись, как перед фотографом — молодые, веселые, задиристые, полные сил и достоинства.

«Фотография» оказалась прощальной: больше я их вместе, всех троих, не видел ни разу.

Первым они уступили Осю.

Вторым убежал Попов, сославшись на состояние здоровья.

Как только не стало Андрей Алексеича, выжили и Васильева.

В театре остался один только партиец — он доделывал Ростана с Сергеем Шакуровым в роли Сирано, но это было уже не то. Когда возник новый главный режиссер — Гогин сын — пришлось уйти и Морозову. Он перешел к Гончарову — каждому свое.

Обещанный театр не состоялся. А жаль. Очень жаль.

Конечно, после перечисленных успехов никто из разогнанных не пропал. Осю и Толю, не растерявшись, тут же подобрал Ю. П. Любимов. Он понимал — такие режиссеры на дороге не валяются, да и возраст строптивца стал поджимать, заставляя подумывать, пока что хотя бы теоретически, о достойной смене.

Толя Васильев был, воще, нарасхват. Ефремов и Захаров приглашали его, каждый к себе, на Шекспира. В Ленкоме Васильев согласился поработать над «Виндзорскими насмешницами» (Фальстаф — Леонов), а во МХАТе заварил «Короля Лира» с Андреем Поповым в заглавной роли.

Мой товарищ по абитуриентской юности Жора Бурков репетировал Шута, и я не удержался, спросил у покойника при первой же встрече: что вы там с Васильевым понапридумывали?

— Я, блин, придумал себе большой член, этак метра, блин, на четыре. Обматываю его через плечо вокруг туловища, как римлянин тогу, головку беру в руку и сую ее, блин, в нос каждой собаке. И твоему Васильеву тоже.

— Перестань, Жор, хулиганить.

— Ты что?! Я совершенно серьезно. Васильеву очень нравится, и смысл он какой-то экзистенциальный в этом видит. Ефремов тоже посмеялся и утвердил высочайшим повелением, иначе реквизиторы ни за какие шиши не соорудили бы мне эту штуку.

— А что делает сам Васильев?

— Толян, блин, тоже на высоте. Конечно, это не Шукшин, пожиже. Интеллигенщина. Но, знаешь, интересно. И шум будет будь здоров, обещаю, блин, полный успех. Брук будет в глубокой жопе. Хочешь пари? На бутыль коньяку?

— Жор, прошу тебя, ты посерьезней.

— А серьезно, Миш, вот что он задумывает: такой, знаешь, «театр для себя» современной интеллигенции: собрались где-то на даче тайком и, чтобы утешиться, судят своих властителей-угнетателей в своем же воображении.

— А Попов?

— Что Попов? Что, блин, Попов? Официоз. Придворный академик.

После внезапной смерти Андрей Алексеича Жора заговорил по-другому — без мата, без удали, без ерничанья:

— Знаешь, Миш, я вот думал: все, гад, делает в полсилы, бережется, да и чего с него спросить — не голодал, не бедствовал у папы за пазухой, поэтому и равнодушный, — ремесленник высшей категории. А все было не так — он старался куда-то пробиться, прорваться, отыскать что-то важное. А я, дурак, не видел, не обращал внимания. Уже совсем больной, перед самой операцией, не пропускал ни одной репетиции, все просил нас с Толей: порепетируем еще, порепетируем еще, и начинал пробовать — я таких проб ни у кого не видел. Если бы этот спектакль состоялся, Попов стал бы по-настоящему великим артистом. Как Щепкин, как Волков, как знаешь кто? — как Василий Блаженный.

Но выдержать стиль до конца Георгий Иваныч не смог — он был все-таки неукротимый матершинник, — скривился, чтобы заплакать, и прорычал:

— Гребит — твою мать! Ну что же это за жизнь у русского артиста?..

Так всегда у Васильева: поработав с ним, приличный артист становится хорошим артистом, хороший — выдающимся, выдающийся — великим.

Оборотная сторона медали — неизбежная врезка, которой требует история: поработав с ним, спокойный и счастливый человек становится беспокойным и несчастным, веселый — грустным, а здоровый — больным. Бывает и хуже: высоконравственный человек рядом с ним, незаметно для себя, теряет нравственные ориентиры, порядочный человек начинает совершать сомнительные поступки, а не очень порядочный превращается в откровенного подонка, цинично лицемерного и рассчитанно угодливого.

И все же: Васильев очень яркая, может быть, ярчайшая звезда режиссуры на небосклоне конца нашего века: свет его дарования, падая на окружающие созвездия, заставляет и других светиться ярче, мощнее, таинственнее. Не звезда ли это Полынь?

Джазовая импровизация о бесах, которыми одержим Васильев

Сначала послушайте тему импровизации. Она предельно проста: я и он. Это — вечная мелодия, знакомая всем и каждому.

Здесь речь пойдет о нашей последней с Васильевым встрече. После описанного в «Сонатном аллегро» сближения, развивавшегося, как положено, и достигшего апогея, мы тихо разошлись, столкнувшись с первыми же разногласиями, когда он начал разгонять мой «лировский» курс. Пауза длилась около трех лет. Мы не виделись и не разговаривали. Я пользовался слухами о нем, он узнавал обо мне через лазутчиков, и так тянулось до тех пор, пока не возникла идея приглашения меня в качестве руководителя актерского семинара при его театре. Я уступил, но какие-то непонятные сомнения продолжали меня беспокоить. Чтобы освободиться от колебаний, я решил, что самое лучшее в такой ситуации — объясниться начистоту, поставить все точки над «i». Я долго готовился к предстоящему разговору, придумывал, как и чем смягчить неизбежную резкость формулировок — добрым расположением? юмором? иронией по отношению к себе? комплиментарностью по отношению к нему? — и придумал довольно удачную модель: я — рай, притворяющийся адом (о себе, естественно, стараешься думать получше), а он — ад, загримированный под чистилище (слишком уж много наслушался от людей, ставших его жертвами).

Когда мы уединились, я сказал:

— Мы оба попали в ловушку, и у нас нет выхода, — только разойтись, пока не поздно, а разойтись мы уже не можем: вам почему-то позарез нужен этот семинар, а я уже начал набирать артистов. Все в нас кричит противоположностями. Пусть будет так: я — *жестокий*, то есть «палач сталинизма», предположим такую вероятность, а вы — добрый, то есть безусловный «творец милосердия»; это противопоставление, думаю, вас устроит. Но это только для начала, а есть и другие весьма реальные контрасты. У меня, например, *одна* система правил игры для всех, у вас *две* системы правил игры: одна для любимчиков и приближенных, другая — для отодвинутых на второй план «прочих». Я — режиссер и педагог, наполняющий актера, вы — исчерпывающий, вычерпывающий его до дна; короче: я — служитель актера, вы — его эксплуататор. Я не хочу над актерами властвовать и поэтому сплачиваю их, вам нужна власть над актерами, и вы в силу этого их разъединяете. Я — разрушающий стену между мной и ими, вы — создающий эту стену, держащий их на расстоянии от себя. И это — не оценочные (хорошо или плохо) противопоставления, а просто констатация факта, просто попытка сформулировать особенности нашей с вами работы и методики.

Общее изложение темы.

Здесь играют все инструменты сразу; они как бы предъявляют слушателям мелодию, которая станет основой их будущей импровизации. Поэтому наша тема слегка модифицируется и прозвучит так: мы и он.

Актриса Людмила Полякова: «Я без него не могу. Он унижает меня, выжимает, выпивает, и вот я ему не нужна. Но я слаба, я не могу уйти от него сама. У других — гордость, у меня ее нет. Я уйду только тогда, когда он сам вышвырнет меня пинком ноги, как собаку, — за дверь, на асфальт, под дождь».

Витас Дапшис, режиссер и тончайший артист, лучший из исполнителей первого пиранделловского спектакля, не сказал ни единого слова. Услышав нечаянно, как раздраженный шеф поливал его за глаза, повернулся и ушел навсегда.

Подходящие к этому случаю слова сказал вечно юный Олег Липцын, режиссер из Киева: «Пока постоянно унижали меня, я терпел, стиснув зубы — в интересах дела, но когда он начал при всех нас оскорблять Витаса, незаслуженно, низко, по-мелкому и недопустимо грубо, как на базаре, я не выдержал: так, по-моему, нельзя».

Другой Олег — Белкин — уникальный комик, неисчерпаемый оптимист и хохмач, потеряв свой знаменитый юмор, трясся и кричал навзрыд: «Как он, интеллигентный человек, не может понять, что я тоже человек? Почему он всю дорогу меня унижает? Он — художник, и я — художник. Я не хочу превращаться в половую тряпку, о которую вытирают грязные ноги. Он тиранит наших девочек, мордует всех нас, и все молчат, делают вид... Тогда я пошел к нему в кабинет и потребовал, чтобы он извинился перед нами. А он ничего не понял». После такой эскапады Олегу не оставалось ничего другого, как уехать. И он уехал в Канаду, правда, с двухмесячной пересадкой в психиатрическом диспансере.

Петя Маслов, невостребованный русский Кин, скромный и не очень пробивной, так и не дождавшись ничего: ни роли, ни жилья, ни уважительного внимания к себе, попел-попел два долгих года «Бэса-мэ, мучо», сорвался с катушек и уехал далеко-далеко, то ли в Балаково, то ли в Балахну, передав мне через кого-то прощальный привет, краткость — сестра таланта: «Пока крыша не поехала».

Юра Альшиц, человек мудрый и осторожный, выразился обтекаемо: «Анатолий Александрович, конечно, выдающийся режиссер и поэтому простых вещей понять не может. Он забывает, что многие из нас, как и он, дипломированные режиссеры, что нам тоже хочется ставить спектакли. А он занял положение известной собаки из пьесы Лопе де Вега: и у себя в театре нам ставить не дает, и в другие театры нас не отпускает. Когда мне предложили постановку в Театре Моссовета, а Коле Чиндяйкину — во МХАТе, Анатолий Алексеевич сказал: выбирайте — они или я. Получается выбор без выбора. Он жалуется, что все его бросают, что все мы — изменники и предатели. А ведь мы покидаем его только тогда, когда сам он нас давно уже покинул». Тему разлуки с уважаемым А. А. поднимал Юра неспроста: через полгода он, воспользовавшись помощью Васильева и прихватив с собой весь опыт, который он накопил, обучаясь у меня и у того же Васильева, уехал в ФРГ и открыл там две частные школы.

Вам может показаться, что все его ученики уезжают за бугор. Не все. Некоторые остаются. Дело, мне кажется, в том, что Васильев и сам не имеет острого чувства родины и, как следствие, не прививает его своим ученикам. Они у него какие-то международные. Вот, кстати, один из его афоризмов: «Я люблю ставить в России, а показывать за границей. У нас слишком мало людей, способных оценить талант по достоинству».

Я тут сгруппировал разговоры хорошо знакомых мне васильевских артистов. С артистами из Театра Станиславского и из «Серсо» я знаком не был. Хотя с помощью несложной экстраполяции мог бы легко представить вам и их высказывания на избранную тему.

Получился джаз-гол ушедших от него и выброшенных им самим. Но тут ничего не поделаешь — таких вот «лишних» и «бывших» очень много, и они, именно они поют многоголосно и стройно на избранную мной тему, нет, не поют, — говорить про них «поют» кощунственно, — они орут, кричат, вопят и воют, потому что им больно и невыносимо. Те, кто еще при нем, — молчат. Пока молчат.

Соло на ф-но.

Фортепьяно — инструмент благородный и гордый: пам... па́м... паба-пи-ба... паба-пам. Большое и красивое ф-но часто называют даже «рояль», что значит «королевский»: парья́м-пам-пам-та-та́, тир-ли-ри-я́м-паппа́, папа́. Ф-но может рассказать о гордости режиссера Васильева, о гордости, которая есть одновременно доблесть и грех: па-ба-пи́-ба-ба. Доблесть — если не унижает другого человека, и грех — если вырождается в высокомерие: па-ба-пи́-ба, па-ба-ппи́-ба, па-ба-пи́м.

Васильев действительно горд. Он невозмутимо претерпевает свое одиночество. Он не унижается до уговаривания уходящих от него артистов, радистов, костюмеров или осветителей. Есть, правда, в этом какое-то равнодушное презрение к уходящим, можно сказать, что это бессердечие и высокомерие, но как сказать, как сказать. Он никогда не опустится до публичных разборок с обворовывающими его учениками, покричит-покричит в своем аквариуме, выпустит пар и забудет. И это — не всепрощенчество, а брезгливость.

Но бес высокомерия коварен: он отталкивает, отпихивает от Васильева людей приличных и независимых и постепенно окружает его лицемерами и лизоблюдами, создавая вокруг художника угрожающую нравственную блокаду.

— Вы никогда не задумывались, Толя, почему вокруг вас толпится столько подонков, — спросил я как-то раз. — Вас это не беспокоит?

Он посмотрел на меня с неприкрытой ненавистью и прошипел:

— Я не знал, что у вас такой мерзкий характер!

Как видно, стрела моя попала в цель, хотя особой боли ему не причинила. Он закалился.

— Пир-ли́м-пам-па́м, пир-ли́м-пам-па́м; пир-лим-пир-лим, пир-лим-пам-па́м.

Когда Осю Райхельгауза злополучное Управление культуры уволило через голову Театра Станиславского своим собственным приказом, когда милым управленцам этого показалось мало и они мобилизовали милицию для выдворения Оси из Москвы, как не имеющего постоянной прописки, Васильев пальцем о палец не стукнул в его защиту. Я спросил: «В чем дело?», а он ответил: «Оська балбес, и он должен быть наказан», — в голосе его прозвякали стальные нотки.

Когда лучший друг васильевских студенческих баталий, Андрюша Андреев, оказавшийся в тяжелом положении без работы, без денег и без перспектив, приехал к нему в театр, Васильев разговаривал с ним, как с чужим, полузнакомым нахлебником. Я утешал Андрея в гитисовском скверике, а этот здоровый и цветущий молодой мужик плакал безудержно — Толя, Толя — крупными, с горошину слезами.

Васильев объяснил мне скупо:

— После провинции он мне не нужен.

Он считает себя непогрешимым. Он никогда не признает своих ошибок.

— Пам-пам, па-ба-би, па-ба-па́м...

Соло саксофона.

— Вау-вавваy-вав-вав-вав-ва, — саксофон поет о любви, только о любви. Уау-ваввавававаа-ох-ха-хау... Вав! — гнусавит и хрипит саксофон о безумной любовной страсти, о нежной ее физиологии и о грубой ее психологии: вав вав ваввв (свинг! свинг держите!*).

* Попробуйте — лучше вслух, но на худой конец можно и внутри, про себя — воспроизвести по моим обозначениям звучание саксофона; не пропустите, не пробегите механически моих попыток записать этот

Вав-вау-вва-вва-вау! — поет саксофон о любви режиссера к актрисе, исполняющей главную роль в его спектакле, и о муках другой актрисы, влюбившейся в своего режиссера.

Конечно, у Васильева были любовные приключения со своими актрисами, не сомневаюсь также, что была у него и захватывающе возвышенная влюбленность в какую-нибудь из своих героинь, но это его частное, сугубо личное дело, и мы не будем говорить об этом, ибо это — taboo! Это неприкосновенно. Мы будем говорить о другом — о форме творческих взаимоотношений между режиссером и артистами, потому что эти отношения — всегда и все равно — «история любви». Высокой или низменной, счастливой или мучительной, взаимной или неразделенной, красивой или смешной, но любви.

Любовный «актив» и «пассив» в этой системе отношений — величина переменная: то режиссер занимает активную, наступательную, так сказать, мужскую позицию, а актер отдается ему, боготворя и подчиняясь, — и это феномен Мейерхольда или Любимова, то вдруг активным, навязывающим свою волю началом становится артист, а режиссер уступает, поддается, растворяется в любимом существе, как женщина — это случай М. А. Чехова и К. С. Станиславского в работе над «Ревизором» 1921 года.

Васильев — «андрогин». Он одновременно подчиняется и повелевает в своей любви к актеру. Но иногда, слава богу, очень редко, в нем просыпается что-то женское — он уступает своему любимцу все, терпит любые капризы и выходки предмета своей страсти, исчезает, выпадает перед ним в осадок в необъяснимой покорности. Часто эти «увлечения» переходят границы приличия, как это было, к примеру, с Гришей Гладием или Наташей Колякановой, и это было грехом режиссерского любострастия.

— Ах-ха-хах-ха, ха-ха-ха! — это, как вы понимаете, хохочет саксофон. Он ведь не только поет о любви, но и смеется над нею.

Соло контрабаса.

Тумм... тумм... т-тум... Контрабас — это бес беспросветности... Т-тумм... тумм-тумм... тум-тумм... Низким скрипучим шепотом, полным бульканий и ка́паний, позаимствованных у затяжного октябрьского дождя, твердит контрабас человечеству о главном грехе — о мрачном унынии... Тум-т-тум-тум... и еще раз: тум-м-м.

Неделями, месяцами слоняется Васильев по своему театру, погрузившись в черную меланхолию. Непонятной гнетущей тяжестью оседает его мощное отрицательное психополе во всех помещениях, где он побывал: в репзалах, в коридорах, в фойе и переходах. Артисты не порхают, а ползают — неприкаянно и лениво, как осенние редкие мухи. Срываются все планы, летят в тартарары все расписания, шеф все чаще начинает где-то застревать, опаздывая к началу репетиции на час, на два, на четыре часа; репетиции идут вяло и бесцветно, внезапно прекращаются, неизвестно почему и отчего, и скисший Анатолий Александрович укрывается на несколько дней дома: болеет.

Тумм... Тумм... Тумм...

Может быть, эта безнадега создается Васильевым специально, чтобы завестись? Чтобы, устав от нее, вдруг сорваться, закричать, забегать и стронуть с места застывшую в немоте театральную карусель? Может быть, и так. Но с годами мрак усиливается, а

волшебный инструмент литерами, — только в этом случае вы поймете все до конца, до того глубинного смысла, который не передается одними только логическими описаниями. Да и вообще мою книгу лучше читать вслух, артикулируя и звуча: она ведь не писание, а звучание, задание, разговор.

вспышки вдохновения случаются все реже и реже. И все чаще начинает казаться, что контрабас прав, нашептывая о грехе уныния, который его погубит.

Контрабас обычно — сопровождение, аккомпанемент. Музыкальный фон для соло саксофона или какого-нибудь другого инструмента, просто: птам-птам-птам-птам и больше ничего... Но зато, когда контрабасист перестает щипать и дергать струны и берет в руку смычок, тогда... о, тогда рождается нечеловеческая мелодия, исполненная величия и мрака. Такая же, как «Страшный суд» Микеланджело, как колымский апокалипсис Варлама Шаламова, как заключительная сцена «Идиота», пропитанная мифами белой ночи и хлороформа...

Мне кажется, что у вас, дорогой читатель, давно уже назревает несколько раздраженный вопрос: *о чем* я пишу, *что* я хочу описать? Пожалуйста: я описываю маленькие переживания отдельного человека. Лучше уточнить вот так: я изо всех сил пытаюсь описать мельчайшие, микроскопические переживания отдельных людей по поводу отдельных же, так сказать, изолированных восприятий и ощущений.

Трепетанье отдельного листочка на неподвижно застывшей осенней березе в безветренные, паутинные дни бабьего лета — разве это не переживание, достойное вашего внимания? А скрежещущий, раскалывающий вам череп звук внезапного раската грома над вашей крышей — магический звук, заставляющий вас вздрогнуть и сжаться, несмотря на всю вашу образованность и знание элементарных законов физики? Разве этот природный звук и связанное с ним личное переживание не позволяют нам описывать их на трех-четырех, на пяти, на десяти страницах? Что касается меня, то я нисколько не сомневаюсь: об этом можно написать целый роман под интригующим названием «О чем мне гром нагремел». Да возьмем, наконец, элементарный красный цвет. Я имею в виду не пурпур королевской мантии, не трепещущую алость революционного флага и не киноварь макового лепестка, нежную киноварь, лежащую у вас на ладони, — я говорю просто о красном цвете, подстерегающем и кидающемся на вас с поверхности первого попавшегося предмета, ну, хотя бы с бумажной салфетки на краю именинного стола. Именно эти, кажущиеся незначительными микровпечатления, приносимые нам то легким касанием, то привередливым обонянием, а то и напряженным вслушиванием и долгим всматриванием, именно они составляют суть и единственную истину жизни. Рядом с ними все остальное становится выдуманным и ненадобным. Более того, неподдельность и подлинность этих маленьких переживаний придает им неопровержимость самого бытия.

Но поскольку центром моей жизни является театр, я чаще описываю микрочувства, связанные именно с ним: переживания зрителя, забежавшего на спектакль, переживания актера, разыгрывающего чужую жизнь, как свою, и переживания режиссера, перечитывающего старую пьесу, как новую, незнакомую и неожиданную.

Я знаю, что театр — искусство грубое. Но я все равно хочу сделать его как можно тоньше, я хочу отыскать и показать вам нежный, хрупкий, спрятанный, сугубо внутренний театр. Если можно так выразиться, — беззащитный театр.

Я понимаю, что это — иллюзия, но я этого добиваюсь, несмотря ни на что...

В конце концов, разве не иллюзия вся наша жизнь, все, что мы воспринимаем как окружающий нас мир? А мы живем. А мы все-таки живем в нем, как в абсолютно реальном мире, и даже бываем счастливы... мгновениями...

Одним из самых значительных таких вот микропереживаний всегда было для меня пение контрабаса. Редкое, почти уникальное и всегда неожиданное, не такое, каким

запомнилось с предыдущей встречи. Что же она напоминает, эта скрипучая и тягучая кантилена контрабаса? Хриплые, простуженные блюзы великого Луи Армстронга, похожие на вой животного, тоскующего о боге? Кафкианское гудение человекообразного насекомого, ползающего в лабиринтах непонятного и невыносимого существования? Нет — мощные и мрачные мелодии васильевских кульминаций и финалов: дивное «соло» несбывшейся великой актрисы Савченко, оплакивающей свою нелепую жизнь в ритме замедленных буги-вуги («Взрослая дочь молодого человека»); белесый морозный пар, медленно и неотвратимо, как всеобщая наша смерть, вползающий на обезлюдившую сцену из дальней-дальней двери, отворенной, кажется, прямо в открытый космос (финал «Вассы Железновой»); долгое молчаливое сидение на чемоданах вдоль белой боковой стены выпитых жизнью героев «Серсо» — в ожидании неизвестно чего, в резком, косом и безжалостном свете автомобильных фар, в полном вакууме своей метафизической бездомности.

Контрабас (поет): Хxxxрррроууу-Хрроооу-Хро-Хро-Хрррооооу...

Соло ударных (dreems).

— Трах! Тах! Тарарах! Тах-тах-тах!.. Бум! Баммм... Ш-ш-ш-ш-ш-ш...

Анатолий Васильев любит славу и сторонится ее.

Пренебрежение к славе, конечно, маска. Под маской — лицо, жаждущее и ждущее. Маску мы видим часто, лицо — очень редко.

Слава Васильева элитарна, и он любит ее именно за это: за высшую пробу и за узкий круг обращения. А вообще-то... Вообще это — «хокку», сложенное большим красно-золотым барабаном с четырьмя никелированными пружинками на боку и со сверкающей, покачивающейся тарелкой на голове:

Хокку Большого Барабана по поводу славы.

Слава желанна и неприлична, как дешевая любовница. Это — в начале творческого пути.

Слава престижна и обязательна, как законная жена. Это — уже на определенном этапе артистической карьеры.

Слава докучна и скучна, как провинциальный друг далекой, давно ушедшей юности. Но это потом, потом, потом, когда герой состарится...

Забота Васильева о своем паблисити — самый мелкий из многочисленных бесов, живущих в душе известного режиссера. Иногда забота о славе мельчает и становится суетностью. Вдруг, ни с того ни с сего, приглашается в театр священнослужитель для сотворения молебна по случаю открытия нового зрительного зала. Или еще того смешнее: к очередной премьере заказывается наряд конной милиции на предмет наведения порядка возле театрального подъезда, а в театре и мест-то всего сто, максимум сто двадцать, и за глаза хватило бы одного участкового. Но это, к счастью, случается редко, благодаря усилиям другого васильевского беса — беса респектабельности. Этот мелкий сэр подзуживает своего подопечного «классностью» и «фирменностью»; Васильев увлекается и начинает добиваться самого высокого класса во всем, что производится и демонстрируется в его театре, и слава превращается для него в то, чем она и является на самом деле, — в мишуру. А бес славолюбия и тщеславия сидит в дальнем темном углу, грызет ногти и ждет своего часа.

— Бам! бом! бум! бим! — Бэм-м-м-с-с-с!

«Танка» о втором барабане.

О чем стучит малый барабан? О славе, о громовой славе.

В какую дверь стучит барабан? В дверь, за которой прячется сердце великого режиссера.

Почему барабан не может достучаться? Потому что дверь специально заперта изнутри.

Хозяин дома хочет славы только для себя, он не намерен делиться ею ни с кем.

Хозяин дома боится, что артисты разделят с ним его славу.

Вы не верите в это? Тогда послушайте. Однажды я спросил у хозяина: Толя, вы выращиваете прекрасных актеров, тратите на это столько сил, сжигаете для них свою жизнь, а потом выгоняете их. И все ваши труды пропадают зря. Вы набираете новых, опять возитесь с ними до кровохарканья, и эти превращаются в ваших руках в первоклассных мастеров; они играют у вас один-два спектакля, и все повторяется снова. Зачем вы это делаете? Почему?.. Вы молчите, Толя?.. А какой был бы театр, если бы вы захотели соединить все поколения артистов, созданных вами: и группу из Театра Станиславского, и «могучую кучку» из «Серсо», и пиранделлистов, и теперешних ваших учеников? Подумать только: Савченко, Петренко, Андрейченко, Филозов, Полякова, Никишихина, Бочкарев, Балтер, Романов, а рядом — лучшие из наших общих ребят: Томилина, Чиндяйкин, Дапшис, Чернова, Родионова, Маслов, Белкин, Бельченко, тут же рядом и ваши лучшие ученики, прошлые и нынешние, тут же и мой семинар «Десять времен года». Какая бы была труппа! — первая в мире. Вы опять молчите?.. Тогда — сердитесь, не сердитесь — я поделюсь с вами своей бредовой идеей: давайте я их всех, ушедших и изгнанных, прославленных и неизвестных, молодых и немолодых, втяну к вам через свой семинар, верну, вы ведь знаете, как я умею уговаривать и объединять; в одном спектакле «старики» будут играть главные роли, а молодые — «окружение», в другом — наоборот. Какое будет созвездие... Но тут я осекся и замолчал — понял: продолжать не нужно. В глазах у Васильева загорелись мрачные огоньки, не сулящие ни артистам, ни мне ничего хорошего. Это был бес ревности. Это раздувала ноздри Ревность Угрожающая — та, что нарисована на одноименной картине Мунка... Бум! Бум! Пш-ш-ш-ш-ш...

Как художник Васильев величаво трагичен. Как человек он комедийно, фарсово ничтожен.

Как режиссер Васильев полон доброты и щедрости, а как человек — завистлив и злобен.

— Бум-м-м-м! Дзынь!

Возвращение к теме.

Джазовая врезка в систему строгих музыкальных структур — это, конечно, уже совсем из другой оперы, но Васильев так любит джаз, что я не решился обойти этот вид музыки. И уж поверьте — совершенная случайность, непредвиденное совпадение, что в форме самой любимой им джазовой импровизации мне выпало излагать тему его бесов. А может быть, это случайность, выявившая нечто закономерное и необходимое?

Джаз — это в первую очередь откровение. А откровение — это выглядывание души из тела, выход наружу самого скрытого, самого таимого.

Ф. М. Достоевский устами Ивана Карамазова говорил: «Чтобы полюбить человека, надо, чтобы тот спрятался, а чуть покажет лицо — пропала любовь!»

Васильев любит не только джаз, но и Достоевского, — вот и высунулся на знакомые звуки. Сейчас спрячется, и мы снова попытаемся полюбить его, иначе жить в искусстве невозможно.

А может быть, «бесовщина» — это миф, созданный о Васильеве потерпевшими поражение, уставшими артистами, сдавшимися, спасовавшими в игре большого искусства? Слабые не принимают васильевского требования совершенной игры, но, не решаясь сказать это открыто, начинают отрицать не само безжалостное условие полнейшей самоотдачи, а васильевскую человеческую безжалостность: подмена невольного самообеления.

В поисках согласия все инструменты играют тихо и певуче:

— Та-да́, та-да-ри́, та-да-дда́,
Та-ри́-да, та-ти́-да, да-да́...

Наверное, и мне нравился этот заманчивый миф, как потерпевшему и сдавшемуся.

Качели свинга пусты. Как маятник останавливающихся часов, они постепенно уменьшают амплитуду колебаний и замирают.

Адажио. Красота — начало и конец васильевского мира.

Я всегда говорил: «Люблю, когда на сцене красиво», и надо мной смеялись, подозревая меня в пошлости вкуса.

Впервые красоту театра я увидел у Эфро́са: сначала помпезно-дешевую в «Мольере», затем эстетическую и щемящую в «Женитьбе».

Потом Эфрос умер, развернулся Васильев, и красота стала непременным признаком хорошего спектакля.

Мой любимый, хотя и давнишний ученик Женя Каменькович, проработавший в ГИТИСе бок-о-бок с Васильевым несколько лет, как только стала известна точная дата, немедленно намылился в Париж — посмотреть васильевскую премьеру «Маскарада» в «Комеди Франсез».

Когда Женя вернулся и позвонил мне, я спросил: ну как?

— Потрясающая красота. Он выпускает на сцену механического павлина, сделанного из какого-то блестящего металла. Павлин переступает, вертит головой, распускает веером хвост... Это так красиво!

Молодой человек с ходу уловил, чту было главным у его старшего коллеги — Женя много говорил о красоте костюмов, о красоте артистов, о красоте огромной люстры, висящей на сцене, и даже о красоте инвалидного кресла-коляски, в котором разъезжал по сцене Арбенин. Я, правда, не понял как следует, в чем там было дело с коляской: то ли исполнитель роли Арбенина был неподвижен по причине паралича ног, то ли это была трактовка лермонтовского героя как калеки.

— Там все было неподвижно, — сказал Женя, — сплошные стоп-кадры: стоят и декламируют, сидят и декламируют, лежат и декламируют. Но какая красотища! — каждая мизансцена как картина великого живописца...

Да, красота — главный параметр васильевской режиссуры. Не идейность, а красота, не психологизм, а опять-таки красота душевного мира человека, не действенность драмати-

ческого спектакля, а тотальная красота театральной фактуры, включая сюда все на свете — и актера, и свет, и музыку, и минимальный, но тщательно отобранный декоративный антураж. Красота вещей. Красота людей. Красота идей. Красота васильевского театра — это и начальная точка отсчета, и прощальный апофеоз в конце. И тут ничего не попишешь.

Самый красивый васильевский спектакль из тех, которые я видел, несомненно, «Серсо».

И конечно, вся эта головокружительная красота была бы невозможна без Игоря Попова, художника, отдавшего Васильеву всю жизнь. Игорь Попов — архитектор, а значит, по определению человек интеллигентный, тонкий, высоко образованный — и технически, и эстетически, — обладающий высочайшим вкусом, ощущением стиля и готовый делать все, что Васильеву нужно. На премьере «Серсо» Игорь подвел меня к «декорации» и сказал, щупая и поглаживая доски, как тело живого существа: «Все оформление сам собрал на стройках, на помойках и на свалках — посмотри, какие чудные рамы, какие дивные двери. А филенки, а ручки, а вот шпингалетик какой старинный и симпатичный...» Васильев ценит его, понимает, какое сокровище получил, работает только с ним и за глаза называет почти любовно — «Игорек».

Наманикюренные и прокуренные искусствоведки придумали формулу для Попова — «русский самородок». Меня сперва раздражала эта умиленно-красочная кличка, но потом я понял, что дамы правы — Игорь действительно русский и действительно самородок: умеет — все, понимает — все, и обо всем — молчит. Поэтому — тихий алкаш. А внешне похож на Пушкина-лицеиста.

Начинается «Серсо» с заколоченной дачи.

Да-да, посреди зрительного зала выстроена самая настоящая дача — в натуральную величину, из натуральных материалов, по натуральному плану. Дача дореволюционная, добротная, с террасой, мезонином и большим балконом. Стулья для публики расставлены с обеих сторон террасы, так что создается полное впечатление интимного присутствия: зрители, знаете, сидят на участке, как дачные гости, дышат свежим воздухом и поглядывают внутрь дачки: а что там творится?

Видно, что теперь на этой даче давно уже никто не живет. Терраска наглухо заколочена горбылем, сборными разномастными старыми досками, щели заткнуты неровными, дырявыми и режущими кусками толя, балкон затянут мутной парниковой пленкой, заплеванной дождями и усыпанной палою листвой, на входных дверях — крестовина из бревен и большой амбарный замок. Когда-то, до Первой еще мировой войны, дача была увита плющом и диким виноградом, теперь от этого роскошества флоры осталась только густая сеть мрачных, потемневших угловатых сухожилий. На все это наброшен, как траурный тюль на зеркало, скучный флер запустения. И это очень красиво.

Вероятно, такая красота печальна: прелесть увядания, нежность тихого тления, давно уже выдохшийся, почти неслышный аромат бывшей и куда-то ушедшей жизни...

Но будет и другая красота.

Когда приедет хозяин дачи со своими друзьями, когда дачу распакуют и приберут, когда на террасу вынесут длинный стол и старинные стулья, когда засияет на столе белая скатерть, уставленная хрустальными малиновыми бокалами и бронзовыми канделябрами, когда, принаряженные и торжественные, все усядутся вокруг стола и пламя свечей будет колебаться от звуков фортепьяно, — о, какая ностальгическая красота схватит вас за горло...

И это еще не все. Васильев не был бы Васильевым, если бы не пошел дальше. Когда наступит ночь, он напустит на дачников непроглядную, душную августовскую тьму, полную шорохов и вздохов, развесит по участку гирлянды разноцветных китайских фонариков, включит фонограмму умопомрачительно-элегантного джаза и выпустит хозяина дачи в старинном, из сундука, дедушкином белом костюмчике, в белом паричке с косичкой и буклями, со всеми — тоже белыми — принадлежностями для игры в серсо. Полетят через весь зал белые кольца, — с одной белой шпаги — на другую белую шпагу — из одной эпохи — в другую эпоху, и поплывут — по всему залу во всех направлениях — туманным тюлем воспоминаний — белые, легкие, нежные, медлительные, как наплывы немого кино, занавесы: один, другой, третий, вблизи, вдали, внутри — безумная, сумасшедшая, сводящая с ума красота.

Подведем под эти примеры осторожную, сугубо предварительную теоретическую базу: излюбленный тип красоты для Васильева — «красота-ретро».

Настоящий художник не может идти вперед, не оглядываясь, не оборачиваясь назад. Так бесстрашный ночной путник, двигаясь вперед навстречу пурге, то и дело поворачивается к метельному ветру спиной, чтобы перевести дух и набраться сил. У Анатолия Васильева есть три свои излюбленные ретроспективы: (1) западноевропейская «фэндюсьекль» XIX века, вошедший в его мир через Оскара Уайльда, Мопассана и японскую каллиграфию; (2) последние мирные годы России перед Первой мировой войной и, наконец, (3) беззаботная и обманчивая советская «оттепель» самого начала 60-х, столь многозначительно совпавшая с его, Васильева, молодостью: стэмы, степы, стиляги и прохладный джаз. Длинные галстуки. Коротенькие брючки. И первые, тогда еще непривычные песни Булата Окуджавы. Сюда, именно сюда то и дело возвращается он, как Раскольников, и дергает, дергает ручку заветного звонка: дрынь — «Арбат», дрынь-дрынь — «Васса» и «Серсо», дрынь-дрынь-дрынь — «Взрослая дочь молодого человека».

Но ретро — это «низший» тип красоты в оранжереях васильевских спектаклей. Подчеркиваю, что формулировка «низший тип» здесь чисто условна и отнюдь не ценностна: «низший» только потому, что есть еще и высший. Высшая красота для Васильева — это «красота пустоты». Я не буду сейчас останавливаться на восточных, дзэнских корнях данного феномена, я попытаюсь только привлечь ваше внимание к нескольким примерам из его работы, когда он сам и его артисты приходят к высшей красоте через опустошенность.

Самой значащей и значительной цифрой в его режиссерской математике становится ноль, тот знаменитый ноль без палочки, о котором мы всегда говорим, желая обозначить полнейшее ничто. Наиболее динамичными кульминациями в его спектаклях становятся сцены, в которых количество действия равно нулю. Самыми «говорящими» (говорящими нашему сердцу, нашей душе, даже нашему уму) в своих опусах он делает паузы, то есть те места сценического диалога, где слова отсутствуют полностью. Момент бездействия режиссер и философ Васильев превращает в высокий акт недеяния, момент бессловесности — в великий акт молчания. Он как бы берет вас за шиворот и подтаскивает, подтягивает, подталкивает заглянуть за грань бытия, в область окончательной пустоты, о которой сам дерзейший Шекспир осмеливался только намекать: «Дальше — тишина».

. . . . . .

Спуск вниз, в глубину, начинается с молчания, то есть с превращения звуковой речи в пустоту.

Потом, ниже, мы вступаем в зону неподвижности — это будет пустота действия.

Еще ниже наступит полный покой — пустота, лакуна переживания.

И, наконец, на самом дне — пустота мысли, небытие.

Вот так, «вниз по лесенке приставной», ступенька за ступенькой, спускаемся мы в яму могилы и упираемся там в саму смерть, в это абсолютное ничто, где все по нулям: и разговор, и движение, и чувственность, и сознание.

Что такое эти «нули» и этот невозвратный «спуск» в реальной жизни, мы приблизительно знаем по своим родным и близким и еще приблизительнее представляем, что будет, если все это примерить на себя. Но что такое смертное опустошение себя в театре, что значит это погружение в небытие на сцене и кто именно умирает в спектакле — на все эти вопросы у нас ответа нет. Или же этот «ответ» легкомысленно фигурален, потому что все артисты, как ни странно, все-таки остаются живы.

Васильев неустанно и настойчиво ищет ответа на эти вопросы. В поисках высшей красоты спускается он по роковым ступеням — с каждым своим артистом и каждый раз до самого дна.

Такие эксперименты выдерживают не все артисты. Наташа Андрейченко, очень приличная актриса, но слишком уж, слишком благополучная женщина, оступилась на «третьей ступеньке», сорвалась, упала, затряслась в отчаянных, безутешных всхлипываниях: больше не могу, не могу так работать, не-мо-гу! Великий экспериментатор быстро подбежал к рыдающей на полу актрисе, деловито сунул ей в руку микрофон и приказал: вспомни что-нибудь из Чехова и прочти сейчас же; шепотом; ничего не играй. Измученная звезда экрана прошептала первое попавшееся, первое пришедшее в голову, механически, бескрасочно: «Если бы Каштанка была человеком, то наверное подумала бы: "Нет, так жить невозможно! Нужно застрелиться!"». Микрофон усилил ее шепот до отчаянного крика, до вопля, от которого заломило в ушах, и это стало впоследствии одним из лучших мгновений спектакля «Серсо»: мгновением опустошенной красоты — никакого усилия, никаких эмоций и никакой натужной выразительности.

Так кто же должен умирать на сцене, чтобы возникла эта пресловутая пустота, ведущая к высшей красоте? Кого убивает Васильев, принося свои эстетические жертвоприношения? — Великого педагога К. С. Станиславского. Вспомните знаменитый парадокс из дзэнских коанов: встретишь учителя — убей его. Точнее, Васильев, сам наиболее верный и тонкий продолжатель Станиславского, убивает не собственно Константина Сергеевича, а его «систему» и даже не всю систему, а ее центрального монстра, придуманного стареющим Станиславским — «артисто-роль». В последний момент напряжения на сцене должны умереть двое: актер и персонаж. В живых остается «третий» — чистый, ничем не прикрытый, никак не приукрашенный человек. Его-то и ждет все время зритель. Его: отыгравшего футболиста, оставшегося в живых гладиатора, вернувшегося из космоса Гагарина. Ему, опустошенному, кидают из зала букеты цветов, его, ничего из себя не представляющего, подбрасывают на руках в воздух, его, усталого триумфатора, несут на себе по улицам, выпрягая из фаэтона лошадей.

В последнее время у режиссера Васильева такое «опустошение» происходит почти всегда. Одно за другим, по ходу спектакля, отнимает он у своих актеров средства «выразительности», лишая их какой бы то ни было возможности имитации. «Серсо» на-

чинается с бурной деятельности. Приводя заброшенную дачу в жилое состояние, актеры отдирают доски; метут, вытирают пыль и даже танцуют на свалке строительного мусора — танцуют на гвоздях, танцуют, потому что им легко и не стыдно проделывать эти понятные и ни к чему не обязывающие бытовые дела, танцуют, потому что им хорошо, потому что они полны самых разнообразных предвкушений. Режиссер отнимает у них движения — усаживает их вокруг стола в чопорной застольности. Тогда люди переносят свою жизнь в слово, в разговор: они вспоминают, рассказывают, откровенничают, раскрывая свои и чужие тайны, читают вслух чужие и свои письма, декламируют стихи, признаются в любви, обвиняют друг друга бог знает в чем, острят и скабрезничают на грани. Режиссер снова щелкает выключателем — лишает их слова и ставит их к стенке, опустошенных, измочаленных, выпотрошенных. Наступает момент истины — «красота полной пустоты». И они стоят, сидят, полулежат у белой стены, лишенные всего: слов, жестов, чувств и мыслей, — молчаливые, чистые, настоящие просто люди, и нет ничего от актерства, от кривляния, от искусства вообще.

А режиссер в это время в полной тишине показывает нам диапозитивы, превратив пустую стену над головами усталых артистов в домашний, в семейный «экран»: вот юная гимназистка, свежая, светлоглазая, светящаяся (ее, наверное, изнасилуют в Гражданскую пьяные махновцы); вот седой величественный генерал с бакенбардами и орденами (этого скорее всего срежет в степи под Сальском шальная революционная пуля); вот моложавый петербургский профессор или приват-доцент в пенсне (чего он профессор? — права? философии? или кислых щей? — неважно, «не играет значения» — его с нетерпением ждут лагеря Колымы); а это — просто мама, просто тетя, дядя, просто племянник Сева в студенческой тужурке и, наконец, группа: две бабушки — графиня и баронесса — варят в саду перед домом варенье... какие лица, какие прекрасные русские лица!

Свежим примером такого же «значащего нуля», примером до предела насыщенной, информативной пустоты может служить гигантская пауза раздевания Моммины из второго пиранделловского спектакля («Сегодня мы импровизируем»).

...Меркнет постепенно свет жизни, гаснут тихо ее краски, медленно, по-осеннему увядает музыка, полная грусти и синевы, останавливается, замирает пульс сюжета, придуманного великим Луиджи, и в сиреневой, фиалковой, фисташковой полумгле две простоволосые, полуодетые женщины со стертыми, смазанными, заштрихованными бедою лицами выводят свою сестру и дочь на подмостки. На ведо́мой, несомой, влекомой ими Моммине темный какой-то балахон, одинаково похожий и на шикарное неглиже-модерн и на смирительную рубаху. Белые, чем-то ночные и таинственные, как привидения, и бесчувственные, безжалостные, словно любянские капо, женщины начинают раздевать обреченную родственницу. И насильственный этот стриптиз щемяще похож на знаменитые итальянские пиетá: ветками ив склоняются над своею жертвой светлые тени сестер, волками трав приникают они к ее ногам. Бабочки мимолетных объятий порхают над бедной Момминой, присаживаются и тут же взлетают. Облачком одуванчикового пуха роятся вокруг нее случайные прикосновения: щека к щеке, плечо к плечу, рука к руке. Раздевание длится невыносимо долго. Оно созревает, набухает трагедией, и вот уже ощущается, как над вами проплывают века,

...треченто...

...кватроченто...

...чинквеченто...

а вы в это время лежите на дне мелководного залива в прозрачной средиземноморской воде, и над вами, через вас, сквозь вас, вспыхивая солнечными зайчиками, прокатывается волна стыда, боли, возмущения и восхищения.

Моммина раздета и усажена на стул.

Некрасивая и не очень молодая женщина неподвижно сидит перед вами, откинувшись на спинку стула и положив руки на колени. Фас. Профиль. Три четверти. Со спины. И в полутемный, притихший зал нисходит красота, — потому что человеческое тело всегда моложе и чище человеческого лица, потому что обнажение почти всегда — откровение.

Сумерки театрального освещения сгущаются, и красота, сошедшая в ад обыденной жизни, принимается менять перед нашим внутренним взором диапозитивы ассоциаций:

— трагическая Ева Мазаччо...

— печальная Венера Боттичелли...

— усталая Даная Тициана...

— бесстыдная и продрогшая Невинность Эдварда Мунка...

— и, наконец, искореженные, как после железнодорожного крушения, вывернутые изнутри — наружу, готовые на все и вся, авиньонские девочки Пикассо...

Но стоп, стоп, стоп! — это уже новеченто — Двадцатый Век.

Это — конец.

Конец паузы и конец света...

Я приношу глубокие извинения герою моего рассказа за некоторую субъективность ассоциаций, допущенную при описании данной сцены. Я уверен, что А. А. Васильев, сам художник и пишущий человек, поймет всю сложность положения, в которое я себя поставил, решив проанализировать живое, незаконченное, более того, — принципиально незавершимое произведение театрального искусства, созданное его артистами и им самим (А. А. в этом спектакле играет и как актер, взяв на себя «партию» доктора Хинкфуса).

Я не видел спектакля «Сегодня мы импровизируем» живьем. Мне удалось посмотреть только его видеозапись, привезенную Толей из-за границы. Но даже эта бледная, полумертвая копия, лишенная дыхания непосредственных актерских переживаний, привела меня в состояния шока: несколько дней я думал только о нем, об этом чудесном и чудовищном спектакле. Чудесной была его невообразимая красота, чудовищной — его безжалостная правда, жутко похожая на проникающую радиацию, невидимую, грозную, поражающую на генетическом уровне.

Главным объектом композиционного манипулирования здесь были в основном субструктуры: пучки мимолетных ощущений, кванты вздрагивающей, спазматической воли, вспышки внезапных микрометафор, напоминающие короткое замыкание. Театр творился из ничего. Но именно данное обстоятельство позволяло воспринимать то, чего, конечно же, реально на сцене не было и не могло быть, то, что традиционно считалось материей, для театра абсолютно недоступной, то, что до сих пор находилось далеко за пределами театральной выразительности: я слышал нежный шелест листвы на бульваре южноитальянского городка, я видел ее качающиеся кружева, освещенные и просвеченные электрическим сиянием уличных фонарей, мое обоняние погружало меня в липкий и вязкий полумрак захолустного кабаре, пронизанный слоями папиросного дыма и душный от испарений дешевого вина и пива, а вкус и осязание начи-

нали разыгрывать со мной диковинные шутки — то вдруг я ощущал на своей щеке влажное и теплое дыхание ленивого морского ветерка, то во рту у меня появлялся привкус крови, тоже теплый и соленый, — это случалось тогда, когда синьор Пальмиро-Волынка уползал к себе домой, прирезанный под шумок в уличной драке.

Исполнитель роли Волынки, мой бывший ученик Юра Иванов, рассказывал мне по приезде, ловя какой-то непонятный, неизъяснимый кайф: «Представляете, Михал Михалыч, как это было красиво. Меня прирезали, и я, умирая, иду прямо на зрителя. На мне белые штаны и белая рубаха, а под рубахой к животу привязаны два мешочка с "кровью" и пластмассовый кулек с "кишками" (привозили, капиталисты, с ихней киностудии). Ну так вот, я, шатаясь и задыхаясь, ползу на полусогнутых на публику, держась за живот, а на белой рубахе начинают проступать и расползаться алые пятна. По белоснежным выглаженным брюкам течет кровища, а потом вываливаются наружу и кишки. Я пытаюсь подобрать их окровавленными руками, а наши девочки поют — нежно-нежно: "Аве, Мари-и-я". Потрясающая красота!»

Я только что намеком изложил тезис Васильева о том, что красота невозможна без правды, теперь я вынужден внести в этот афоризм экстремистское уточнение: вне красоты, по Васильеву, *в искусстве не возможна и не нужна правда*.

В последнее время довольно часто он заговаривает о тайне: о тайне театра, о тайне спектакля, о тайне сцены; о тайне, которая должна оставаться неразгаданной, которую нельзя и не нужно разгадывать. Сначала я удивился и недоумевал: что это — новый мистицизм? шаманство? или того хлеще — агностические спекуляции? Потом с радостью начал понимать — это он все о том же, о красоте, ибо красота и есть самая великая тайна.

Красота у Васильева не только тайна, она еще и философия. Философия, как всегда и все у него, довольно оригинальная, — трактующая о новой эстетической реальности, о *неспасающей красоте*.

Скерцо. Васильев и театр игры.

Юмор у Васильева богатый, многоцветный — серо-буро-малиновый с продрисью.

Тут и смех после истерики — умиротворенный, облегченный, льющийся свободно и неудержимо.

Тут и искусственное, натужное и вздрюченное, веселье перед истерикой.

Тут и хохот победителя — торжествующий, пьянящий, как пляска на трупе поверженного противника, тут же и жалкие, кривые улыбки при неудаче — когда крыть нечем, когда самому противно, когда понимаешь, что человек, критикующий твое сочинение, абсолютно прав, а соглашаться с ним все равно не хочется; последние из упомянутых улыбок — это пораженческие улыбки, но и они — разновидность васильевского юмора.

Юмор этого человека бывает, кроме того, саркастическим, оскорбительным, высокомерным, реже — снисходительным и нежным.

Но все эти разновидности и грани васильевского юмора не контрастны, не противопоставлены друг другу резко и четко, они как бы стушеваны, окутаны мрачной дымкой, этаким пасмурным «сфумато»; они мягко круглятся и просвечивают, проступая из метафизической мглы, как на картинах и фресках великого Леонардо. Юмор Васильева загадочен и неопределен, как улыбка Джоконды.

«Веселые игры» — сочетание этих двух слов выражает общеизвестную связь двух явлений: игры и разудалого юмора. Эта связь — сама собою разумеющаяся вещь, ничего

не значащая тривиальность, такая же содержательно пустая, как хрестоматийные идеи о впадении реки Волги в Каспийское море или о питании лошадей овсом; тривиальность, тем более лишенная смысла, что давно уже нет лошадиных стад, почти не стало овса, а скоро не будет ни Волги, ни вышеозначенного моря. Короче говоря, утверждение о связи игры с веселостью играющего есть полная банальность, а к Васильеву — увы и ах! — никакая банальность не подходит.

Чтобы приспособить к Васильеву тезис о взаимосвязи между способностью веселиться и игровым театром, нужно как-то изменить формулу, трансформировать, модифицировать, ну, конкретизировать, что ли, хотя бы вот так: «Особое веселье особой игры». Правда ведь — ближе? Тогда пойдем еще дальше по этому пути: «Какое-то особенное веселье какой-то особенной игры». Чувствуете, совсем близко. Почти вплотную. Вполне достаточно.

О специфике васильевского веселья мы уже переговорили, значит, остается сказать о театральных играх известного режиссера.

В театре у Васильева особенная игра — интеллектуальная и с грустинкой, горьковатая, пряная, отстраненная. Не сам праздник игры, а наблюдение праздника с высокого балкона. Причем в перевернутый бинокль. Осторожная, осторожничающая игра. Не случайно в своей теории режиссер до сих пор сохраняет оба понимания театра, старое и новое, — «театр борьбы» и «театр игры». Васильев любит сложность: сохраняет в новом старое и ищет новое в старом, но разделяет их, отделяет одно от другого, потому что любит не только сложность, но и ясность.

Теперь наступает очередь банальности №2 — разглагольствований, утверждающих единство театра игры и импровизации. Сейчас то и дело со всех сторон несутся на вас восторженные восклицания: «Ах, Садко-Аркада!!!», ой-ой простите-простите-простите, это из области навязшей в ушах бесцеремонной рекламы, я имел в виду другие возгласы: «Ах, Игровой Театр», «Ах, Импровизация!», иногда усложняющиеся до ритуальных афоризмов типа: «Игровой театр — это в первую очередь импровизация!», или наоборот, но столь же бездумно: «Импровизация — всегда игра!» Эти расхожие истины тоже придется как-то применить к творчеству совсем недюжинного театрального художника.

В отношении к импровизации Васильев так же двойствен и осторожен, как и в отношении к грубостям веселой игры. Он, наверно, мечтает о несбыточной гармонии свободной импровизации актеров, с одной стороны, и максимальном сохранении в спектакле четкого режиссерского рисунка. В глубине души Васильев — заядлый классик, то есть сторонник равновесия.

Впрочем... есть исключение, только подтверждающее, как известно, любое правило: в сфере эпатажа публики Анатолий Александрович — неисправимый импровизатор и игрок.

К откровенному утверждению игрового театра он перешел резко и определенно в 1985 году, и этот переход стал этапом в его творчестве. Смысл этого этапа заключался в экспансии импровизации — она оккупировала все: и его спектакль, и его режиссуру, и его педагогику. У этого перелома есть даже свой драматург и конкретное название. Имя драматурга — Луиджи Пиранделло, название пьесы — «Шесть персонажей в поисках автора».

Тривиальность №3 — история появления Пиранделло в художественном мире Васильева. Тривиальностью я назвал эту историю потому, что она весьма обычна и бытово заурядна. Поздней осенью восемьдесят пятого года я ушел на пенсию и передал

свой любимый курс Васильеву Анатолию Александровичу, передал полностью, со всеми онёрами: со вторым педагогом, с хорошей игровой подготовкой, с привычкой к импровизации и с выбранной мною пьесой для выпускного спектакля. Как вы правильно догадались, пьесой этой были «Шесть персонажей...».

Мои ученики были по отношению ко мне в большой претензии, они обижались на меня за то, что я «бросаю» их посреди обучения, на что я абсолютно искренне и логично отвечал им: все, что я мог для них сделать, я уже сделал, теперь у них будет более интересный учитель, который научит их тому, чему я не могу и не смогу научить никогда. Они были безутешны по причине своей консервативности: предпочитали привычно хорошее сегодня блестящему, но непривычному завтра, и я их понимал полностью. На прощальной вечеринке, после нескольких тостов за мое и их процветание, кто-то пьяненьким тенорком бросил мне справедливое, но неуместное при застолье напоминание: Мих. Мих., а вы действительно стареете — забыли дать нам задание к следующей сессии. Они выпили за мой склероз, а я сказал: ничего страшного, это поправимо, дайте мне мой портфель. Когда портфель принесли, я вытащил из него сборник пьес Пиранделло, открыл книгу и прочел во всеуслышанье название пьесы и список действующих лиц. Великого Пиранделло из моих третьекурсников не читал никто — так, что-то слышали, не больше. Я уточнил задание: студенты актерской группы могут выбирать для себя любую большую роль, вплоть до самой главной — от Падчерицы до Мадам Паче; студенты-режиссеры должны будут выбрать для себя любой эпизодический персонаж: электрика, помрежа, швейцара и т. п. Нужно будет изучить пьесу, выбрать и выучить наизусть большой кусок текста и, конечно, морально приготовиться к импровизациям на разные темы из этой превосходной пьесы. Меня перебил с неожиданной злобой мой любимец Коля Чиндяйкин: вы, Мих. Мих., подлец, — сказал пьяный Коля, — сами сматываете удочки, а нас оставляете с этой ерундой. Я завелся, объяснил им кое-что по поводу бисера и некоторых домашних животных, предупредил их о неизбежном раскаянии насчет Пиранделло и уехал, оставив их в недовольстве и недоумении.

Но обвинения в мой адрес из-за злополучного итальянца на этом не прекратились. Однажды, когда я, уже в качестве вольного пенсионера, зашел на занятия к своему бывшему ученику-педагогу и к своим бывшим ученикам-студентам, на меня набросился сам шеф: «Какую свинью вы мне подложили с пьесой, товарищ Буткевич, тра-та-та-та-та, я не успел подготовиться, тра-та-та-та-та! у меня ничего не получается, я не выдержу, брошу этого тра-та-тахнутого Пиранделло завтра же!» Я ответил: «Успокойтесь, Толя, не кричите на меня, это можно сделать сегодня, прямо сейчас, мои ребята вполне приучены к резким виражам: у вас есть другая пьеса?» — «Но я не могу этого сделать — это же был ваш выбор, а вы — мой учитель».

Пьесу он, конечно, не переменил, а потом, через несколько дней, успокоившись после очередной удачной репетиции, признался мне, что «Шесть персонажей» ему нравятся и даже очень, что пьесу он изучил в достаточной мере, так как однажды уже пытался ее поставить несколько лет тому назад — то ли в Ростове, то ли еще где-то, но что-то там помешало выпустить спектакль. И все покатилось дальше.

(В скобках обращу ваше внимание на формулу «Вы мой учитель» — это типично игровая формула. Я, как вы успели заметить, никогда не относился к ней серьезно, а Васильев пошел еще дальше, превратив ее в любимую забаву. «Ученик» резвился, придавая трем словам различное значение: то снисходительного поощрения, то откровенной

угрозы, а то ехидной подковырки. Иногда формула приобретала и прямую функцию проникновенной благодарности, но это происходило очень редко и стоило очень дорого. В процессе наблюдения за игрой мэтра я установил закономерности этой игры и выработал в себе неожиданный рефлекс. Заслышав сигнал «Вы мой учитель», я вздрагивал и начинал соображать, какую же пакость он мне на этот раз приготовил?)

Пару раз он еще закатывал мне громкие истерики из-за Пиранделло и еще пару — из-за того, что я ужасно учил своих студентов, что он с ними измучился, что они ничего не могут фиксировать, что показывают прекрасные работы, а повторить их точно не могут. Последний скандал я выдержал в день «премьеры», когда кафедра уже съезжалась на экзамен. Он истерил так сильно, что мне стало страшно за его сердце. «Я отменю экзамен! отменю! пусть эта кафедра думает, что ей угодно, и убирается, куда ей угодно! но такой плохой работы я им не покажу!» Я успокаивал его, как только мог: «Толя, Толя, не надо. Послушайте меня и успокойтесь, — все будет изумительно. Ребята просто устали — вы не дали им отдохнуть». Накануне я видел два прогона один лучше другого, и у меня не было ничего, даже отдаленно напоминавшего отчаяние. «Тогда берите ответственность за этот позор на себя!» Я взял. Он чуточку отошел и назначил прогон последнего акта — это за полтора часа до начала экзамена! — ну, просто чистый Гончаров! На экзамен он не пошел — бегал вокруг по коридорам и вопил от страха. Но все прошло в высшей степени хорошо. Кафедра, недолюбливавшая бесцеремонного гения, хвалила спектакль взахлеб, все до единого — и тайные его друзья, и явные его враги. Постановили: считать «Персонажей» лучшим студенческим спектаклем последних лет. Скепсис и претензии согласились выражать неофициально, в кулуарах.

Такова тривиальная история о том, как Анатолий Васильев встретился с Луиджи Пиранделло.

А вот нетривиальный вариант этой же истории: как Луиджи Пиранделло встретился с Анатолием Васильевым.

Великий двусмысленник Пиранделло в «Шести персонажах» впервые в новое время создал пьесу, целиком и полностью основанную на импровизации, но он создал ее столь совершенной, он облек ее в такую неповторимую, в такую окончательную форму, что импровизация в ней замерла и застыла в классической, величавой неподвижности. Как сургуч печати на королевском рескрипте. Как грозная, оплывающая лава Этны. Как гипс посмертной маски, снятой со знаменитого покойника. Дон Луиджи сделал невозможное — он остановил прекрасное мгновение импровизации, зафиксировав его для нас точно и подробно, правда, заплатив за это дорогую цену, импровизация тоже остановилась, превратившись в одну лишь видимость, в собственное подобие, в имитацию самой себя. Пьеса стала роскошным саркофагом, ракой, в которой навечно хранятся мощи, мумия, попросту говоря — труп импровизации. Не смердящий, конечно, а дивно благоухающий, но все-таки труп.

Так и играли бедных «Персонажей» — как имитацию импровизации — в течение многих десятков лет. Играли мастерски, с блеском, однако в традициях старой, изживающей себя школы, где импровизацией даже и не пахло*.

---

* Мне довелось, среди других пиранделловских спектаклей, посмотреть «Шесть персонажей в поисках автора» в исполнении труппы де Лулло с роскошнейшей Розеллой Фальк в роли Падчерицы и древней Тоти даль-Монте в роли Мадам Паче — эффектное, театральное и темпераментное представление. Но и там была — увы! — только точность — точность буквального, иллюстрирующего воспроизведения пьесы.

Актеры поигрывали, зрители посматривали, критики пописывали, и так длилось шестьдесят с лишним лет, пока не пришел режиссер Васильев под ручку с синьорой импровизацией. И произошло пресловутое театральное чудо — сказка о живой воде сделалась былью. Окропленный живою водой актерских проб, поисков, переделываний на ходу и фантазирований по пути, драматургический покойник ожил и заговорил ветхий Лазарь, воскрешенный для мук и радостей нового бытия. Понадобилось все могущество васильевского таланта, вся смелость знаменитых его «разборов», чтобы реализовать на сцене простую до примитивности, само собою разумеющуюся, лежащую на самой поверхности театральную идею: *пьесу об импровизации можно поставить, только импровизируя.* Импровизируя, режиссер с актерами репетировал «Персонажей», импровизируя, они сыграли премьеру и потом годами, *годами!*, импровизируя, возили спектакль по белу свету: заменялись и менялись местами актеры, переставлялись заново сцены, мимикрировали в зависимости от аудитории композиционные соотношения, ритмические гармонии становились все более властными и неопровержимыми; иногда казалось, что силы на исходе, что вот-вот победит, одолеет мертвящая точность, но неожиданно возникала новая спасительная свежесть и все начиналось сначала...

Нельзя сказать, однако, что тяготение к режиссерской импровизации впервые проявилось у Васильева только в «Шести персонажах». Отдельные попытки и броски к ней наблюдались у него и раньше, но были они частичны, не до конца последовательны, производили впечатление некой спонтанной тенденции. Тенденция эта была достаточно двусмысленна и противоречива — если взять за центр васильевской методологии импровизацию, то в ней параллельно сосуществовали центробежные и центростремительные усилия и порывы: импровизация охотно — в виде этюдов — допускалась на репетициях и незаметно, но неизбежно вытеснялась из спектакля четкой пластикой опуса, предельной насыщенностью режиссерских пауз, музыкой режиссерской фразировки, не допускающей фальшивых нот и приблизительности...

А, может быть, началось все раньше, еще до Пиранделло — в «Серсо». Конечно, конечно, уже на этом спектакле сияли яркие отблески режиссерской импровизации. Я сказал «отблески», потому что актерской импровизации в спектакле не было, хотя режиссер импровизировал мощно и много. Только в сфере... драматургии. Васильев по многу раз переделывал пьесу, варьировал все, что только можно: от сюжетных ходов до отдельных реплик и от характеров действующих лиц до жанровых смещений...

Но вернемся к дону Луиджи: встретившись с Васильевым, он получил от него божественный подарок — свое воскресшее, живое дитя. Старый Джиджи в долгу не остался. Он пригласил русского режиссера и его артистов в свою «ка́за нати́ва» (Агридженто, Сицилия) и встретил их там по самому высшему классу — ослепительным солнцем, ослепительным морем и ослепшими от прошедших веков античными развалинами. И не остановился на этом. Самым большим, главным подарком Васильеву от Пиранделло стала полная свобода, заключенная в умении режиссера уступать своим артистам. Васильев обрел эту небывалую свободу, раздумывая и мучаясь над образом Директора в «Шести персонажах». Другого пути постичь парадоксальную загадку освобождения режиссуры у Васильева не было.

Чтобы увидеть нечто новое в крикливой пестроте сегодняшней театральной жизни, нужно, во-первых, очень хотеть увидеть и, во-вторых, нужно иметь соответствующую подготовку к тому, чтобы быть в состоянии увидеть. Благоприятные обстоятельства

моей творческой и педагогической биографии достаточно подготовили меня к тому, чтобы я смог увидеть ту новизну, которую принес Васильев в современный театр. О том, что я хотел увидеть эту новизну, нечего и говорить — без малого четверть века я являюсь демонстративным приверженцем васильевских поисков.

Сверкающий, блестящий и слепящий инструментарий сугубо постановочных средств выразительности, который изобретает для себя и использует в своих спектаклях режиссер Васильев, очень часто затмевает, мешает ясно увидеть и оценить существенные перемены, внедряемые им в базисную технологию театра — в работу с актером. А ведь именно здесь, в заповедных лугах Станиславского, резвились, пробовали и стяжали успех непосредственные предшественники Васильева: Кнебель, Ефремов, Эфрос и Гротовский.

Здесь же, в босховской — прозрачной и призрачной — сфере актерских откровений мы найдем ускользающие следы васильевской театральной реформы.

Игровой театр, весело и отчаянно импровизирующий, напропалую рискующий своими артистами и самим собою, неумолимо становится театром эталонным. Явление Васильева — его неизбежная и прекрасная предтеча.

Игровой эталон работы с актером — это особый эталон, в котором функции точности и четкой формы выполняют вещи неточные и бесформенные, иногда сугубо виртуальные или просто несуществующие: сценическая атмосфера, степень откровенности, положительность психополя, подлинность присутствия, импровизационное самочувствие, неповторимость каждого мига театральной игры, обязательно ощущаемая всеми ее участниками; последний параметр эталона можно сформулировать еще резче: сознательная нацеленность актера на уникальный характер игрового процесса.

Если рассматривать описанный только что игровой эталон актерской технологии как солирующий голос в гомофонии, то необходимым аккомпанементом станет, соответственно, «игровой эталон режиссерской технологии»: парафраза, цитата-маска, цитата как акт самовыражения и раскрепощения; вклинивание, вплетение, врезка; соединение контрастных элементов, переворот-троп, обмен ролями, превращающий диссонансы в гармонии и наоборот. Композиция постепенно становится компенсацией: на уровне микропсихологии композиционная комбинаторика начинает функционировать как креативная деятельность, воссоздающая дефицитные в данной ситуации видения и образы, ощущения и чувства. Вся эта палитра уже намечена в работах Васильева. Теперь требуется доводка всех упомянутых элементов. Для «доводки» необходим не только ум, не только талант, но и упрямый характер. Такой характер у него есть.

Синтагматику логического действия, воцарившегося в привычном для нашей цивилизованной эры театре, Анатолий Васильев постепенно, но неуклонно заменяет парадигматическим театром образных и психологических ассоциаций. Играя на этих ассоциациях, играя этими ассоциациями, наш режиссер подставляет в старые театральные формулы совершенно новые, до него никогда не используемые значения.

В романтическую формулу подставляется скепсис, в бытовую вводится символика, в сатирическую — лирика. Синтагму, сказал я, он переворачивает, выворачивает в парадигму. Но это — неполная истина.

Он переворачивает все. В этом — его «игра».

Васильев — режиссер без предрассудков и предвзятостей.

Он либо не видит пьесы совсем, либо видит ее свежо.

Итак, слепота перед прозрением.

Вернувшись из Берлина, где он работал с немецкими актерами над «Дядей Ваней», Васильев похвастался: «Никогда не ставил Чехова и не собирался ставить, а тут пришлось. Предложили — сразу согласился, не говорить же им, что считал до сих пор чеховскую драматургию плохой. Вялой и скучной. Начал просматривать пьесу уже в самолете. И сразу наткнулся на интересное: красивая баба, молодая и здоровая, живет со стариком, ей нужен настоящий мужик, она ищет. Ух, какая захватывающая история! Мужчин вокруг достаточно, но все они какие-то скованные — ограничениями порядочности, запретами деликатности, онегинскими страхами потерять свободу. Приехала с надеждой, уехала ни с чем. С самолета прямо на репетицию, стал с листа читать и разбирать сцены Елены Андреевны и завелся. Немцы в потрясении, а я в раздумьях: как много лет потерял без Чехова».

Тривиальность ви́дения не угрожала ему никогда, и дело тут не столько в том, что он художник естественно оригинальный, сколько в том, что его человеческий характер замешан на неприятии общеобязательных норм и общепринятых правил поведения. Он — типичный Мальчик-Наоборот, хотя, быть может, слово «мальчик» в применении к человеку, разменявшему пятый десяток, и не вполне корректно.

Теперь о лирике.

Необыкновенно сильна в его опусах неожиданная лирическая струя. Неожиданная в том смысле, что Васильев как сугубо современный, двадцатого закатывающегося века художник, мрачен и жесток, человеческая жизнь начинает его интересовать только тогда, когда она находится на краю, у границы своей гибели. Какая уж тут, казалось бы, лирика! Но именно *лирика на краю пропасти, лирика у последней черты* является коньком этого единственного в своем роде режиссера. Оглянитесь назад — и все станет ясно как божий день: «Арбат», «Соло», «Васса», «Портрет Дориана Грея» и пик лирической безнадежности — «Серсо».

Разрешающий аккорд. С «Шести персонажей» вроде бы начинается перелом: Васильев успокаивается, словно бы поняв, что «жизнь на краю» отнюдь не экстремальная, а вполне обычная ситуация. Пессимизм художника редеет, как мгла перед рассветом. День потаенного мажора начинает брезжить. Светает. Занимается утро, и самая безнадежная пьеса Пиранделло обретает у нового Васильева светоносность и оптимизм. Над ней уже мерцает, как нимб, семицветная радуга успокоения и красоты.

Пауза перед финалом. Научное резюме.

а) Васильев возник вовремя: он был нужен времени, а время — бурное и сумбурное, безбожное, но стоящее со свечкой в сумраке соборов, отбирающее у слабого и нерасторопного все до последней нитки, но зато сулящее сильному человеку шанс большой удачи, — такое вот время смогло в свою очередь раскрыть и выпестовать его дарование. Именно наше время сформировало его таким режиссером, как он есть.

б) Нынешнее время — стык эпох и социальных систем. Нынешнее театральное время тоже стык: одна система себя исчерпала полностью (это о психологически-бытовом театре), другая (игровой театр) созрела настолько, что не родиться уже не может (период внутриутробного развития подошел к концу, остановить роды невозможно, с привычным для нас абортом припозднились). Нужен акушер. Срочно и хороший. Это — Васильев.

в) Игровой театр, которым «балуется» сейчас Васильев, вещь не новая. Он существовал всегда. Часто отсиживался в кустах истории и только время от времени периодически выбегал оттуда на полянку, на исторический выгон — веселым и озорным скоморохом. Сегодня он воцаряется снова, в соответствии с ситуацией воцаряется измененным — более азартным, рискованным, но и более изощренным (не без психоанализа). Сегодняшний игровой театр говорит Васильевым.

г) Сказаны три новых слова игрового театра XX века — полная свобода актера при соблюдении ужесточенных правил игры; психологизация игры на микроуровне; осторожное втягивание зрителя в игру театра (деликатное вовлечение). И сказал их тот же Васильев.

д) Постепенно складываются две основные структуры игрового театра, а именно: новый синтаксис — «драматург → режиссер → актер → зритель» и непривычная для бытового театра парадигматика — «основной текст → черновики → рукописные редакции → варианты и примечания». Модель, так сказать, академического издания. В искусство превратил все это Васильев.

е) К концу века многие корифеи мировой режиссуры все чаще и чаще убегают от зрителей, бросаясь в бездонную пропасть паратеатральности (продолжающееся мистическое уединение Гротовского, длительные и экзотические духовные паломничества Брука, безоблачное и бездумное хиппование «Ливити-театра», кончившееся ничем, — все это тревожные симптомы, потому что, возвращаясь из своего излюбленного «небытия», знаменитые Артисты уже не могут повторить своих вселенских триумфов). Анатолий Васильев преодолел, точнее — кажется, преодолевает искус эзотерического театра с его тайным самоуничтожением в конце пути. Правда, и у него в последнее время то и дело проскакивают пугающие, настораживающие оговорки. Один раз он заговорил при мне о монастыре как форме театрального бытования. Другой раз сказал (моим семинаристам из «Времен года»), что театру не так уж обязательно нужен зритель: мы, мол, увидели и достаточно. Будем надеяться, что это не очень серьезно.

ж) Слабые симптомы возникновения новой траектории: от уединенности — в гущу игры, в плотные слои зрительского многолюдного участия в создании театра; о вероятности такой версии развития васильевского театра говорят участившиеся за последнее время открытые уроки мастерства, несколько публичных репетиций двух последних пиранделловских спектаклей и, наконец, самый обнадеживающий факт — выход самого режиссера на сцену в качестве актера, — исполнение им роли Хинкфуса в сочинении на тему Пиранделло «Сегодня мы импровизируем». Публичное превращение Васильева в доктора Хункфуса — явление редкостное и многозначительное; оно заставляет нас вспомнить о другом докторе — о Докторе Даппертутто Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Это воспоминание — сигнал о том, что Васильев полностью созрел для вхождения в бессмертную плеяду русской режиссуры.

PS. Тревожит только один фактор — переутомление. Но и здесь — печать эпохи: народ устал от безумной, бессмысленной, жизни и его зеркало — искусство — тоже устало. Нынешний Васильев, режиссер Васильев последних двух-трех лет — это Утомленный Театр.

Финал. Allegro maestoso. «Мученик режиссуры».

Васильев прославился еще и тем, что, как никто другой, мучает своих артистов. Об этом уже созданы целые циклы театральных легенд. Передаются эти легенды не на

языке слов, а на языке бессловесных страхов. Я знаю многих превосходных артистов, которые давно уже мечтают о работе с Васильевым, но к нему не идут. «Почему?» — «Боюсь». — «Чего боитесь?» — «Не знаю, но боюсь, боюсь, боюсь».

Путь, пройденный режиссером Васильевым, усеян руинами. Это — руины актерских судеб... Развалины людей, не выдержавших и ушедших от него и выдержавших все, но выгнанных им самим.

После Васильева по-настоящему работать актеры не могут уже ни с кем. Избалованные васильевским уровнем, привыкшие работать на недосягаемой высоте и на непостижимой глубине, они не могут адаптироваться к обычному театру. Он кажется им ужасно примитивным и невыносимо скучным. Сценическое будущее захлопывается перед ними; неприкаянные и никому не нужные, они постепенно становятся театральными бомжами...

Итак, Васильев, за редкими исключениями для любимчиков, мучит своих актеров. Добиваясь высшей сценической правды, режиссер унижает их, оскорбляет, обижает и причиняет им никогда и ничем не купируемую боль. Он стыдит их яростно и оголтело: «Ты думаешь — ты актриса? Ты — половая тряпка. Об тебя можно только ноги вытирать!»; «А ты разве актер? Ты — кретин. Я таскаю тебя по всей Европе и Америке, там от тебя писают кипятком, но сам-то ты знаешь: как артист ты ничто, дерьмо собачье!» Он тиранит их, терроризирует, сводит с ума и делает калеками. Хорошо, когда только для сцены, а если и для жизни? Мы с полным правом могли бы назвать режиссера А. Васильева режиссером-преступником, если бы не одно обстоятельство: точно так же он мучит и самого себя. Да что я говорю — точно так же?! В тысячу раз, в сорок тысяч раз больше и больнее!

А сама его «работа» — разве она не ежедневная крестная мука?

Вы обращали внимание, как изгибается, извивается, корежится и мычит от боли всемирно известный пианист, склоняющийся к рояльной клавиатуре, чтобы как можно точнее извлечь из нее именно тот звук, который он услышал только что от Бога? Что же тогда говорить о режиссере, в руках которого находится не настроенный рояль, а такой несовершенный инструмент, как актер, — неточный, капризный, во всем приблизительный?

Вот и приходится Васильеву кричать, орать, визжать, маяться, умирать и воскресать по сорок раз на дню, и все для того, чтобы извлечь все-таки этот никому, кроме него, не слышный «божественный звук».

Жизнь человека сложна вообще.

Жизнь человека, предназначенного специально для создания таких невероятных произведений, как его спектакли, сложнее во много раз. Стоит только чуть-чуть представить, какой ценой оплачивает он свои опусы, и в таком контексте широко разрекламированная сделка д-ра Фауста начнет выглядеть безобидной детской забавой по обмену поломанного перочинного ножичка на импортную жевательную резинку. Он ведь рождает то, что стоит ему неимоверных усилий, то, что нельзя создать, произвести на свет без муки и самоистязания. Он теперь пожизненно осужден на заключение в пыточной камере, где создаются сценические шедевры.

Подобно первым христианам, он — добровольный великомученик русской сцены в период распада социалистической империи.

Вот он какой интересный, этот васильевский игровой театр. Это вам не постаревший Моцарт Юрий Петрович Любимов; это намного сложнее, опаснее и безысходней.

В свете древнерусской театральной традиции Любимов — скоморох, а Васильев — юродивый; для первого творчество — шалость, для второго — искус и духовный подвиг.

Удел юродивого — камни (град камней — как награда за подвиг).

Камни, которые в него бросают, — радость и гордость Анатолия Васильева.

. . . . . .

Ну вот, наконец-то я закончил свой разговор о режиссере Васильеве. Я начал его неожиданно для себя, но, перечитав свое «эссе», убедился: именно тут его место, в разборе «Макбета». Все сошлось: как А. Д. Попов помог мне и моим студентам постичь Лира, так характер Васильева поможет разобраться в характере Макбета. И наоборот. Отблески Лира, упавшие на Попова, позволили увидеть и ощутить весь трагизм жизни этого — великого — человека. Может быть, точно так же отблески Макбета, полугероя и полузлодея, упав на Васильева, поднимут меня и вас к пониманию всей значительности, противоречивости, несводимости к элементарным оценкам васильевской творческой и человеческой личности.

Васильев — очень, очень сложен. Макбет — тоже.

Вот пример: Макбет удивляется: как это может быть? — король жив, Кавдор жив, я не понимаю, не понимаю. В связи с этим удивлением можно, конечно, завести разговор о лицемерии и притворстве Макбета, но Шекспир такими мелочами не занимается, он исследует главное — невообразимую сложность человека, двойственность человеческого сознания и духа; он показывает непонимание одного человека другим и — более — непонимание человеком самого себя; о невозможности понять себя и другого пишет Шекспир. Макбет и догадывается о сути происходящего, и не хочет в это верить. Он в смятении, то есть он буквально смят происходящим и открывающимися перед ним перспективами — одновременно и радужными, и ужасными: стать королем, то есть первым человеком, и стать убийцей. У Макбета, повторяю, богатое воображение. Оно молниеносно разворачивает перед ним картинные варианты будущего тайного торжества и преступления, перемешанные друг с другом. Это приводит к стрессу. Но никто этого не понимает...

— Куда же вы? Постойте! Не бросайте чтения, дочитайте хотя бы до конца главы! — это я гонюсь за читателем, обалдевшим от моей «демьяновой ухи». — Вы устали? Длинная глава?.. Но мы еще не поговорили о шекспировских парадоксах, а их два: один связан с пространством, другой со временем... Вы вернулись? Ну и прекрасно. Вернемся к событию, на котором прервались в связи с разговором о моей работе у Васильева.

С угасанием метода действенного анализа как-то поблек, отодвинулся в тень и термин «событие». Лет пять-шесть тому назад само слово ушло из лексикона театра, о нем вдруг перестали говорить, словно забыли. И лишь совсем недавно, в прошлом или позапрошлом году о «событии» заговорили снова. Старый термин всплыл на поверхность в самом центре теоретических дискуссий, но всплыл на новом уровне и в совершенно другом качестве: не как «событие в пьесе», даже не как «событие в жизни», а как «событие в театре». Сегодня многие серьезные ученые, занимающиеся театром, и некоторые думающие режиссеры ломают головы над этим узлом сценических проблем, пытаясь ответить хотя бы самим себе: что же за события, в конце концов, происходят в театре, в этой тесной и теплой компании актеров и зрителей во время спектакля? Постараемся и мы быть на современном уровне.

Традиционно главным признаком событийности события считался непременный перелом в поведении всех действующих лиц, участников происшедшего, а в качестве

сердцевины события была избрана его так называемая оценка. Оценка события могла быть какой угодно — и отрицательной, и положительной, — но она была обязательной для всех и в этом смысле объединяла присутствующих персонажей в общей паузе осознания. Поэтому переломный момент и назывался «событием», то есть со-бытием, совместным бытием, бытием, всех объединяющим.

Ведьмы, например, заслышав о приближении Макбета, отбрасывают немедленно все свои дрязги и объединяются в монолитную триаду. Старый Дункан, принцы, его сыновья, и придворные, их свита, изрядно перетрухнувшие под давлением политической неопределенности и подумывавшие каждый о своем отдельном пути спасения, узнав от Сержанта о полной победе Макбета, тут же объединяются вокруг короля в дружный руководящий орган. И т. д. И т. п. Но Шекспир не был бы Шекспиром, если бы смог удовлетвориться только плоской и прямой логикой развития сцены, если бы не постарался высмотреть во что бы то ни стало в жизни и в драме что-нибудь непривычное, парадоксальное, отыскать некий обратный ход. И его ни на секунду не остановило то обстоятельство, что в результате может получиться (и получилась) полная ерунда и нелепица, научно выражаясь — *оксюморон*: «Со-бытие раз-общения».

«Событие разобщения» — парадокс Шекспира, экстравагантная выдумка, остроумное изобретение мастера, обогащающее его драматургическую технику и позволяющее ему «описывать» вещи, до того не подлежавшие изображению на театре: разорванность человеческого сознания, деструкцию межличностных отношений, раскол социальной целостности.

«Событие разобщения» — дерзкий драматургический прием, он направлен против главного, основополагающего закона драмы: против единства действия. С такой наглядностью и последовательностью этот прием не употреблялся еще никем в дошекспировской драматургии, ни им самим в домакбетовских пьесах.

«Событие разобщения» (ночная неожиданная встреча в лесу двух уединившихся полководцев-заговорщиков с двумя королевскими посланниками-соглядатаями) — это начало всеобщего распада. Распадается все и вся.

Во-первых, это — распад социально-психологический: друзья становятся недругами, сотрудники превращаются в сокамерников, доверие необратимо вырождается в подозрительность, но об этом мы уже поговорили достаточно.

Во-вторых, это — распад природно-космический: разлагается и дробится само пространство. Начинается все с примитива, с простого физического разъединения — Макбет, погрузившись в свои сомнения, отходит в сторону и наглухо отгораживается от всех остальных; Банко не остается ничего иного, как отойти соответственно к остолбеневшим, ничего не понимающим Россу и Ангусу. Сценическое пространство разваливается у нас на глазах на две части, закрытые и запертые одна для другой. Между частями создается опасное напряжение, и Банко вынужден извлечь Макбета из его «круга» на «переговоры». Между двумя контрастными сценическими локусами таким образом возникает третий — локус сговора, — так же непроницаемый для королевских вестников, как локус Макбетова уединения непроницаем для друга Банко. Вместо единого сценического пространства «событие разобщения» порождает три новых, абсолютно автономных.

Но распад этим не кончается, он распространяется и дальше, теперь уже на сферу искусства, на самоё композицию трагедии. Пьеса Шекспира раскалывается. Вместо одной целотканной пьесы возникают на ее месте три малые драмы. Независимые друг

от друга, параллельно развивающиеся, имеющие каждая сюжет, свою атмосферу, своих участников с их суверенными заботами и переживаниями. В первой малой пьесе Макбет переживает внутреннюю драму сомнения и соблазна, во второй — Банко и Макбет разыгрывают интригу тайного и вынужденного заговора, в третьей — Росс и Ангус претерпевают трагическую комедию случайного игрока, вляпавшегося в чужую игру.

Но что это? Все здесь кажется безумно знакомым, где-то уже встречавшимся, не раз и не два виденным... Я твержу вам об уникальности какого-то «события разобщения», о неповторимой оригинальности шекспировских приемов, а это уже было, было, было... Где было? Где я это видел? Ох, да это же начало «Трех сестер»!!! Ирина — в фонаре у раскрытого окна, Ольга и Маша в гостиной и знакомые офицеры, пришедшие на именины, — в столовой за колоннами...

Но тише... тише... тише... не испугайте случайно внезапную Парадигму...

Да-да, это Чехов, это чистый и несомненный Антон Павлович — его техника, его прием внутренней разъединенности и одновременно внешнего созвучия, чеховская типичная полифония аспектов, срезов происходящего, полифония точек зрения (с точки зрения Макбета, с точки зрения Банко, с точки зрения Росса и Ангуса и, наконец, сверх того, с точки зрения ведьм). Это чеховская хрестоматийная многозначность происходящего (одни празднуют одно, другие — другое: кому это именины двадцатилетней девушки, а кому — поминки по ее отцу, умершему в этот день ровно год назад). Только у Чехова все это оправдано бытом (люди разделены стенами дома — они в разных комнатах), а у Шекспира это более условно — в соответствии с каноном той же театральной эпохи, когда все декорации были нематериальными, воображаемыми, но столь же оправдано психологически (людей разделяет душевное отчуждение).

Да, это, конечно, Чехов, но — подчеркиваю! — за триста лет до того. Новый Шекспир заставляет переворачивать по парадоксу все наши привычные мысли, мнения и суждения: не Чехов воспринимается как последователь и ученик Шекспира, а Шекспир звучит как ранняя, но неопровержимая предтеча Чехова.

Разбирая великую пьесу, мы с вами встречались с вещами красивыми, с вещами современно звучащими, с вещами таинственными и темными, но с такими необъяснимыми вещами еще не встречались.

Шекспир и Чехов сливаются для нас в новом родстве, и мы начинаем искать (и находить!) не шекспировское в Чехове, а чеховское в Шекспире.

Вам может показаться, что я глубокомысленничаю «на мелких местах», что цепляюсь за каждую попавшуюся на глаза мелочь и раздуваю ее до неправомерного обобщения. Но это отнюдь не так, и дело тут вовсе не во мне, а в тенденции. Привыкайте к тому, что *анализ стремится стать тотальным*.

А закончить я хочу двумя случайными, но значащими сопоставлениями имен:

1) В. Э. Мейерхольд в письме к А. П. Чехову от 4 сентября 1900 года сравнивает его с Шекспиром.

2) Юрий Гагарин — туда же: «перед зачислением в группу космонавтов я месяца три нянчился с дочкой и читал трагедии Шекспира вперемешку с произведениями Чехова». Очень смешно, но факт.

И с третьей сценой все. Теперь можете отдохнуть. Дня три-четыре, не меньше. Садогород, рыбалка, генеральная уборка квартиры, чтение детективов, все, что угодно,

чтобы не было никакого театра. И вообще никакого искусства, лучше уж элементарный запой. Отключайтесь. Я вас приветствую*.

29. Игры персонажей. Продолжение: мистика конформизма

Ну, как отдохнули? Отключились? Я тоже: трое суток напролет глотал детективы. А вы?

О, боже, как плохо вы выглядите! Что с вами? Откуда эта одутловатость? Неужели вы проспали все эти четыре дня? Мятое-перемятое лицо... зеленый цвет кожи... мутные глаза... так нельзя!.. нехорошо, нехорошо... Вам нехорошо? А-а-а-а, я понял: мы оба с сильного похмелья — я после Агаты Кристи, а вы после разбавленного рояля.

Перед нами неожиданно встала проблема двух разновидностей запоя: запойное чтение и запойное пьянс... ой, простите, — вас, кажется, мутит? Бедное-бедное создание, как же вам, наверное, сейчас тяжело, но что тут поделаешь?

Итак, перед нами два различных состояния — похмелье со знаком плюс и похмелье со знаком минус. У меня похмелье положительное (ясная, после полной отключки, голова, обостренная способность анализировать тексты и факты, разыгравшееся, обретшее хорошую спортивную форму воображение и посвежевшее, рвущееся в бой желание отгадывать загадки), у вас похмелье сугубо отрицательное (непроглядный туман в мозгу и в душе, густое, липкое равнодушие ко всему на свете и полнейшее отсутствие каких бы то ни было желаний: пропади оно все пропадом, только не трогайте меня, не трогайте меня...).

Что же будем делать? — Попробуем переменить знаки, преобразуем ваш «минус» в мой «плюс», — примите стопочку. Не можете? А надо, надо... Вот та-а-а-к, молодцом!.. Видите, как все просто: муть начинает рассеиваться, в ваших глазах загорается веселый огонек облегчения... О, да вы уже полностью готовы к употреблению. Потрясающе! Я вас поздравляю!

Между прочим, поговаривают, что Шекспир написал свой лучший монолог («to bee or not to bee») после многодневного марафонского загула.

По линии действия (всякие там события, поступки, движения и жесты) четвертая сцена удивительно проста. Старый король Дункан, перепуганный заговором и восстанием, торопит казнь главного бунтовщика — бывшего тана Кавдорского, приветствует и осыпает комплиментами победителей (Макбета и Банко), провозглашает своего старшего сына Малькольма официальным наследником престола и в завершение всего объявляет о своем визите в Инвернес, в родовой замок Макбета, подавая это как знак высочайшего доверия. Макбет торопливо убегает готовиться к приему высоких гостей. Вот и все.

Но если мы попробуем рассмотреть оборотную сторону медали — причины и мотивы событий, поступков и жестов, — эта же сцена предстанет перед нами во всей своей неимоверной сложности, гораздо большей, чем сложность предыдущей сцены. Чем обеспокоен и запуган старый Дункан? Куда он так торопится? Зачем ему понадобилось срочно подтверждать формальное право Малькольма на шотландский престол? — принц ведь и без этого считался естественным и единственным претендентом, как старший и вполне законный сын, да и само его величество только что благополучно выбралось из сложнейшей передряги; здоровье короля нисколько не ухудшилось — что же это за странные

* И вообще — принимайте мою книгу, как гомеопатическое лекарство, — микродозами. Пусть она станет для вас «капельницей» — так, говорят, лекарства лучше усваиваются и эффективнее действуют.

приготовления к смерти? Ну а что касается Макбета, так это вообще необъяснимо! Что творится с нашим героем? Что позволяет себе этот зазнавшийся триумфатор? Бросить все посреди торжественной дворцовой церемонии и, не дослушав ритуальных благодарностей короля, убежать! — в какие это полезет ворота? Вопросы, вопросы и вопросы. А убедительных ответов нет, и найти их, кажется, практически невозможно.

Ну что ж, придется воспользоваться методами мисс Марпл, известной вам героини многих detective story Агаты Кристи. Классическая детективная старушка прославилась своим вниманием к второстепенным деталям, к тому, что мы называем мелочами, не идущими в дело. Она собирала их, как драгоценности, в коллекцию. Подсматривала. Подслушивала. Группировала и просеивала досужие деревенские сплетни. Потом садилась за свое вязание и думала, думала, думала, стараясь представить себе наиболее полную картину происшедшего. В результате у нее получались: теплый жилет или варежки для любимого племянника Чарли из столичного Скотланд Ярда и неопровержимая версия преступления. Мисс Марпл была любопытная старая дева и, по совместительству, оригинальный сыщик-любитель, способный потягаться с самим Эркюлем Пуаро.

Попробуем вернуться к любительскому промыслу и мы. Поимпровизируем, пофантазируем, как это у них в Форресе происходит*.

Старый король чем-то обеспокоен. Он бегает, не находя себе места, по тронному залу, а вслед за ним бегают взгляды неподвижных, застывших в напряженном ожидании придворных. Вот король подбегает к окну, останавливается и долго, внимательно, но как-то бездумно разглядывает прямоугольник внутреннего двора, расстеленный далеко внизу. Потом пожимает плечами и кидается к противоположному окну, узкому, как бойница, и впивается глазами в пустынную дорогу, ведущую к замку. Придворные, следя за своим властелином, тоже всматриваются в пустую дорогу, убегающую вдаль, и стараются понять, чего ждет король (а он несомненно чего-то ждет!), чем так напуган король (а он явно чем-то напуган!). Вот он снова пересекает зал из конца в конец, подходит к большой входной двери, протягивает руку, чтобы распахнуть ее, и замирает, прислушиваясь. Свита прислушивается тоже — не слышно ничего, кроме тишины, теперь уже натянутой, как струна. Король резко и вдруг оборачивается к окну во двор, за ним поворачиваются и все остальные. Светлый прямоугольник окна медленно пересекает неясная, необъяснимая тень. То ли от долгого напряженного всматривания у людей начинаются зрительные галлюцинации, то ли... Но что это? Звук шагов пролетает через зал, от окна к трону. Может ли такое быть на самом деле? Король бросается к трону, ощупывает его руками, заглядывает за спинку трона, вместе с ним туда же косят глазами и встревоженные телохранители — ничего. И снова четко слышны удаляющиеся шаги, не принадлежащие никому.

Дункан протягивает ослабевшую руку по направлению потайной двери во внутренние покои, но сам не двигается с места. Туда подбегают младший сын короля Дональбайн и самый молодой из доверенных танов — Ленокс. Отдергивают ковер, скрывающий секретный проход, и все успевают заметить метнувшуюся в сторону смутную тень, отдаленно напоминающую контур человеческой фигуры. Ленокс распахивает дверь — за дверью нет никого.

Король зачарованно движется вдоль шеренги придворных, всматриваясь в знакомые лица, ставшие вдруг казаться ему незнакомыми и чужими, а по залу волнами про-

* Потом, на репетициях, наша импровизация в воображении будет предложена пробующим актерам в качестве темы для их импровизаций на площадке.

плывает непонятный шелест неразборчивых слов. Постепенно из путаницы звуков начинает вырисовываться нечто определенное, что-то, что при внимательном вслушивании и при большом желании можно принять за имя:

— Кавдор.....

— Кавдор.....

— Кавдор.....

Король хватает за плечи первого попавшегося придворного, трясет его и срывается почти на крик, требовательный и отчаянный:

— Казнен Кавдор?

— Кто мне скажет наконец, казнен Кавдор или нет?

И сразу всем становится страшно и ясно: в замке кто-то есть. Кто-то посторонний, невидимый, неуловимый, но определенно чуждый и враждебный. Кто же это? Кто прячется и таится тут среди людей? Кто это пугает, заманивает и подталкивает их всех куда-то?

Первый спонтанно, без раздумий пришедший в голову ответ — ведьмы. Примем его как гипотезу, как временный выход из положения.

Вот так и возникла у меня — неожиданно, посреди вольного фантазирования, как гром среди ясного неба, — новая концепция разбираемой сцены. Несколько парадоксальная концепция «присутствия отсутствующих».

У Шекспира в этой сцене ведьм вроде бы и нет.

Во всяком случае в рамках четвертой сцены первого акта они никак не упоминаются, но нам-то с вами очень хорошо известно, что ремарки всех шекспировских пьес сочинены не самим автором, а его друзьями гораздо позже, уже после смерти эйвонского лебедя, и вписаны ими в текст во время работы над изданием канонического «фолио», так что утверждать, да и то с большой долей осторожности, мы можем только одно: нам неизвестно, как именно представлял себе великий театральный поэт различные формы молчаливого присутствия своих персонажей в той или иной сцене; вопрос этот так и остается открытым.

Но если подойти к проблеме не ф-формально, а по существу, если рассматривать ведьм как некую злую и низменную психологическую субстанцию, то вопрос о присутствии или неприсутствии становится праздным: вся пьеса Шекспира пронизана атмосферой постоянной опасности, грозящей человеку со всех сторон, атмосферой непрерывного злокачественного давления; пьеса до предела, до отказа накачана недобрым духом «man», окружающее зло зашкаливает у верхних допустимых отметок — еще два-три вдоха-выдоха зловещего насоса, и трагедия взорвется.

То в одной, то в другой точке «пространства враждебности» материализуются сгустки перенасыщенного зла: четвертая ведьма — леди Макбет; неизвестно откуда взявшиеся во дворце наемные убийцы, взбесившиеся в конюшне кони, внезапно наступающая в мире полная тьма, двоящийся, нефиксируемый, неуловимый Малькольм и, в конце концов, насаженная на копье голова Макбета. И ведьмы, ведьмы, ведьмы...

Образ пузырей земли становится центральным и получает буквальность: вздуваются и лопаются, и снова вздуваются, и снова лопаются.

Тут кто-то есть?! огляделись — *никого*! начали говорить или делать что-то свое и снова: есть тут кто-то, есть, я говорю. Снова все перерыли, переглядели — нет никого! И так до бесконечности: постоянное существование в мире роковых неожиданностей.

Тогда, при Шекспире, это жуткое самоощущение происходило от темноты и серости, теперь — от большого знания и въевшейся в нашу плоть и кровь неизбывной трусости!

Не желаете ли поконкретнее представить, что из этого может получиться? Предлагаю вашему вниманию два роскошных примера: 1) вспомните постоянное и угрожающее присутствие «пришельцев» в «Солярисе» Тарковского; 2) восстановите в своей эмоциональной памяти нарастающее до невыносимости ожидание подкрадывающейся опасности в хичкоковских триллерах. Вы вздрогнули: то-то. Не правда ли, любопытно — приложить к классическому Шекспиру киноопыт выдающейся сегодняшней режиссуры?

Я — как попугай. Повторяю одну и ту же мысль бесконечное количество раз. Одна из таких излюбленных мыслей заключается в следующем: любую свою идею режиссер должен реализовать *практически*. В том числе и эту.

Как? А вот так:

— организовать постоянное беззвучное копошение, мелькание, мерцание «ведьм» на заднем плане;

— одеть их так и натренировать их так, чтобы они, замирая и оживая, то сливались с «фоном», то выделялись из «фона»;

— придумать и разработать с исполнителями несколько десятков различных «партитур звукового воздействия»: всхлипываний, вздохов, шипений, хрипений, завываний, страстных и бесстрастных шепотов, шорохов, стуков, свистов, кваканий, рычаний и прочих экзотических «голосов»;

— то же самое и с «партитурами экстрасенсорного воздействия»; воздействие молчанием мы положим на процессы подслушивания и гипнотизирования на расстоянии, без прямого визуального контакта; спрятавшись за ширмой, за дверью или за ковром на стене, пусть сидят и слушают, нагнетая психологическое давление до предела.

Все это и создаст ощущение присутствия в атмосфере сцены неведомого, неуловимого зла. Ощущение безадресной опасности, вызывающее в нас внутреннее рефлекторное содрогание и сжатие. Ощущение, родственное тем неясным переживаниям, которые возникают в нас при усилении слухов о «летающих тарелках», при сплетнях о расставленных во всех квартирах «аппаратах прослушивания», при необъяснимом, ни на чем не основанном, но постоянном страхе доноса не к ночи будь помянутых 30-х годов. И 40-х. И 50-х. Да, пожалуй, и 60-х.

Ощущение переведем в конкретную задачу — создать обстановку неуверенности и слепой угрозы. И будет у нас такое: всякие Макбеты, Дунканы и Банки тут, на сценической площадке, «действуют», а вокруг, на фоне, что-то смотрит, слушает, шуршит, готовится к нападению. Вот ключ к пониманию четвертой сцены. «Действующие» оглядываются, прислушиваются, останавливаются, замерев! «Воздействующие» прячутся, подбрасывают пугающие предметы и символы, подсказывают, подталкивают и провоцируют.

Продвинемся еще немного вперед по линии конкретизации данной режиссерской идеи, проследим, как расширяется и разрастается функция ведьм от сцены к сцене. Во второй сцене — лесной и ночной — присутствующие реально на площадке Король, Сержант, Росс и свита сами создают атмосферу окружающей их опасности, погружаются в нее и живут в ней на полную железку. Эта атмосфера — как бы визитная карточка, присланная ведьмами. Самих их еще нет. В третьей сцене, опять-таки лесной и ночной, ведьм тоже нет: они только что тут были и исчезли, а реальные герои продолжают с ними

общаться; это уже следующая ступень — общение с воображаемыми партнерами — полуреальное присутствие ведьм. В следующей, четвертой сцене, в той, которую мы сейчас анализируем, ведьмы переходят в наступление на людей, начинается крещендо присутствия не присутствующих ведьм. Они — здесь, но не показываются полностью. Как средство влияния в их распоряжении на этот раз только шорохи и тени, звуки и трюки. Дальше, предполагаю, ведьм будет еще больше, но это и будет именно дальше.

А пока — чуточку теории и методологии.

Прием «присутствия отсутствующих» имеет глубокий поэтический смысл и давние, чтобы не сказать вечные, традиции в искусстве. Он выражает метафорическую сущность искусства. В народной песне, например, поется о березке или о белой лебедушке, но присутствует в ней девушка; поется о ясном соколе, а перед нашими глазами встает «неприсутствующий» парень. В «Двенадцати» Блока на всем протяжении поэмы незримо присутствовавший Христос в конце встает во главе отряда красных ревбандитов и ревразбойников.

Выше мы говорили о метафорической природе парадигматической оси анализа.

Присутствие *inabsentia* девушки и парня в песнях о лебеди и соколе часто в конце песни *становится прямым*, реальным, как появление Христа «впереди» отряда. Тут как бы расходятся облака и становится видимым скрывавшееся за ними солнце (или луна). Происходит как бы прорыв пелены, заслонявшей невидимое светило, и ярко взблескивает луч.

Так и в ночи великой трагедии Шекспира.

Видите, как добросовестно я аргументирую? Я ищу «доказательства» в пользу только что открытого мною приема введения ведьм в сцену, где их нет. Я подбираю аргументы везде, где они валяются: и в психологии людей, и в философской высокой науке, и на свалке эстетических категорий — самых и самых новейших. А пропо: я нисколько не горжусь и не претендую на приоритет в изобретении сценической модели «присутствия неприсутствующих». Честь этого открытия я сразу же уступаю различным и многочисленным лингвистам, структуралистам и формалистам — от Фердинанда Соссюра до Ролана Барта, — это они и их книги исподволь подталкивали меня к восприятию и изучению парадигматических связей в искусстве, это их термины («in absentia», «in praesentia» и т. п.), употребляемые мною с некоторых пор на репетициях и уроках, были кем-то расставлены, как вехи, на моем пути к созданию все новых и новых образных структур. За собою я оставляю только одну скромную заслугу — заслугу первой практической пробы. Я попробовал и ошалел от раскрывшегося передо мной простора и богатства возможностей, от того, как далеко я продвинулся вперед — к театру человека играющего (homo ludens).

Но вернемся к разбираемой сцене.

Не успел старый король успокоиться, услышав от старшего сына о том, что казнь кавдорского тана свершилась, что строптивый мятежник точно мертв, что он никогда и ничем не сможет больше угрожать шотландскому трону, не успел еще король перевести дух, как невидимые ведьмы подали новый сигнал тревоги. От дальней стены вперед, прямо на короля, огненным незримым колесом прокатилось по залу другое опасное имя, овеянное свежей славой, пахнущее свежей кровью и новой бедою:

— Макбет.....

— Макбет!.....

— Макбет!!!.....

В голове старика все перемешалось. Образ бывшего, теперь уже казненного Кавдора наложился на образ нового, нынешнего, только что назначенного Кавдора, победительного «жениха Беллоны». Мертвый бунтовщик и живой усмиритель бунта слились в одном облике. В спасении начала просвечивать угроза.

Король говорит о Кавдоре, а думает о Макбете. А я думаю о человеке, создавшем все эти сценические характеры: и Макдональда, и Кавдора, и Макбета, и самого короля Дункана, я думаю о Шекспире, — о его неисчерпаемом таланте и о его неописуемом мастерстве. О великом «ремесле драматурга».

Смысл шекспировского образа практически бесконечен.

А я? Подумать только! Как я мог не обратить до сих пор внимания на этот перл создания, на эту буквально волшебную реплику — на двусмысленные и вещие слова старого Дункана; тут поэзия шекспировского рассуждения тщится дорасти до философствования, а философская дилемма веры и неверия в свою очередь разводится пожиже, чтобы сойти за неброскую метафору. Даю эти слова сначала в переводе Бориса Пастернака:

Вот как обманчив внешний вид людей!
Ведь человеку этому я верил
Неограниченно.

Но лично я ограничиться приведенным текстом не смогу. Перевод Б. Л. Пастернака превосходен, но не полон, так как поэт-переводчик был со всех сторон зажат рогатками многочисленных технических требований: точность смысла, красота звучания и разнообразные прочие эквивалентности: эквилинеарность, эквиритмическая адекватность и т. д. и т. п. Поэтому я вынужден привести свой кустарный, прозаический, но зато по возможности точный и полный подстрочник этой знаменательной реплики: «Нету (к сожалению) такого искусства (или такой техники распознавания), чтобы (позволяла нам) отыскивать в выражении лица (вариант: по чертам лица другого человека) (его тайный) образ мыслей (вариант: его скрытые замыслы): он (казненный Кавдор. — *М. Б.*) был (для меня) благородным человеком, на чьей порядочности я строил (свое) полное доверие (к нему) (и ошибся)».

Эта реплика является характеристикой предыдущего Кавдора, но слова и мысли в ней организованы так, что данная характеристика полностью и без изменений приложима к Кавдору теперешнему, к Макбету. Произнося ее осмысленно и внятно, король (и исполнитель его роли) как бы обретает двойное зрение. Он видит одновременно и прошлое, и будущее. Слова, таким образом, кладутся на «музыку» предчувствий и пророчеств.

Но главной манифестацией шекспировского драматического мастерства является его снайперская точность в расположении данной реплики, его умение найти ей самое выигрышное место, выбирать для нее наиболее подходящую ячейку в структуре целого: скрытая характеристика Макбета звучит *непосредственно перед* его появлением, предваряет и акцентирует «выход героя»:

Искусства в мире нет, увы, такого,
Чтоб помогало нам распознавать
По черточкам лица, по выраженью
Все чувства тайные и помыслы людей.
И этого считал я благодарным,
И верил я ему, как никому...

Перспективное здесь комментируется проспективным. Итог законченной истории звучит как проект истории только начинающейся.

Таково еще одно небольшое открытие, сделанное мною в процессе разбора пьесы, и его значение заключается в том, что теперь ни я, если мне (чего только в мире не бывает!) придется практически работать над этой бездонной пьесой, ни вы, если вдруг (после чтения моей книги) вам захочется поставить шотландскую трагедию, — никто из нас не сможет миновать равнодушно эту магическую реплику Короля. Теперь-то мы обязательно расскажем о ней все своим любимым актерам. Представляете, как после этого будущий исполнитель роли Дункана будет вглядываться в лицо вошедшего Макбета, отыскивая в нем знаки своей судьбы, как много ранее незамечаемого он сумеет увидеть в этом прекрасном и страшном (fair and foul) лице, сколько горьких раздумий извлечет он из одного только рассматривания глаз, губ, век и рук Макбета, как отчетливо и окончательно поймет он, читая эту таинственную книгу чужого лица, что жизнь даже на излете не дает человеку покоя, что она, жизнь, жестока и ненасытна, что она требует, все требует, настойчиво требует от старика все новых и новых жертв и подвигов. Слепота актера обернется ясновидением персонажа.

Но еще раньше, чем слепота актера, кончается моя режиссерская слепота. Перечитывая пьесу теперь, после своего мини-открытия, я начинаю видеть, как настойчиво и последовательно развивает Шекспир странную систему пророческих знаков макбетовской судьбы. Много лет назад, когда я только начинал свою возню с «Макбетом», я был слеп или, лучше сказать, несколько подслеповат; я был в состоянии увидеть только поверхность пьесы, только вещи наиболее яркие и броские; я увидал тогда эффектное сопоставление двух отрубленных голов — голову Макдональда в начале пьесы и голову Макбета в конце. Более того, я сразу ощутил тогда определенную профетичность этой композиционной переклички. Но я пропустил все сравнения Макбета с Кавдором. Я пренебрег в то далекое время элементами и прозевал всю систему. Теперь я ее вижу. Сначала Шекспир дает первый сигнал, первый, так сказать, звоночек: вот что бывает с узурпаторами законной и естественной власти — их ожидает только память о позорной гибели; безжалостного супостата Макдональда зарубил, как мясник, Макбет и точно так же коронованного мясника Макбета зарубит Макдуф. Есть о чем подумать — хотя бы о неизбежном возмездии.

Отыграв кровавый матч «Макбет — Макдональд», Шекспир затевает новую игру — игру титулов. Сравнение всенародного героя с поверженным в прах изменником, производимое с помощью передачи от одного к другому титула кавдорского тана, — следующая ступень в шекспировской системе пророческой символики. Я еще раз обращаю ваше внимание, как пугается Макбет своего нового звания: «Why do you dress me in borrowed robes?» (Зачем рядить меня в чужой наряд?) В этой фразе Макбета, особенно по-английски, звенит неподдельный ужас. Он спрятан за лицемерным розыгрышем непонимания, но он тут, он — налицо. В чем же дело? А дело в том, что время больших социальных перемен бывает обычно и временем больших суеверий, — Макбет безумно боится, что вместе с титулом к нему может перейти и роковая судьба Кавдора.

Следующая ступень — объединение двух этих характеров в один, сверкнувшее в мозгу умудренного жизнью короля: молния нечаянного прорицания ударила прямо в цель. Макбет вступает на путь Кавдора, становится дублером бунтовщика; вольным

или невольным, социальным или случайным, — теперь это уже не имеет значения. Судьба бросила кости, и они выпали вот так.

Видите, как много открывается нам в старой пьесе, как расширились горизонты нашего видения и понимания.

Таково уж свойство этих маленьких открытий — они любят распространяться. Обрастают подробностями. Отбрасывают свои отблески на все, что по соседству. Затем освещают по-новому и дальние закоулки сценических происшествий, заставляя нас постепенно пересматривать привычные ценности и стереотипы. А в конце концов изменят наш взгляд и на всю пьесу целиком.

Маленькие открытия всегда стремятся стать откровениями.

Анализ пьесы, сам процесс разбора делает пьесу все более интересной и глубокой, раскрывает в ней все новые и новые идеи, новые и новые красоты. В процессе анализа увеличивается содержательность наших знаний и мыслей о пьесе. «Смысл — результат анализа, — говорит Барт, точнее, — смысл возникает как результат членения».

Король смотрит на Макбета, а я смотрю на самого короля.

Давно пора к нему присмотреться, так, может быть, попробуем сейчас? Тем более, что мы уже начали понемногу заглядывать к нему в душу.

Душа короля — это в определенной степени душа государства. Смутно и муторно нынче в этой душе...

Обстановку угрожающей неопределенности, воцарившуюся во дворце и в государстве короля Дункана, вы можете себе представить без особого труда. Эта обстановка чрезвычайно похожа на ту, в которой живем мы сейчас, в начале 90-х годов XX века: полная непонятность и нестабильность социальных основ, не череда, а какая-то чехарда бессмысленных перемен, спонтанные, никуда не ведущие и ничего хорошего не сулящие всплески властительной активности и недопустимый, невыносимый, невозможный беспредел: засыпая вечером, не знаешь, что с тобой будет завтра утром. Перестаешь различать, где тут непрочное бодрствование, а где бредовые сновидения — коммунисты, спешно перерядившиеся в демократов, демократы-депутаты, одичавшие в джунглях верховной власти, бесконечные предсказатели, прорицатели, политологи, астрологи, партийные и беспартийные шарлатаны, колдуны, бандиты, экстрасенсы, боевики, наемники и добровольцы. И надо всем этим — кричащий, гремящий, стучащий, стреляющий сенсациями и прогнозами фальшивый миф масс-медиа, яростно создаваемый представителями второй древнейшей профессии, ради одного лишь красного словца.

И посреди несусветного шума и гама — одинокий, немолодой уже король. Порядком подуставший от жизни. Сильно поотставший от нее. Монарх силится и никак не может понять всех этих новых людей — молодых циников и прагматиков, плотно обступивших его со всех сторон.

Его задевают, толкают, хватают за руки. Пытаясь увернуться, он дергается, отшатывается, отпрыгивает в сторону, но не всегда точно рассчитывает свои прыжки — с координацией дела ведь обстоят уже не так блестяще, как прежде; он делает судорожные «ходы», выкрикивает неожиданные, часто нелепые приказы, принимает второпях опрометчивые решения. Он напоминает человека на льдине в пору весеннего ледохода.

Этот динамичный, очень веселый и очень страшный образ то и дело приходит ко мне из моей ранней весны, из далекого детства, может быть, даже из младенчества. Сей-

час уже не помню, где я увидел эту картину впервые — в бурной жизни начала 30-х годов или в тогдашнем полунемом кино: человек пляшет на льдине, несущейся по течению в стремнине широкой реки. Человек беспомощно балансирует всем телом, размахивает руками, взбрыкивает ногами, прыгает, кидается из стороны в сторону, а вокруг в сыром и свежем воздухе стоит неумолчный грохот раскалывающегося льда. Вот льдина под человеком тоже трескается и начинает расходиться, ноги плясуна разъезжаются, он едва успевает перескочить на больший остаток льдины, на тот, что поближе к берегу, поближе к спасению, но вырвавшаяся на свободу льдина и не собирается причаливать к припаю, она летит вдаль и вперед, все вперед и вдаль, в эту белесую, влажную, оттаивающую даль...

Потому что река времени неостановимо течет к своему устью — к морю вечности.

И сразу же, по ассоциации, возникает передо мной другая картина: платоновские «кулаки» стоят, сгрудившись на плоту, уплывающем вдаль по реке — в никуда, в ссылку, в Сибирь, в Вечность.

Не буду пытаться пересказать Платонова, тем более, что пересказывать его нельзя, — я лучше прочту вам вслух небольшой отрывок из «Котлована»:

«Сверив прибывший кулацкий класс со своей расслоечной ведомостью, активист нашел полную точность.

По слову активиста кулаки согнулись и стали двигать плот в упор на речную долину. Жачев же пополз за кулачеством, чтобы обеспечить ему надежное отплытие в море по течению и сильнее успокоиться в том, что социализм будет, что Настя получит его в свое девичье приданое, а он, Жачев, скорее погибнет как уставший предрассудок.

Ликвидировав кулаков вдаль, Жачев не успокоился, ему стало даже труднее, хотя неизвестно отчего. Он долго наблюдал, как систематически уплывал плот по снежной текущей реке, как вечерний ветер шевелил темную, мертвую воду, льющуюся среди охладелых угодий в свою отдаленную пропасть, и ему делалось скучно, печально в груди.

Кулачество глядело с плота в одну сторону — на Жачева; люди хотели навсегда заметить свою родину и последнего, счастливого человека на ней.

Вот уже кулацкий речной эшелон начал заходить на повороте за береговой кустарник, и Жачев начал терять видимость классового врага.

— Эй, паразиты, прощайте! — закричал Жачев по реке.

— Про-щай-ай! — отозвались уплывающие в море кулаки».

Вот написал, прочитал и задумался: почему именно сейчас, во время размышлений о печальном шекспировском короле, встали передо мной две эти картины? Я знаю, что понять и объяснить пути возникновения ассоциаций невозможно, что эти пути так же неисповедимы, как пути господни, но я не могу удержаться, я все равно хочу догадаться — почему? зачем? что связывает? и какой смысл? И догадка выглядывает, высовывается — вырисовывается, дразнит меня, а я пытаюсь ее схватить, удержать, упросить: ну скажи! ну, покажись! ну, приоткройся!

Постепенно я начинаю слышать Лейтмотив Трех Ассоциаций, мне открывается общий для всех трех картин образ (и для ви́дения замка, и для воспоминания о льдине, и для смеркающейся фрески поголовной коллективизации): *поверхностная, мусорная суета и глубинное течение жизни.* Это образ, раскрывающий смысл четвертой сцены, а может быть, и всей пьесы в целом. Неостановимое течение жизни, неудержимое, полное трагизма, движение от начала к концу, мощное стремление... И тут меня окликает чей-то голос: «Но человеческая суета бренна и преходяща, а река жизни — призрачная река». Я

вслушиваюсь в знакомый голос печального философа и начинаю понимать, что нашел! Нашел самое важное, окончательное! Я прикоснулся к великой поэзии Шекспира, вне которой его пьесы не открываются до конца никогда и никому. Вот она, вот шекспировская перспектива: «Я дожил // До осени, до желтого листа», а потом — «Догорай, огарок!»

Старый Дункан плывет на льдине навстречу своей погибели, знает об этом и перестает суетиться. Все им увидено наперед: ведьмы прошепчут «Малькольм... Малькольм. Малькольм», он отдаст последние распоряжения насчет наследника и поедет отсюда прямо в замок Макбета.

Но продуман распорядок действий
И неотвратим конец пути.

(*Б. Пастернак. «Гамлет»*)

То же самое потом сделает Банко, за ним — леди Макдуф и леди Макбет, а завершит это траурное шествие навстречу судьбе сам герой трагедии — гламисский тан, кавдорский тан и шотландский король — Макбет. Все видят в трагедиях Шекспира горы трупов, но никто не понимает, что видят трупы самоубийц. Это, конечно, мрачная поэзия, но это — Поэзия.

Дункан — первый, кто понял все.

Дункан — фигура двойственная и очень, очень сложная. Его проклинают и боготворят. Он одновременно и опытный, умный правитель, и красивая сказка, легенда об идеальном государе. Пожалуй, даже легенды в нем больше — слишком уж он добр, мудр, справедлив и добродетелен, чтобы быть полной реальностью. Дункан — это скорее всего сон. Сон народа о своем святом короле. И эту сновидческую природу образа никак нельзя игнорировать, потому что без прочного имиджа не может быть настоящего короля; в историю входят не сами короли, а их имиджи: Иван Калита, Иван Грозный, Николай Палкин, Людовик-Солнце, Филипп Красивый, Вильгельм-Завоеватель, достаточно. Кроме того, дистанция между имиджем и реальным характером создает разность потенциалов, необходимую для того, чтобы образ стал напряженным и контрастным, то есть живым. В случае с Дунканом данная проблема осложняется еще и тем, что маска и лицо короля на протяжении его короткого пути по пьесе несколько раз меняются местами: суть, таким образом, становится формой, а форма — сутью. Вы думаете, я рассуждаю тут о каких-то теоретических, отвлеченных, специфически театральных и сугубо формальных вещах? Нет, я здесь говорю о самой что ни на есть реальной жизни, о той нашей с вами жизни, которая каждый день походя ломает, выворачивает наизнанку и переделывает человека.

Жил на свете старый человек по имени Дункан. Всю жизнь он разыгрывал Высокое Благородство и Трогательное Внимание к подданным. Разыгрывал-разыгрывал и привык к своей роли настолько, что стал полностью готов к преображению. Не хватало только легкого первоначального толчка — какого-нибудь подходящего события. И событие произошло — старый Дункан присмотрелся к ближайшему своему соратнику и увидел его по-новому: откуда у Макбета эта неутолимая воля к власти в раскосых от безжалостности глазах? Как не замечал он раньше этих сильных рук, сжимающихся и разжимающихся в предвкушении дела, рук, готовых и способных перехватить у него и удержать целую страну, его собственную, Дунканову страну? Почему никогда до сих пор не ощущал он этого страшного и безудержного напора силы, исходящий от Макбета, напора, грозящего перерасти в вихрь, сметающего все и вся на своем пути к цели?

Открытие потрясло старого человека, и он стал другим; форма королевского существования — святость — стала священной готовностью к самопожертвованию, суть человека Дункана на всю оставшуюся, как он догадывался, очень короткую его жизнь. Вам все понятно? Нужен еще один пример, более близкий? Сколько угодно.

Жил на свете пожилой, сильно заслуженный партократ по имени Борис Ельцин. Всю свою карьерную жизнь изображал он из себя, как это и было принято у них, у партократов, народного ревнителя и радетеля. И привык. Привычка стала его второй натурой. Очутившись на самой верхушке номенклатурной пирамиды, легковерный Борис решил, что тут-то и пришло время сделать хоть что-то для своего народа, позаботиться о нем как следует, но встретил бешеное сопротивление со стороны своих милых коллег. В ответ, в виде протеста, он выкинул небывалый до него в партийных эмпиреях фортель — подал в отставку. Тут уж с ним не стали церемониться: вышвырнули, выбросили с Олимпа, как тогда показалось, — навсегда; он, бывший всем, стал ничем и принял новое имя: теперь он был вечный «Борис-ты-не-прав». Пожилой человек начал все сначала. Теперь он был настоящий борец, думающий о своем народе, первый такой (и единственный!) за все семь с хвостом десятилетий советской власти. А партийные замашки и приемы заняли место чисто внешней формальной шелухи. «Борис-ты-не-прав» начал с нуля и снова дошел до вершины. Вот и вся вам «харизма» первого президента России.

Вам все еще неясно, о чем я говорю? Тогда еще один пример, так сказать, от противного.

Жил на свете нестарый военный по имени полковник Руцкой. Это совсем уж странная личность, непонятная и необъяснимая: с одной стороны, Герой Советского Союза, с другой — старший офицер, побывавший в плену; с одного бока — абсурдный коммунист, борющийся за демократию, с другого бока — подозрительный демократ, проповедующий срочный возврат к коммунистическому пришлому: вчера он был соратником и другом Ельцина и пафосно клялся на всех трибунах и экранах своей офицерской честью в верности и преданности обожаемому патрону, а сегодня гастролирует по просторам России за государственный счет и отмежевывается от своего шефа, поливая его при этом отборными помоями. Темный, словом, субъект, чересчур уж неопределенный. Трудно понять, где здесь обманчивая внешность, а где истинная сущность человека, если только это человек, а не оборотень. Все трудности с Руцким испаряются сразу же, как только мы определимся в плане жанра: дело в том, что президент играет трагедию, а вице-президент бенефисничает в водевиле с переодеваниями; хозяин меняет мировоззрение и судьбу, а бойкий приказчик меняет костюмы; хорошо еще, если костюмеры, помогающие перенаряживаниям нашего крикливого и переполненного эмоциями вице-генерала, не числятся по ведомству с Лубянки. Метаморфоза комика обратна метаморфозе трагика. Комедиант отражает облик и жесты трагического актера, как зеркало, но, будучи зеркалом кривым, зеркалом из «комнаты смеха», отражает их вверх ногами. Некоторое время этот трюк вызывает восторги публики, но завидовать Александру Владимировичу Хлестакову не стоит: когда не будет хозяина, не станет и приказчика; в России рассчитываются с челядью, не задумываясь, скоро и сурово, — никто не жалеет холуя, хоть и был он двойным агентом, переметной сумой.

Кто следующий поплывет на льдине?

Вы хотите бросить мне упрек в несолидности, в недостойной политизации классического произведения? Напрасно. Классика всегда политизировала себя сама, без

моей помощи. Прошлый раз поднимая тему злободневности классики, я ссылался на Мандельштама, говорящего о пристрастной публицистичности Данте Алигьери, теперь я сошлюсь на Пастернака, пишущего о злободневности Шекспира:

«Английские хроники Шекспира изобилуют намеками на тогдашнюю злобу дня. В то время газет не было. Чтобы узнать новости, сходились в питейных заведениях и в театрах. Драма говорила обиняками. Не надо удивляться, что простой народ так хорошо понимал эти подмигивания. Намеки касались обстоятельств, близких каждому».

Далее Пастернак говорит о «политической подоплеке времени», вводимой Шекспиром в свои пьесы, о лондонской публике, ожидавшей с нетерпением шекспировских насмешек и «великолепно постигавшей, во что они метили». Оценивая в этом плане безрассудную смелость английского драматурга, Пастернак называет Шекспира «верхом опрометчивости».

Подчеркивая непреоборимую склонность высокой классики к использованию злобы дня для оживления вечных проблем, Пастернак довольно часто стягивал в одно имена двух титанов — Достоевского и Шекспира. Учтем.

Учтем и пойдем дальше — продолжим разбор четвертой сцены. Продолжим с очередного события — с прибытия победителей в королевский замок. Итак — чествование героев.

Дункан и Макбет всматриваются друг в друга, на них обоих, чуть издали, смотрит и ждет Банко. За всеми троими внимательно наблюдает принц Малькольм — его время еще не настало, но оно уже на подходе, оно близко-близко. Все это происходит под пристальными, из-за приспущенных век, взглядами свиты. А вокруг, заняв стратегические высоты и вооружившись цейсовскими биноклями, сидят в засаде ведьмы. Идет тотальное наблюдение всех за всеми, и это — главное содержание сцены, ее суть, но, как всегда, суть скрыта, — на нее наброшена маскировочная сеть церемониала. Механически проговариваются пышные выражения благодарности, механически отмечаются заслуги, механически объявляются и раздаются награды. Слова и жесты ритуала заучены наизусть, они не требуют ни сосредоточенного внимания, ни особых усилий, они нисколько не мешают заниматься главным — разглядывать и разгадывать, что затеяла или затевает противоположная сторона.

Ну вот, как всегда: забыл упомянуть о самом главном наблюдателе! *За всеми событиями в замке Дункана настороженно слежу я, режиссер, анализирующий пьесу* (и конечно, конечно, со мною вместе и вы, читатели-зрители шекспировской трагедии; без вас процедура слежки не может считаться полной, без вас все происходящее никогда не сможет стать театром).

Воспользуемся всеобщим вниманием друг к другу (им всем теперь не до нас) и присмотримся тщательно к Макбету. То, что увидел в нем старый король, — это еще не весь Макбет. После встречи с ведьмами его, конечно же, обуревают мысли о троне, но так же глубоки и сокрушительны его переживания по поводу предвидимого им неизбежного нравственного падения в борьбе за корону; его коробит и корежит невыносимая для человека чести внутренняя измена своему сюзерену. Храброму рыцарю жалко своей уплывающей куда-то прямоты и открытости. Именно это мучит Макбета больше всего: вынужденная необходимость лицемерить, лгать, притворяться. Ему следовало бы, ему даже хочется сейчас, при всех, рассказать Дункану о предсказании ведьм, публично и клятвенно заверить всех, что он, Макбет, никогда и ни за что не

поднимет руку на своего короля. Но он не в силах сделать этого. А Дункан, как назло, продолжает осыпать победителя похвалами, громоздит горы благодарностей, обнимает его, похлопывает по плечам: бравый Макбет, храбрый Макбет, благородный Макбет. Храбрый же Макбет готов провалиться сквозь землю от презрения к себе и ужаса: одно дело теоретически подумать об устранении Дункана и совсем, совсем другое дело — представить это практически, глядя на стоящего перед тобою старого человека, видя совсем близко это усталое лицо, доброе и растерянное, слыша его прерывающееся дыхание и дрожащий отчего-то (не от недобрых ли предчувствий?) голос. Краска горького стыда заливает щеки и лоб Макбета. Видите, какой тут запахло достоевщиной. И как сильно!

Дункан вздрогнул от этой достоевщины.

Но почему же, почему же не велит он схватить и немедленно казнить нынешнего Кавдора, как сделал это с его предшественником? Потому ли, что боится, что у него не хватит власти, что не удастся это с Макбетом, что не послушаются его военные? Потому ли, что угасла его властительная воля? Конечно, и потому, и поэтому, но главная причина заключается в том, что старый король, как и мы все, старается загородиться от жестокой правды спасительной ложью. Эта спасительная ложь называется у людей вечной надеждой на хорошее или, по-другому, верой в конечную победу добра. Мы как бы говорим сами себе: а может быть, мне все это просто показалось, может быть, он прекрасный человек, он ведь меня сегодня спас от падения, и вообще все, может быть, как-то обойдется... Все-таки есть инерция хороших отношений, и от «вечной надежды» ищется в других не одно только злое, но и доброе.

Верный Банко стоит рядом и переводит глаза с одного на другого, читает происходящее и догадывается обо всем. Банко вне шока, потрясающего обоих; предыдущими событиями он более или менее подготовлен к тому, чтобы воспринимать все без паники. Почему же тогда он не вмешивается в ход немых переговоров? Ну, подождал из дружбы, пока Макбет сам расскажет королю о лесной чертовщине, а когда стало ясно, что Макбет промолчит об этом, взял бы да и предупредил, предостерег, на худой конец — просто проинформировал бы короля. Нет, верный Банко молчит. Он помнит о беглом, брошенном невзначай предупреждении Макбета, он думает и о собственных династических перспективах...

А параллельно все идет и идет, сам собою, механически крутится и катится ритуальный обмен заученными «вассально-сюзеренными» формулами учтивости. И по канве этих привычных штампов рукодельницы-ведьмы вышивают свой узор событий: вот первый «цветок» — награждение победителей, вот второй — оформление Малькольма в качестве преемника высшей власти, а вот вам и третий «цветочек» — визит предполагаемой жертвы в логово запланированного палача. Все три события, обозначенные ведьмами, направлены против Макбета. Они, как красные волчьи флажки, развешаны таким образом, чтобы не дать ему сойти с тропинки зла. Вещие сестры рассчитали точно: королевские награды покажутся честолюбцу разочаровывающе малыми, назначение наследника толкнет его к торопливым и от этого неловким поступкам, а приезд короля в гости к Макбету с ночевкой послужит ему неодолимым соблазном. Ведьмы словно шепчут ему: не упусти свой шанс! — и пакостно смеются.

Когда Макбет, сквозь свой дремучий сон о смерти живого еще короля, услышит о возведении старшего королевского сына в сан принца Комберленда, он мысленно завопит от

отчаянья — так непоправимо осложнилось его положение в игре. Когда же, вслушавшись в то, что говорит Дункан, Макбет поймет наконец, что король, преграждающий ему дорогу к трону, уже собирается ехать к нему в замок погостить, причем без особой охраны, тогда до несчастного дойдет смысл происходящего: его загнали в угол и приперли к стене, и деваться ему некуда, а кругом одни враги (справа одна ведьма, слева другая, в затылок ему смрадно дышит третья и впереди — улыбающийся беззащитный старец). Макбет не знает, что ему делать, куда ему спрятаться от судьбы, а я знаю, догадываюсь: он сейчас сорвется, слетит с катушек и с мысленным воплем убежит со сцены... в зрительный зал — к единственным близким людям, к родным душам, к верным и вечным своим болельщикам. Там его всегда поймут, там его пожалеют, там-то он сможет откровенно рассказать обо всем, не скрывая своих мук и своей слабости. Он будет вглядываться в глаза зрителей, будет кидаться то к одному из них, то к другому, протягивать к ним молящие о понимании руки, у них, у своих заступников, будет он искать сочувствия.

Это — отчаянье запутавшегося героя, это решительный выход Макбета из игры ведьм, это — побег от гонящегося за ним преступления.

Небольшое теоретическое отступление режиссера на тему «почему, как и когда действие спектакля переносится в зрительный зал». Когда я только начинал свою многолетнюю работу над «Макбетом» и разбирал пьесу со своими учениками впервые, с тем, чтобы поставить потом первый ее акт, я так сильно завелся, что возмечтал поставить спектакль «Макбет» на большой сцене Театра Советской Армии. Тогда-то, решая заранее проблемы, связанные с габаритами тамошней сцены и зала, я придумал «коронный трюк», которым очень в то время гордился: убегая от убийц, леди Макдуф, единственная целиком положительная героиня шотландской трагедии, должна убегать не за кулисы, а к зрителям, в партер, чтобы найти у них помощь и защиту. Я хотел во что бы то ни стало преодолеть или хотя бы сократить до минимума разрыв между зрителями и актером; я стремился к тому, чтобы зрители хоть на минуту увидели и почувствовали актера вблизи, заметили, как взмахивают ресницы, как вспыхивают глаза, как кривятся губы и вздрагивают ноздри, чтобы мольба звучала для них не только в выкрикиваемых шекспировских стихах, но и в паузах между гениальными словами. Я был пленен тогда Алиной Покровской, актрисой необыкновенно тонкой, оттеночной по преимуществу, мастерицей филигранного рисунка, только что отблиставшей в хейфецовском «Бедном Марате». Я не мог равнодушно наблюдать, как надрывается она до хрипоты в гигантском манеже сцены, где у нее нет лица, а только круглый розовый блин, где из всего ее богатства оставлены ей только две краски — черная и белая, крик и молчание. Я хотел подарить ей несколько секунд тихого горя в партере вместе с молниеносной ролью леди Макдуф (в буквальном смысле — короткой, как молния, и такой же ослепительной). Конечно же, из этой дивной мечты ничего не вышло. Пьесу в театре поставили, но, как это ни жаль, без меня, и артистка Покровская не молчала, как это мне мерещилось, в партере своим потрясающим предсмертным молчанием.

Теперь, через двадцать два года (11 сентября 1993 года), разбирая с вами четвертую сцену первого акта, я снова наткнулся на эту идею, и она снова вспыхнула так же ярко, но теперь уже в применении к главному действующему лицу, которого, наверное, я один во всем мире держу не за злодея, а за положительного героя.

Теперь, через четверть почти века, и я сам не отнесся к упомянутой идее так же легкомысленно, как прежде, теперь я уже не могу считать «находку» своим личным изобретением.

— В 1969 году самый большой сноб и эстет советской режиссуры, привередливый чистюля и пурист в выборе сценических трюков Юрий Александрович Завадский выпустил в зрительный зал Раскольникова, где диковатый Родион Романович в самом центре партера, доставая из-под кресел восьмого ряда спрятанный там топор и прилаживая орудие убийства под полою старень-

кого своего пальто, интимно беседовал со зрителем о своем предстоящем предприятии (спектакль «Петербургские сновидения»);

— а еще раньше строгий классик психологической режиссуры Константин Сергеевич Станиславский выталкивал к зрителям своего героя Антона Антоновича Сквозника-Дмухановского в самый конфузный момент его жизни и карьеры, включал в зале полный свет, чтобы актер видел лица зрителей, а они видели его, и заставлял потрясенного Городничего искать сочувствия у своего народа («Ревизор» 1921 года).

Порасстраивавшись немного по поводу утраты приоритета, я сообразил, что дело тут совсем не в удачной выдумке того или иного режиссера, дело в органической особенности театра, в его никогда не угасающей потребности прямого общения со своим зрителем, в ненасытной жажде единения с ним, в перманентном поиске полного слияния. Когда эмоциональное напряжение внутри пьесы, внутри сценической коробки достигает критических отметок, театр начинает искать возможности выплеска; он выталкивает артиста в зал и как бы говорит ему: иди к ним, открой им душу, добейся взаимопонимания, устрой так, чтобы они тебя полюбили.

Театру, чтобы жить, необходимо быть фаворитом.

Итак, я решил выпустить Макбета на зрителя.

Зачем?

Я хочу, чтобы его поняли; я хочу, чтобы увидели этого человека изнутри, — таким, какой он есть, без предвзятости, без торопливых и пристрастных оценок, чтобы вспомнили о презумпции невиновности; о ней ведь так много сегодня говорят, об этой презумпции... Я хочу защитить Макбета.

Макбет выходит в зал и там, среди зрителей, произносит свой отчаянный блиц-монолог, состоящий всего лишь из шести строчек:

Macbeth (Aside)	Макбет (в сторону):
The Prince of Cumberland! That is a step	Принц Комберленд мне преграждает путь.
On which I must fall down, or else o'erleap,	Я должен пасть или перешагнуть.
For in my way it lies. Star, hide your fires,	О, звезды, не глядите в душу мне,
Let not light see my black and deep desires;	Такие вожделенья там на дне!
The eye wink at the hand; yet let that be	Как ни страшило б это, все равно,
Which the eye fears, when it is done, to see.	Закрыв глаза, свершу, что суждено.
(Exit)	(Уходит.)

Конструкция монолога настолько ясна и лаконична, что сама бросается вам в глаза, — в ее основе лежит классическая трехчленность: первые две зарифмованные строчки содержат в себе описание создавшейся ситуации и постановку задачи, следующее двустишие выражает панический ужас героя от своего падения и необходимость отказаться от надвигающегося злодеяния, в третьем двустишии заключено согласие Макбета на все, лишь бы прекратились невыносимые колебания. Упрощенно: 1) Постановка проблемы; 2) Отказ от преступления; 3) Согласие на убийство короля. (Тут я анализирую русский текст монолога — такие четкость и жесткость свойственны именно ему.)

Вот оно, самое трудное испытание и самое скользкое место для моей трактовки Макбета. Можно придумывать самые различные смягчающие обстоятельства, можно составлять какие угодно тонкие и разветвленные подтексты, можно домысливать за Шекспира его предполагаемые намерения, но есть непререкаемая реальность авторского текста: «свершу, что суждено». И тут ничего не попишешь! Шекспир написал эти

слова собственной рукой и сам вложил их в уста героя. Это — улика, неопровержимо подтверждающая преднамеренность убийства.

Но я упрям. Я попробую поколебать эту неопровержимость. У меня всего два аргумента против нее. Во-первых, в английском подлиннике решение Макбета сформулировано мягче, неопределеннее, без категоричности; это щепетильный моралист Пастернак переводит чересчур определенно нещепетильного и немелочного моралиста Шекспира. Второй мой аргумент намного посерьезнее, поглубже и поубедительнее, у него, не шутите со мной, есть юридические основания. У юристов, так невозможно расплодившихся в сегодняшней России, он называется «argumentum ad hominem» — доказательство от человека. В сжатом изложении выглядит так: поглядите на этого человека — ну разве может он совершить преступление?! И тут начинается чудесная, теперь уже театральная «юриспруденция». М. О. Кнебель твердила нам через день: «Актер не может быть прокурором своего образа, он должен быть его адвокатом», а А. Д. Попов поправлял ее и уточнял: «Актер должен быть защитником своего образа», и заставлял нас штудировать толстенные тома известных русских юристов — Кони, Плевако, Спасовича и пр. и пр. вплоть до выдуманного Достоевским столичного адвоката Фетюковича из «Братьев Карамазовых». Режиссер защищает любимого персонажа по-своему — он назначает на роль неотразимого для публики исполнителя. Мой «аргументум ад холинэм» заключается в том, что роль Макбета будет играть артист, обладающий безотказным обаянием, мощнейшим трагическим темпераментом, предельной искренностью и заразительностью. Тут мне нужен великий актер, такой, как Мочалов — не больше и не меньше.

...Трагическим, непоправимым недоразумением в истории нашего театра было то, что Макбета не сыграл Павел Степаныч Мочалов — первый и, может быть, последний русский трагик. Он с его «волканическою природой», с его необъяснимым чутьем контрастов, с его знаменитыми погружениями в сияющий мрак отчаяния, с его личным ощущением неблагополучия всемирной жизни был рожден для этой роли, но что-то не сработало (то ли не поспели пьесу перевести на русский язык, то ли ведьмы смутили руководство императорских театров, то ли что-то еще более нелепое помешало), и печальный факт остался печальным фактом: Мочалов Макбета не сыграл. А как точно и перспективно наложился бы разбираемый нами монолог шотландского тана на клокочущий романтикой монолог этого гения сцены! Белинский писал о мощнейшем потоке мочаловских чувств: «Это лава всеувлекающая и всепожирающая, это черная туча, внезапно разражающаяся громом и молнией» — и по ступенькам формулировал зерно образа, создаваемого артистом: «лава», «туча» (это про человека-то!) и, наконец, «падший ангел». Все типично мочаловское пошло бы в ход для оправдания и возвеличения Макбета: трагические метания в тесной коробке сцены, грозные, набухающие катастрофой мистические молчания и внезапно следующие за ними головокружительные броски с высот добра и благородства в пропасть преступления, заставлявшие Виссариошу Б. заодно с Аполлошей Г. и Федюшей Д. «обмирать от ужасного и вместе сладостного восторга».

Я могу исписывать страницу за страницей, пытаясь доказать положительность и чистоту шекспировского шотландца, и это будет одна сомнительная теоретичность, а стоило ведь только Павлу Мочалову отдать Макбету свою живую душу, свое победоносное обаяние, исполинскую мощь своего переживания, свою убедительнейшую непредсказуемость, свою импровизационную многовариантность игры, а главное, склоняемую в различных монологах на различные лады центральную тему своего твор-

чества («тему гибели прекрасной человеческой личности, обреченной решать неразрешимые для нее противоречия»), стоило Мочалову погрузиться в эту роль, все было бы в полном порядке, про Макбета все стало бы ясно (и таинственно) как божий день.

Но русский театр — увы! — продолжает упорствовать в своем диком заблуждении, он по-прежнему не дает своим великим артистам сыграть заветные роли. Мочалов не сыграл Макбета, Михаил Чехов и Андрей Попов не сыграли короля Лира и Шукшин — Стеньку Разина, макбета чисто российского, сугубо народного и достаточно смурного.

Обездоливая своих великих артистов, русский театр откровенно и последовательно потворствует середняку — этим позволено все: позер и фразер Остужев «блистает» в роли Отелло, средний актер Царев играет Макбета и Лира заодно...

Так прекрасно у нас обстоят дела с актерами второго и третьего ряда. И для первоклассных художников имеется отработанная методика: как только в Пушкине или Лермонтове, в Мочалове или Шукшине, в Попове или Попкове начинает выкристаллизовываться вершинный опус их биографии, включается рубильник: «Как буря, смерть уносит жениха». И никакого беспокойства.

Где ты, сегодняшний Мочалов? Ау-у-у-у... Никто не откликается. Нет Мочалова, давно нет Пал-Степаныча. Нет и Макбета. Он выбежал из четвертой сцены. Вышел из игры.

Макбет убежал, остались Банко и Дункан.

Пока Макбет носился по дружественному партеру со своими откровениями, король и верный вассал тихо перешептывались по поводу него. У Банко был хороший шанс предупредить его величество о грозящей опасности, была возможность отговорить короля от поездки в макбетовский Инвернес. Верный Банко, как видим, этого не сделал.

Король обуреваем странными и тревожными предчувствиями, и Банко видит это.

Банко все больше и больше одолевают серьезные подозрения, и король тоже это чувствует.

Теперь, после ухода Макбета, король начинает более активную и откровенную разведку-проверку. Он предлагает Банко несколько тезисов, которые требуют опровержения или подтверждения.

Первый тезис, пробный шар: Макбет для меня праздник души. Банко молчит, а молчание, как известно, знак согласия и одобрения.

Следующий пункт королевского допроса — ускорение отъезда к Макбету, и Банко снова никак не возражает против этого.

Тогда Дункан ставит ребром свой последний вопрос: (как ты думаешь, верный Банко!) Макбет самый надежный, самый близкий и самый благородный из моих родственников, и в третий раз Банко отвечает молчаливым согласием.

Верный Банко скурвился.

Таков итог четвертой сцены, таково ее последнее событие.

Я извиняюсь за употребление грубого слова, но мне сейчас важны точность формулировки и сильная акцентировка. И я этого добился.

Ну вот, детальный разбор сцены по линии быта и психологии закончен. Все, кажется, понятно. Остается только бросить два-три самых общих взгляда на сцену в целом, но теперь уже с различных точек зрения, лежащих за пределами традиционного театра. Можно посмотреть на четвертую сцену как на притчу социальной мистики, можно увидеть ее и как некую игровую форму, а можно подойти к ней и совсем поиному — как к чистой структуре, до предела формализованной и обобщенной.

Попробуем.

Проба первая. Мистики в пьесе Шекспира мы с вами раскопали более чем достаточно, социальности тоже. Теперь остается соединить эти две ипостаси великой трагедии в стремительном синтезе. Четвертая сцена для такой операции представляет наиболее подходящий материал — присмотревшись к ней внимательно, мы начинаем различать в ее контурах любопытную и вполне закругленную историю: притчу о конформистах.

Все действующие лица четвертой сцены, за исключением Макбета, находятся внутри замкнутой социальной ситуации; никто из них, за исключением опять-таки Макбета, не годится и не собирается ломать установленный порядок; все они думают только о том, как приспособиться к происходящим событиям в существующих сегодня рамках. Один Макбет способен сорвать с себя крепкие путы социальных сдержек и противовесов, взломать все замки и разнести тюремные решетки установленного обществом Обычая. Один Макбет позволит себе выйти из игры, и в этом его уникальное величие. Конечно, как всегда у Шекспира, такое величие двусмысленно: Макбет может выйти за рамки человеческого общества через преступление, то есть вниз, но он может и другое — отказавшись от честолюбивых намерений, поднявшись над собственными интересами, над ненасытными своими желаниями, уйти из замкнутого круга *вверх*.

Но речь сейчас не о нем, а об остальных. О людях комформного мышления и бытия, о тех, кто, смутно ощущая свое личное приспособленчество, ищет ему хоть какого-нибудь оправдания. Даже самому завзятому соглашателю неприятно признаваться: я конформист. И тогда он ударяется в лирику. Он худо-бедно объективирует свои подсознательные импульсы, влекущие его к беспринципному (а-ля марксизм-дарвинизм) существованию, отталкивает их от себя, отдаляет и называет непонятно и таинственно: «они». Так, если мы спросим у благородного Банко, почему же не предупредил он Дункана о нависшей над тем опасности, Банко будет темнить и путать: да, я хотел, я очень хотел сказать королю все, но мне не давали; кто-то невидимый и неведомый плотно зажимал мне рот ладонью, а когда я рванулся было за его величеством, чтобы остановить его, чтобы сорвать эту самоубийственную поездку в Инвернес, «они» мне заломили вдруг руки за спину и привесили к моим ногам пудовые гири. Верный Банко скажет: я не мог сдвинуться с места. То же самое, но, конечно, по-другому, по-своему, будет твердить и Дункан: меня будто бы околдовали, на меня словно бы напустили какой-то страшный дурной сон; вы ведь сами это хорошо знаете, не раз видели такое по ночам — ты чувствуешь опасность, но не можешь пошевелить даже пальцем, ты видишь — вот она приближается, твоя страшная смерть, надо бежать, но ты не в силах сдвинуться с места, твои руки, ноги, твоя воля, — все это уже не твое, чужое.

Постскриптум: принц Малькольм еще не вышел на дистанцию, он еще на старте, поэтому в его самоуговорах меньше мистики и больше дремотного конформизма: он не высовывается, не возникает, он ждет, терпеливо ждет восхода своей звезды, он уверен, что не прозевает, узнает ее — по голубовато-зеленому, дрожащему блеску...

Таким образом, четвертая сцена — это притча о двух конформистах: оба знали и оба молчали. И обоим предстоит погибнуть, потому что одинаковые поступки обязательно складываются в одинаковую общую судьбу.

Проба вторая. Попытаемся взглянуть на четвертую сцену как на самоценную игровую форму. Для этого нам необходимо будет ответить по крайней мере на три вопроса: в какую игру играют персонажи, изображенные в этой сцене? какую игру можно будет ор-

ганизовать для актеров на репетициях? и последнее: какую игру мы сможем предъявить зрителям на спектакле как предмет для их сопереживания в качестве «болельщиков»?

Вопросов три, а ответ один: это будет игра в прятки. Кто будет скрываться? Конечно же, «сверхъестественные силы» или конкретнее — три ведьмы, вдохновляемые и понукаемые Гекатой. Кто будет искать? Высшее руководство страны во главе с королем. «Ведьмы» будут все время подогревать азарт игры: высовываться из своих укрытий, поддразнивать и подзаводить «искателей», провоцировать их и запугивать, перепрятываться, чтобы обмануть следящих за ними сыщиков, захватить их врасплох и посмеяться над ними. А те, кто ищет спрятавшихся, должны будут применять обманные ходы и ловушки, притворяться невнимательными и ничего не подозревающими, чтобы неожиданно обернувшись, подстеречь перепрятывающуюся «ведьму» в момент ее полной незащищенности. Сколько понадобится игрокам человеческой изобретательности и изворотливости, потому что прятаться придется в ограниченном пространстве репетиционного зала среди наличной, не приспособленной для игры обстановки! Сколько потребуется от них щедрейшей актерской фантазии, чтобы придумывать все новые и новые трюки пряток — все эти «исчезновения», «превращения», «дематериализации» и «волшебные изменения»! А сколько встанет перед участниками такой репетиции специфических, сугубо актерских проблем*? Как, наконец, переживая по системе Станиславского, изобразить из себя пустое место, полное отсутствие, ничто?

И вот, когда артисты увлекутся, когда в репетиционном зале запылает вовсю костер импровизации и игры, тогда мы остановим расшалившихся, попросим их присесть минут на десять и механически, без особого осмысления, тут же выучить назубок текст всех, своих и чужих, ролей, а потом, возобновив свою игру в прятки, проговорить в игре текст Шекспира, распределяя и раскладывая его по ходу «пряток» и в интересах «пряток».

И тогда мы увидим главный припек игры, так сказать, навар от игровой интерпретации сцены: все сознательное внимание актеров будет перенесено на игру, на ее увлекательные победно-пораженческие перипетии, а *все содержание пьесы* (события, поступки и слова) *перейдут в ведение подсознания*. Таким образом, создастся ситуация, о которой мечтал Станиславский Константин Сергеевич. Всю жизнь он бился, в сущности, над решением одной-единственной проблемы: как включить в творческий процесс подсознание актера. Игровые формы репетирования и исполнения спектакля включают подсознание «игрока» легко, органично и незаметно для него самого.

Научившись у Шекспира, натасканные им на его парадоксальных подходах («Событие раз-общения», «присутствие неприсутствующих»), мы попробуем и дальше поиграть в эту его игру — возьмем и придумаем свой, на этот раз методический, «оксюморон»: вместо того, чтобы включать подсознание актера в творческий процесс, мы, наоборот, сам этот творческий процесс включим в актерское подсознание, выбросим, вбросим его в стихию подсознательного. Как сюрреалисты с их «автоматизмом письма». Как дадаисты с их «лепкой лепетов». Как абсурдисты с их «инсценировками» иностранных разговорников.

Кроме того.

Занимая и заманивая актера игрой, мы переносим его внимание с главного на второстепенное, с важного на якобы не важное. Такое смещение акцентов напоминает то, что музыканты называют синкопированием. Синкопа у них — это сдвиг ударения с силь-

* Как, например, сыграть тень? Как стать привидением, духом, оборотнем?

ной доли на слабую. Феномен синкопы сегодня весьма актуален и в исполнительском арсенале актера. Наши русские, а точнее советские актеры за долгие годы диктатуры идеологического театра привыкли излишне грузить важные с их точки зрения слова, мысли и чувства, отчего их исполнение приобретает многозначительный (а часто и ложнозначительный) характер. Чересчур логичные ударения, пестро раскрашенные голосом «главные» слова, так называемые выразительные интонации, состоящие в основном из придыханий и завываний и предназначенные для подчеркивания «кульминант», — все это делает их «игру» вычурным, тяжеловесным, старомодным и оттого невыносимым зрелищем. Казалось бы, чего уж проще, — пробросить, проболтать, пробормотать без красок и «без выражения» все смыслово значительные места и сосредоточить свою фантазию, изобретательность и эмоциональность на околичности, на бессмыслице, на чеховской «рениксе». Так нет же, грузят, какой там грузят, — перегружают, патетически декламируют, взлезают на котурны, как только хоть чуть-чуть запахнет «идейностью» и «проблемностью». Ладно бы не знали, что открытый пафос в сегодняшней жизни не котируется, либо не умели в нужный момент снимать значительность с главной цели своих притязаний и поползновений. И знают, и умеют. Кто из нас, доведенный до отчаяния финансовыми бедствиями, приходил просить в долг и начинал с патетического разговора о спасительном кредите? Никто. Наоборот, с разговора о деньгах снимались все акценты, необходимая сумма называлась проходно, легко, почти незаметно... Когда после роковой онкологической операции у поэта Светлова спросили, что же у него обнаружили хирурги, он ответил с беспечной небрежностью: талант.

Это понял и стал практиковать на театре еще доктор Чехов. Около ста лет назад он уже заставлял своих интеллигентнейших персонажей вступать в принципиальные дискуссии, спорить до хрипоты из-за абсурдных ничтожностей типа «чехартма-черемша» или «сколько в Москве университетов: один или два», а самому любимому герою, уходящему на верную смерть, совал мимоходом бытовую, обыденную, как умывание или причесывание, фразу, облегченную до пустоты: «Я не пил сегодня кофе». С тех пор современный театр немыслим без «синкопы», как и современная музыка. Синкопирование вошло в язык сегодняшнего театра подпольно, в неявном, латентном виде. Так давайте осозна́ем этот факт, признаем его и используем в интересах творческого обогащения своей палитры. Игровые решения предоставляют нам такую возможность.

Тут возникает опасение: а не профанируем ли мы самою основу театра — драматургию, превращая шекспировские драгоценные слова в нечто служебное и подсобное для какой-то нелепой детской игры? При первой же практической проверке выясняется: нет. Наоборот, великий текст, освобожденный от манипуляций и надругательств над ним актера, предоставленный самому себе, начинает звучать с новой силой и свежестью.

Шекспир написал: «Stars, hide jour fire!» (О звезды, не глядите в душу мне), и это — непреложность искусства. Великие слова Шекспира, Чехова и Гоголя имеют свою собственную ценность, и как бы мы их ни произносили — жонглируя четырьмя чернильницами или пожирая истекающую соком грушу — они останутся великими словами. Текст автора уже создан, полностью и окончательно, и он не нуждается в дополнительном актерском раскрашивании: чем проще, нейтральнее и легче он будет произнесен, тем ярче выступит его высокая поэзия.

Поэтому — да здравствуют синкопы игры! Положим сцену Офелии и датского принца на игру в подкидного дурачка, а сцену прощания Маши Кулыгиной и подпол-

ковника Вершинина соединим с бадминтоном; и ничего не изменится: все равно зрители будут замирать от ужаса в первом случае и глотать слезы сочувствия — во втором.

Но вернемся к нашей четвертой сцене. При каждом повторении «пряток» должна все время изменяться, *обязательно изменяться и уточняться* атмосфера, в которой происходит игра.

Хотя бы вот так: идет игра в прятки, *трагическая игра*, грозящая королю инфарктом или сумасшествием. Кто найдет нас, будет нашим повелителем, кто не найдет, станет нашим вечным рабом — как бы говорят ведьмы Его Величеству и его свите, и на кон ставится судьба человека. Игра называется «Стоны и вспышки молний».

Или по-другому, вот эдак: идет *комическая игра* унижений и издевательств. Хитрые ведьмы смеются над глупыми и жалкими людьми. Мерзавки устраивают «прятки подмен» — подкидывают людям вместо себя то чучело, то муляж, то манекен. Выследил человек ведьму, подстерег ее и схватил в охапку, а она выскользнула из его объятий, оставив ему для жалкого утешения свою одёжу, паричок и шляпу, отбежала подальше и смеется-заливается на приличном расстоянии. Обманут и хихикают по углам. Проведут и ржут похабно до упаду. Надуют бедного и катаются пó полу от смеха, повизгивают, подлые, порыгивают и попердывают. Называется это безобразие «Хохоты и маски».

А можно и совсем по-иному: идет *мистическая игра* символов и намеков, что будет уже гораздо ближе к нашим последним намерениям. «Ведьмы» на этот раз не появляются среди людей. Они сидят по своим углам, а на площадку отбрасывают только изуродованные собственные тени — тени фигур, тени голов, ног, ладоней, пальцев и любых попавшихся под руку предметов; для этого они включают и выключают прожектора, двигают их и двигаются перед ними сами, нашептывая при этом «страшные» магические слова. *Люди гоняются за тенями* — сколько здесь невообразимых возможностей для манипулирования, какой простор для самых фантастических сочетаний, какие эффектные вещи можно выдумывать и тут же реализовывать в игре запугиваний и заморочек: тени на полу, тени на потолке, тени на стенах и на самих ополоумевших людях.

...Лет тридцать назад двое моих учеников из Института культуры — Альфред Желудков и Марк Айзенберг — изобрели дивную игру с прожекторами: два прожектора под особо рассчитанным углом устанавливаются на полу сцены и заряжаются разноцветными фильтрами; актер двигается перед прожекторами и отбрасывает на задник две большие, несколько искаженные тени — синюю и красную (тут возможны любые варианты: желтую и фиолетовую, зеленую и голубую, розовую и черную и т. д., и т. д., и т. д.). Если перед прожекторами танцуют два актера, то на стене пляшут уже четыре тени, вырастающие и меняющие окраску, а четверо артистов создают целый теневой шабаш. Стоит актеру немного отодвинуться от прожектора, и его тень сразу уменьшается, но как только он чуть ближе подходит к прожектору, тень вырастает до гигантских размеров.

Мои ребята пошли со своим изобретением прямо к Любимову, чей Театр на Таганке тогда только начинался, но уже гремел по Москве вовсю. Юрий Петрович купался в лучах славы и ваял свои «Десять дней». Он принял изобретателей радушно, но обещать что-либо отказывался до тех пор, пока не увидит «эффект» собственными глазами. Марк и Фрэд очень хотели пробиться в профессиональный театр, им до чертиков надоела самодеятельность; они подумали-подумали и показали мастеру свое секретное оружие. Мастер пришел в полный восторг и попросил их прийти для переговоров на следующий день. Окрыленные успехом, они явились в театр назавтра, но... произо-

шел непонятный конфуз: их в театр не пустили, мотивируя это отсутствием Любимова. Как ни пытались молодые люди пробиться к Самому́, ничего у них не получилось, — ни завтра, ни послезавтра, ни на третий день. Поиграв с ними в прятки, худрук дал им от ворот поворот, — с Ю. П. они больше не увиделись ни разу, но зато на спектакле «Десять дней, которые потрясли мир», куда они с большим трудом все же попали, перекупив у спекулянтов два билета, мои ученички увидели свои милые тени во всем блеске.

Дальше началась невинная народная игра под заголовком «вор у вора дубинку украл»: Андрей Александрович Гончаров посмотрел любимовский спектакль и позаимствовал трюк с тенями для своего боевика («Жив человек» В. Максимова). Надо отдать должное А. А. — он применил «любимовскую» находку творчески, внес в нее свои изменения: вытащил из прожекторов цветофильтры и показал пляшущие тени в черно-белом варианте. А о моих ребятах никто даже и не вспомнил. Их вышвырнули из игры.

Фрэд заскучал и спился.

Марик с горя стал кинорежиссером и продюсером.

А атмосферу последнего варианта наших пряток можно назвать очень красиво — «шёпоты и тени».

Проба третья — конфигурация четвертой сцены. Вы уже почувствовали строение разбираемой сцены; она то поднимается до высот святости, то опускается, прямо-таки падает в пропасть беспросветного криминала. Попробуем выразить это в примитивном графике.

Представьте, что перед вами черная и чистая классная доска. Возьмите воображаемый мел и проведите по середине доски горизонтальную черту. Или не представляйте, а достав чистый лист самой реальной бумаги, выполните на нем то же самое задание шариковой ручкой или фломастером.

Что же мы сделали? Мы разделили надвое духовное или, точнее, нравственное пространство разбираемой сцены: сверху, над чертой, у нас получилось плюсовое, положительное пространство, а внизу, под чертою — отрицательное. Вверху, выше горизонтальной черты, над нею мы будем вычерчивать траекторию положительного развития сцены, ее возрастание к нравственности, к укреплению государственности, к однозначному, несомненному добру. Ниже горизонтальной черты, под нею, в пространстве нравственного падения, разместятся у нас линии деградации сюжета, события, фиксирующие ту или иную очередную победу «ведьм».

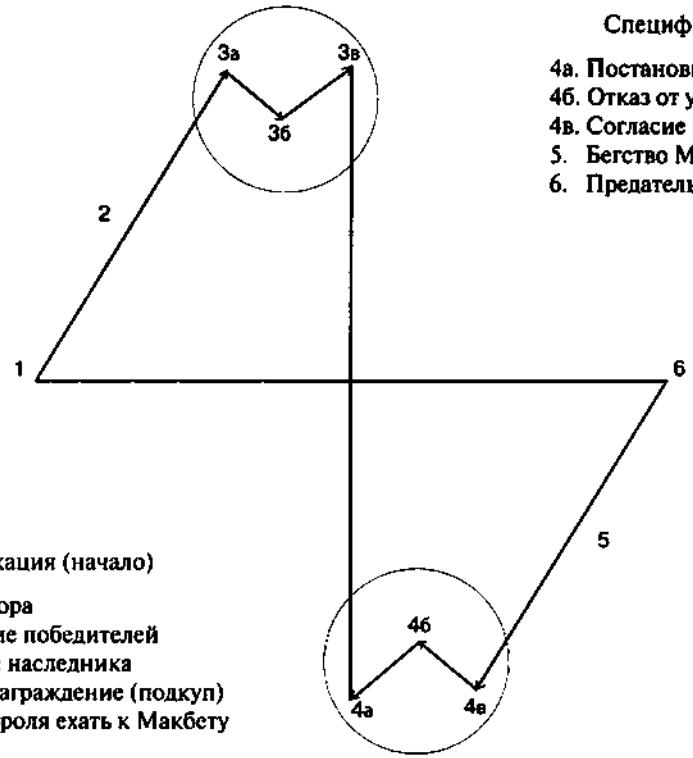
В самом начале горизонтальной черты, на левом ее конце, нарисуйте жирную точку и пометьте ее цифрой «один» (1). Эта точка будет обозначать первое событие, с которого начинается сцена — «казнь изменника Кавдора». От нее по диагонали вверх, под углом 45°, начертите стрелу — так, чтобы она кончалась «наконечником» над серединой горизонтальной линии. Примерно посредине диагонали поставьте еще одну точку с цифрой «два» (2), — там и так мы обозначим событие «возвращение победителей», а «наконечник» пометьте цифрой (3), и это будет третий узел сцены: «распоряжения короля» (как указы нашего президента). Под этим событийным узлом мы будем подразумевать следующие «указы»: о назначении наследника, о награждении героев битвы, об официальном дружественном визите в Инвернес. Тут, как вы помните, действие сцены резко изменяется, как бы переламывается, поэтому из точки (3) проведите отвесную черту (стрелу) вниз перпендикулярно горизонтальной черте «границы» и продолжите ее под чертой на такое же расстояние в глубину отрицательного пространства. Там, внизу,

завершите стрелу наконечником и поставьте жирную точку с номером (4). «Отчаянье припертого к стенке Макбета» — так мы сформулируем (пока) четвертое событие сцены.

Передохните после «падения» и снизу, из глубины, поднимите вторую диагональ, параллельную первой, — вплоть до конца главной горизонтальной линии. Заострите диагональ наконечником, а на горизонтальной линии в правом ее конце снова нарисуйте жирную точку с номером (6). Это — последнее событие сцены: «предательство Банко» (мы только что о нем говорили). Посредине нижней диагонали наметьте событие № 5 — «Бегство Макбета». Вот и все.

Но посмотрите, посмотрите на свой чертеж: какая красивая получилась у нас схема!

Структура 4 сцены первого акта



Пояснения: обратите внимание, как динамична и в то же время гармонична 4 сцена. Это впечатление создают главные элементы ее структуры — зигзаг и симметрия. Зигзаг заключен в линии развития: подъем — резкое падение — и новый подъем. Симметричность (зеркальность) выражается в своеобразной перекличке событий — здесь царит принцип отклика, эха: слева измена Кавдора (ее конец, казнь изменника), справа измена Банко (ее начало, рождение нового изменника); вверху узел колебаний (смятение Дункана), внизу другой узел колебаний (смятение Макбета). Дополнительный резерв ассоциаций: запад — север — юг — восток; вест — норд — зюйд — ост.

Теперь итог: вам стала ясна структура сцены, вы яснее ясного представляете себе ее ритмический рисунок, ее движение во времени и пространстве.

Весь диапазон разбора развернут, сцена проанализирована — как кусок жизни, как психологическая канва бытового спектакля, как символ, как игра и как структура.

Запомним: только при наличии всех «красок», которые дает нам полный спектр разбора, возможно по-настоящему продуктивное и убедительное игровое решение сцены.

30. Инвернес. Пять баллад по поводу пятой картины: Замок. Хозяйка. Слуга. Хозяин. Змея и цветок

Постепенно я приучаю вас к мысли о чрезвычайном разнообразии театральных методик, в частности — методик разбора пьесы. Я уже познакомил вас с событийно-конфликтным разбором, с разбором-замыслом, с рассортировыванием лейтмотивных ассоциаций и образов, с анализом текста и подтекста, с обнаружением ритмических и графических структур. Можно разбираться в пьесе, разыгрывая ее в макете, «дирижируя» ее, как музыкальную партитуру, вылепливая из пластилина фигурки ее персонажей, пробуя ее на вкус и на цвет.

Однако я не скрываю от вас, что никакая методика сама по себе не дает нам гарантий художественного успеха. К любой методике, чтобы она стала продуктивной, необходимо прибавлять и еще кое-что. Это «кое-что» — режиссерский талант: острый ум, богатое воображение, эмоциональная заражаемость, воля к нечеловеческому труду и победе. А методика может быть какой угодно. Даже вот такой.

1. Баллада о фантастическом замке

Высокий за́мок Инверне́с —
Мечты моей дитя.
Воздвиг я замок Инвернес,
Играя и шутя.
И пусть реальный Инвернес
Известен вам вполне,
Но мой печальный Инвернес
Дороже мне вдвойне.
Есть в вашем замке умный гид,
В моем — струна звенит.
В ваш входят днем и как во храм,
А в мой — лишь по ночам.
Вам в замке лекцию прочтут —
Три короба наврут,
А в мой войдешь — охватит дрожь:
Живая
Леди
тут.

— По ночам, по ночам половицы скрипят под ногами,
По ночам, по ночам человечья трепещет душа,
Оболгали меня — по ночам, по ночам — оболгали,
Я иду сквозь века — по ночам — не спеша, не дыша.
Ржавых пятен не тру, — по утру я отмыла их мылом,
Я стою на ветру со свечой в коридоре ночном:
Все узнать не могу, что случилось потом с моим милым,
Все забыть не могу — вот уж десять столетий — о нем.

Веселый замок Инвернес —
Там зла полным-полно,
И приведенья Инвернес
Освоили давно.
Я в легендарный Инвернес
Частенько захожу
И на коварный Инвернес
Задумчиво гляжу.
Хожу туда в своих мечтах,
Тревожу ветхий прах.
Печать молчанья — на устах,
И в каждой нише — страх.
Вот покатилась голова
Мне под ноги сперва,
А после вслед за головой
Хозяин.
Как живой.

— По ночам до утра я по залам брожу опустелым,
По утрам вспоминаю былого величья слова.
Я вслепую бреду, и катится, расставшися с телом,
Как капустный кочан, предо мною моя голова.
По ночам, по ночам я ищу ее в брошенном за́мке,
Но ни разу мы встретиться с ней — по ночам — не смогли,
Лишь свеча замелькает в оконной решетчатой рамке
Да сквозняк принесет пыльный шепот ее издали.

Веселый замок — Инвернес,
Так много в нем чудес,
И грустный замок — Инвернес,
Кругом дремучий лес.

2. Баллада о колдовстве и любви

Уходила в башню леди
На опасные дела,
Запиралась в башне леди,
Раздевалась до гола.

Колдовала леди в башне —
Адских кликала гостей,
Заводила леди шашни
С доброй сотнею чертей.

В полутьме мигали свечи
И курился мерзкий дым.
Свою душу человечью
Заложила леди им.

Ты не спрашивай у леди,
Для чего ей колдовство.
Очень любит наша леди!
Любит мужа своего.

Рефрен баллады:

В полночь в чаще расцветает
Красный папоротник — цвет.
Не у всех любовь святая —
Иногда в ней адский свет.

3. Баллада о дерзком слуге

Я случайно упал со стены крепостной —
Так потом говорили девчонке одной,
Я случайно сорвался: проклятая власть! —
Обернувшись, я видел, кто помог мне упасть.
Диги-дон, диги-дон!
Диги-диг, диги-дон!
Поминает меня
Колокольный трезвон.

Долго падал я вниз — та стена высока.
Жизнь припомнил я всю — от звонка до звонка.
Ох, прощался я с нею, паря в небесах!
Вопль мой умер, как эхо, в окрестных лесах.
Диги-дон, диги-диг!
Диги-дон, диги-диг!
Никогда не забуду
Тот собственный крик.

Возле замка я рос средь полей и дубов,
Гнал на речку гусей, пас овец и коров,
А когда к двадцати подобрался годам,
Отвели меня в замок служить господам.
Диги-дон, диги-дон! —
Никому не скажу,
Как влюбился, дурак,
В свою госпожу.

В старой башне она затворялась одна,
А дорога для всех туда — запрешена.
Я нарушил однажды строжайший запрет —
К дальней башне пошел на таинственный свет.
Я к ней в дверь постучал —
Диги-дон, диги-дон! —
И увидел бедняк,
Офигительный сон:

Предо мною нагая колдунья стоит;
Эта смуглая грудь, этот царственный вид;
Платье рыжих волос золотая волна, —
Как в бреду на меня поглядела она.
Диги-дон, диги-дон, —
Я попался как вор,
И в зеленых глазах
Свой прочел приговор.

... А с полета того уж прошло много лет —
Под стеной ты увидишь мой светлый скелет,
Снег и ливни отмыли его до бела,
И сквозь белые ребра трава проросла.
«Диги-дон, диги-дон»
Уж никто не поет,
Лишь в глазнице пустой
Незабудка цветет.

4. Баллада о раздавленном зайце

Бежит автострада ночная
Под фары, под маленький свет,
Большие дела начиная
На Инвернес правит Мак-Бет.
Там будущая королева
Ждет будущего короля.
Дорожные знаки «налево»
Налево!
Налево! —
велят.

А гордость толкает направо,
Слепая, упрямая страсть;
Манит ее звонкая слава,
Пьянит ее полная власть.
И словно бы прячась от сглаза,
Приемник включает герой,
И тихая песенка джаза
Плывет
над родной
стороной.

С обочины через дорогу
Вдруг прянул зайчишка лесной.
— Куда же ты, милый, ей-богу?
Тебе ли тягаться со мной?
Мак-Бет просигналил клаксоном
И верхние фары включил,
А зайчик, как мальчик спросонок,
Вперед
по шоссе
припустил.

Асфальта почти не касаясь,
Пластаясь в рывках и бросках,
Летит обезумевший заяц,
Зажатый у смерти в тисках.
В ловушке слепящего света
Живое трепещет пятно,
И пляшет в глазах у Мак-Бета
Дорожное
полотно.

Дорожные знаки «Налево!»,
А заяц направо линял,
И визг тормозящего гнева
Уже ничего не менял.
И, хлопнувши дверцей ролс-ройса,
Мак-Бет побежал по шоссе —
Там жертва пустого геройства
Лежала
в нездешней
красе.

В крови, еще теплой и липкой,
Лежал он как будто живой...
С кривой, невеселой улыбкой
Мак-Бет покачал головой,
Ногою постукал по шине
Лихого коня своего
И мысль отогнал о машине,
Что так же
раздавит его.

И снова лететь автострадам
Дорожные знаки велят.
—
На заднем сидении рядом
Три ведьмы
незримо
сидят.

5. Баллада о том, как играли супруги: кто будет цветком, а кто будет змеей

Шотландская дама с геройским супругом
Засели вдвоем за игру вечерком —
Досугом они состязались друг с другом:
Кто будет змеей, а кто будет цветком.

Сказала супругу шотландская дама:
— Мой милый, ты будешь змея и цветок,
Гляди, как цветочек, наивно и прямо,
Свиваясь под ним в ядовитый клубок.

Геройский супруг своей даме ответил:
— Моя дорогая, май ди́а, май лав,
Для вас совершить все готов я на свете,
Но буду наивным, коль буду я прав.

Ползли мимо замка густые туманы,
Висела над замком злодейства звезда,
И ухали совы. И каркали враны.
И кто-то кричал: невермор! никогда!

Мадам, прикурив от свечи папироску,
Вот так пояснила идею свою:

Май диа, май лав, я затрахаюсь в доску,
Но будешь ты первым в шотландском краю.

Не хочешь — не надо. Я стану змеею,
А ты оставайся цветком чистоты...
Плыла немота над притихшей землею,
И счастье с бедою сходились на ты.

Супруг ей ответил: — Зачем нам корона?
Мы любим друг друга, — нам власть ни к чему.
Он к ней наклонился, как юный влюбленный.
Она удивленно прижалась к нему.

И были супруги к чему-то готовы,
Погасшим костром дотлевал разговор,
И каркали враны, и ухали совы,
И кто-то кричал: никогда! невермор!

Примечания к балладам:

К балладе №1. Данная баллада, как и четыре остальных, является образным и эмоциональным комментарием к сцене в целом или к отдельным ее эпизодам. Первая из пяти баллад посвящена *месту действия*. Ее предназначение — передать читателю (или репетирующему актеру) атмосферу замка Инвернес: а) как бытового, «реального» локуса и б) как «места творчества», то есть репетиционного помещения, в котором предстоит развернуться актерской импровизации.

Почему для комментирования избрана одежда баллады? Потому что стихотворная форма, сама ритмика и музыка стиха позволяют и помогают обнаружить структурные элементы сцены — точно так же, как и предыдущие «схемы» (рисунки, чертежи, диаграммы и проч. графические средства анализа — см. параграф 29).

К балладе №2. Здесь предпринята попытка частичного истолкования образа героини шекспировской трагедии: а) трактовка характера и исследование пружин ее поведения в начале пьесы и б) вскрытие «подтекстовой ситуации» как *гадания, заклинания, магического воздействия*; такой анализ снимает проблему произнесения ее монологов (кому и как адресованы оба ее монолога?) и мотивирует, оправдывает условность и патетику пятистопного ямба ритуальными нормами. Обе условности при таком «подтексте» обретают естественность.

К балладе №3. Функциональный смысл данной баллады заключается в укрупнении и выделении эпизодического персонажа. Слуга, *человек — точка* выводится балладой на крупный план. «Крупный план» в театре — это не только физическое увеличение, не только пространственное выдвижение лица или предмета на авансцену (даже в гущу зрителей), но и усиление, интенсификация образных видений, усложнение предлагаемых обстоятельств вокруг персонажа, выпячивание малейших деталей его эмоционального реестра. Пять баллад — это пять укрупненных планов, выдвигающих вперед тот или иной эпизод 5 сцены.

К балладе №4. Изображенное здесь происшествие несомненно является «предысторией» вхождения героя в пятую сцену. Но это не все. Поднимается и решается проблема сценического времени.

Попадающиеся в этой балладе анахронизмы обусловлены отнюдь не причудами стихотворства, а продуманной и выношенной концепцией единства художественного времени. В этом едином времени мы, люди XX века, как бы сосуществуем с Шекспиром, жившим на рубеже XVI и XVII веков, и с его героями, жившими еще раньше: когда я читаю «Макбета» (или когда вы смотрите его в театре), персонажи пьесы и их автор воздействуют на нас. Они говорят с нами, рас-

крывая нам свои заветные мысли в монологах и апартах. Они воспитывают и учат нас жить на примере своих удачных и неудачных поступков. Они обогащают и расширяют нашу душу, передавая через века и страны свой опыт переживаний и размышлений. Но если они могут воздействовать на нас (а это, по-моему, не вызывает особых сомнений), то почему мы не можем воздействовать на них? Общение наше, таким образом, становится полным, то есть обоюдосторонним и безграничным. В процессе нашего общения перемешивается и антураж наших жизней: одежда, манеры, лексика, быт, средства передвижения и т. д. и т. п. Они видят и осваивают прелести нашей жизни, мы привыкаем к их «комфорту» и к их «модус вивенди».

Отсюда и анахронизмы, которые корректнее было бы называть сознательным разрушением временны́х границ и барьеров.

К балладе №5. Помимо неожиданного настроения, предлагаемого для окраски заключительного диалога супругов Макбет, в данной балладе исследуется очень важный и любопытный феномен расхождения между внешним и внутренним обликом героев, между их «имиджем» и их сущностью. Молва о человеке почти никогда не совпадает со скрытым, запрятанным от посторонних глаз внутренним человеком. Нежный и трогательный Макбет, непривычно мягкая и слабая Леди — его жена — это не лежит на поверхности, это — в глубине. Но это все время подразумевается у нашего великого драматурга. В XVI—XVII веках это было уникальной особенностью Шекспира, в наше время этим даром *постигать и изображать тайную положительность отрицательного героя* наделены многие выдающиеся писатели, связанные со сценой или с экраном: в первую очередь В. М. Шукшин (Егор Прокудин в «Калине красной»), Александр Вампилов (Зилов из «Утиной охоты») и неизбывная леди Макбет нашей драматургии — Людмила Петрушевская.

В словах и на поверхности — один человек, в глубине и наедине — другой. Где истина, судить не нам.

Далее должна была идти вторая глава, но она не была написана автором. Материалы этой главы впервые печатаются во втором томе данного издания (*Прим. ред.*).

Часть третья

ИГРЫ для зрителя и ИГРЫ со зрителем

...Поэзия... с потрясающей независимостью водворяется на новом, внепространственном поле действия, не столько рассказывая, сколько разыгрывая природу при помощи орудийных средств, в просторечье именуемых образами.

О. Мандельштам. «Разговор о Данте»

Карнавал — это зрелище без рампы и без разделения на исполнителей и зрителей. В карнавале все активные участники, все причащаются карнавальному действу. Карнавал не созерцают и, строго говоря, даже не разыгрывают, а живут в нем по его законам, пока эти законы действуют.

М. Бахтин. «Проблемы поэтики Достоевского»

Перегородок тонкоребрость
Пройду насквозь, пройду, как свет.
Пройду, как образ входит в образ
И как предмет сечет предмет.

Б. Пастернак. «Второе рождение»

1. Эпиграф из самого себя: любовь во всем. После прочтения первых двух частей вам стало понятно, что театр имеет большой смысл для актеров и режиссеров и, более того, может доставлять им удовлетворение и удовольствие, но только ради этого нельзя содержать столь дорогое развлечение для внутритеатральной элиты. Не дай бог, получится, что актеры и режиссеры выдумали и культивируют этот театр для самих себя. А что получает от театра зритель? Об этом мы и будем разговаривать в последней части нашей затянувшейся книжки. Естественно, что вопрос будет ставиться так: что дает игровой театр зрителю, в какие игры он будет играть в театре играющем, а также какое удовольствие сможет он получать и от чего, каким интересам и нуждам зрителя даст игровой театр полное удовлетворение?

Главное наслаждение, которое получает зритель игрового театра, заключено в ощущении любви, изливающейся на него со сцены. Понятно, что это случай идеальный и поэтому не столь уж частый. Доброжелательный зритель вполне может удовлетвориться и волной влюбленности, набегающей на него порою из-за рампы, на худой конец достаточно и симпатии. Но совсем без любви в игровом театре невозможно.

Актеры тоже хотят, чтобы их любили зрители. И не только для удовольствия. Больше для технологии своего труда. Великий актер Михаил Чехов, отвечая в анкете на вопрос о секретах личного мастерства, сделал такое вот неожиданное, но в высшей степени знаменательное заявление: «Кроме обычных приемов, которые сводятся к тому, чтобы сосредоточить внимание на существе роли, я имею особый прием, состоящий в том, что путем ряда мыслей я вызываю в себе любовь к публике и на фоне этой любви могу в одно мгновение овладеть образом роли».

«На фоне любви» — формула успеха в игровом, да и в любом другом театре. Любовь зрителя делает актера всемогущим; любовь актера к зрителю делает последнего зорким и открытым для всех впечатлений сценического бытия. Любящий и любимый — два счастливца игрового театра.

И вот еще, на закуску, высший авторитет в нашем деле: «Настоящий художник должен любить, любоваться и делиться любовно своими увлечениями с публикой» (К. С. Станиславский).

Итак, главный секрет — любить все, что делаешь (или уж, на худой конец, не делать того, чего не любишь). А краткая формула такова:

РОМАН ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА.

2. Любовь с первого взгляда. Новая нацеленность: создавать произведение (сценического) искусства сейчас, немедленно, с первой же пробы. Из ничего. «На раз». Во второй части я уже говорил о спонтанных импровизациях актеров, но это были актерские опусы — сейчас я предлагаю вам рассмотреть аналогичные пробы с точки зрения их режиссерской, композиционной ценности. Режиссерский тренинг отличается от актерского наличием более мощной образной компоненты. Я всю жизнь считал (и считаю сейчас), что будущего режиссера необходимо приучать (с самых первых усилий по его высеванию и взращиванию!) к мышлению пластическими притчами, ритмическими символами, к ассоциативным, а не иллюстративно-логическим сопоставлениям и сближениям. В нем нужно ежедневно вырабатывать прочную привычку, род эстетического инстинкта, властно требующего от художника превращать все, что он делает, в произведение искусства, — от ничтожного упражнения до полнометражного спектакля. Этот инстинкт должен поселиться в нем так же глубоко и естественно, как жажда и голод, как потребность сна и зов пола.

Начнем с ничтожных упражнений.

В ГИТИСе, на режиссерском факультете идет урок импровизации. Студенты сидят традиционным полукругом, перед ними пустая площадка, голая стена и на рояле стопка билетиков с названиями будущих этюдов (с темами групповых импровизационных проб).

Судьба гудит, как включенный компьютер, щелкает и выбрасывает жребий: «Шаги в тишине».

Тишина возникает сразу, но, кроме нее, долго не возникает ничего. Пока не встает Таня, девушка волевая, деловая и темпераментная. Она встает со стула и начинает шагать на месте, медленно продвигаясь вперед, к стене. Сначала ее шаги, чеканимые тихо, но настырно, кажутся тупыми и неуместными, но Татьяна упорно продолжает свой марш, шаги ее превращаются в поступь и начинают чем-то напоминать о «Болеро» Равеля. Тогда к ней присоединяются двое мужчин, справа и слева, звук усиливается втрое, и его наступательная волна подхватывает и срывает с мест всех остальных. И вот уже передо мной единая когорта, сплоченная непонятной ответственностью, суровая и готовая на все. Шаг-шаг-шаг. Люди озираются, прислушиваются, но продолжают идти. Опасность и неизвестность впаивают их друг в друга — плечо прижимается к плечу, грудь прирастает к спине впереди идущего, кто-то берется за руки, ладонь в ладонь. Шаг! Шаг! Шаг!

И вдруг происходит что-то непонятное, какой-то неожиданный, никем не предвиденный взрыв движения; когорта превращается в груду тел. Короткий миг борьбы. От-

чаянный задушенный крик взлетает в небо, и наступает полная тишина. Человеческий клубок медленно распадается, люди поднимаются, встают в рост и идут дальше, а за их спинами на земле остается лежать неподвижно распростертое тело. Шаг... Шаг... Шаг... Болеро наоборот... Понурые спины удаляются, отодвигаются в пространстве, пока не утыкаются в стену... Оборот на 180, и вот они стоят у стенки, прижавшись к ней спинами, затылками, локтями и ладонями, одинаково готовые ко всему: к расстрельному залпу и к замечаниям педагога.

— Что это было? — спросил я.

— Сначала мне показалось, что мы — партизаны Отечественной войны, прорывающиеся из окружения, потом, когда подошли ребята, я подумала, а может быть, мы раскулачиваемые, отчаявшиеся крестьяне, идущие громить райком...

— А я представил себя в стае питекантропов, шагающих сквозь горящие джунгли.

С пола подал голос казненный:

— Я шел вместе со всеми, и мне было так хорошо, так бодро, надежно. Но когда я ощутил на себе подозрительные взгляды, увидел, как на меня косятся, мне стало страшно и захотелось отстать от них, спрятаться куда-нибудь... в нору...

— Я сразу поняла, что он ненадежный человек, предатель.

— И я.

— И я подумал...

— А я — нет. Я знал, что испугался бы точно так же, если бы вы смотрели на меня, как на него... Неужели вы и меня придушили бы?..

На следующей карточке, которой выстрелила в нас наша творческая судьба, было написано «Круговая оборона». Военная тематика в этих двух словах звучала более явственно, поэтому паузы начала не было совсем; все полезли на площадку и стали устраиваться — поднимали перед собой воображаемые брустверы и укрытия, расставляли воображаемые пулеметы и раскладывали воображаемые гранаты так, чтоб были, когда надо, под рукой. Закончив обустраивать маленький мир возле себя, они начали готовиться к встрече с миром внешним, враждебным и огромным. Вглядывались в непроницаемый горизонт, вслушивались в тишину, угрожающую им ураганом огня. Они примеривались, прицеливались, укладывались поудобнее, переворачивались на животы, вытягивались в струнку, ногами к центру, и постепенно образовывали бессознательно правильный круг, жутко похожий на колесо, обод которого состоял из человеческих лиц, плечей и рук, а осями были напряженные и беззащитные человеческие тела.

Колесо, брошенное на дороге войны.

Колесо верной смерти и никому не нужной гибели.

Я шел по окружности с внешней стороны, и всюду на меня были уставлены взгляды, отрицающие мое существование. Я был единственной движущейся точкой в этом глухом обмороке неподвижности, и они, все до одного, готовы были меня убить.

А я их перебил любимым своим способом:

— Прервитесь на секунду. Не двигайтесь с места, не меняйте поз, только оглянитесь вокруг — посмотрите, какая красивая конфигурация получилась — колесо войны. Это уже высокий класс — уровень вроцлавского Генрика Томашевского, магистра неоклассических красивостей. Полюбуйтесь, полюбуйтесь и пошли дальше.

Они поняли, что перешли важную грань. Они вспомнили, что подлинное искусство начинается с красоты. Они поверили в себя, в возможность достойной работы над

своим общим сценическим сочинением, они обрели новые силы и новую свободу. Я тоже понял и начал им помогать. Я сказал единственной студентке, не пошедшей играть, а оставшейся «в зале» посмотреть:

— Валя, скорее берите гитару и пойте для них песню военных лет! Пойте так, чтобы они почувствовали себя гениальными актерами, способными оправдать все и вся.

И Валя, взяв два или три неотразимых аккорда, запела знаменитую песню, в которой было все, что надо, в которой были грусть разлуки, смертная тоска и такие вот простые слова:

До тебя мне дойти нелегко,
А до смерти четыре шага.

Они послушали песню девушки, поверили ей и взбунтовались против нее. Начался бой. Шумный. Зверский. И театральный одновременно. У моих «бойцов» не было ни реальных винтовок, ни реальных автоматов, и они начали имитировать звуки битвы, как это теперь делают дети и подростки: вззззз — это летит снаряд; бббах! — это он разрывается над моей головой; фть-фть-фть — это свистят попадающие в меня пули; та-та-та-та-та! — это я разряжаю в немцев свой автомат. Они делали это увлеченно, потому что сами были детьми совсем недавно— лет пять-шесть тому назад. Они делали это азартно, потому что в такой бой можно было легко поверить.

Они падали, сраженные насмерть, падали раненые и вставали опять, они ползли к своим гранатам и кидали их как можно дальше — аааааааа — ах! — и палили, строчили — та!-та!-та!-та!-та!! — стреляли из раскаленных своих автоматов.

А я кричал Вале:

— Вы что, не видите?! Там же все изменилось, там все — другое! Меняйте песню! Скорее меняйте песню!

— А какую нужно?

— Любую, какую хотите, только другую!

Валя была очень умной и очень чуткой девушкой. Она встала с места, вошла в круг, села в центре его рядом с убитым парнем и запела песню об Афгане. Тогда эти песни были никому почти не известны, они были полуподпольными, их не транслировали по радио, не исполняли с эстрады и по ТВ, их передавали из уст в уста, как диссидентские, на папиросной бумаге, прокламации. Валя знала одну такую песню, и она ее пела...

И все еще раз именилось на площадке. Наступила другая степень напряженности, возникла другая степень веры и отверзлась другая степень искренности. Валя пела об афганских наших парнях, а парнишки на площадке и девочки-санитарки разыгрывали уже не чужую, а свою собственную жизнь...

И вдруг раздался крик, нет, не крик, а вой, визг, вопль: я не хочу таких этюдов! я не хочу такой жизни! я не хочу такой смерти! Белобрысенький, еще сильнее помолодевший от своей смелости парнишка встал во весь рост, поднял руку с воображаемым пистолетом, всунул воображаемое дуло себе в рот, выстрелил и сам озвучил свой выстрел: Б-б-б-б-б-а-х-х-х-х-х...

А затем, не соизволив даже упасть мертвым на землю, пошел прочь из круга ярости и самоистребления. Он сел на свое место, вцепившись руками в сиденье стула и замер. А по лицу его, простоватому, но одухотворенному, бродили невеселые и судорожные тики.

Я люблю их работы больше, чем собственные свои спектакли, и ничего с этим не могу поделать.

Разве могу я, к примеру, подавить в себе ощущение счастья, когда один из моих учеников, завзятый рационалист и головастик, вдруг предпринимает попытку открыть себя спонтанному, эмоционально-образному творческому акту? Я понимаю, как это непросто, вдруг отбросить все привычные взвешивания, обдумывания и расчеты, отпустить себя и сказать: буду делать, что получится, и тут же, по ходу, превращать возникающий «хаос» в художество, в искусство. И тем больше моя радость за него и тем больше моя в него вера.

Когда мой начетчик от системы, вытащив карточку с темой «Облака», *ни минуты не раздумывая*, бросил билетик на стол и поплыл неожиданным облаком по площадке, сразу же превратившейся в синий простор северного летнего неба, я вздрогнул от предчувствия счастья. А когда в небесную глубину, трепеща от радости свободного парения, вплыл еще один режиссер, тоже прикидывающий прагматик, всегдашний Фома Неверующий, я был удовлетворен полностью. Мерцая нюансами, играя переливами и полузаметными переходами, они проплывали друг мимо друга, то тут, то там задерживаясь на секундочку, чтобы похвастаться своей белизной и невесомостью или посоревноваться в изменчивости и непостоянстве. Они набухали и подтаивали, клубились и рассеивались, сжимались и растягивались. Отражались друг в друге, как в зеркале. Узнавали себя и не узнавали. Тянулись друг к другу и отчаливали. Казалось бы, уже все сказано достаточно и хорошо. Но «мастера» вошли во вкус свободного импровизирования, ощутили полновластие творца и, наконец-то, впервые, на практике поняли, что произведение искусства может рождаться само, спонтанное и не придуманное заранее. Они начали варьировать, развивать, дожимать тему.

Вот они остановили свой бег по синеве, заклубились в разных концах небесной площадки, начали мрачнеть, темнеть, наливаться влажной силой грозы. Они превращались в черные тучи. То и дело посверкивали молнии взглядов, погромыхивали угрожающе тихие — пока что — раскаты грома. Две страшные тучи двинулись навстречу друг другу. Ближе. Ближе. Касание, и нам показалось, что мы увидели электрический разряд. Тучи затряслись, задрожали мелко и часто — это они пролились дождем. Изошли ливнем и в бессилии пали на землю.

Включение образного видения в процесс репетиции позволяет достичь небывалых результатов. Почти всегда, за редчайшими исключениями, чудо образной точки зрения превращает в художника любого артиста. Это один секрет создания произведения искусства «на раз».

Второй секрет заключается в особой активности импровизирующего артиста. От него самого требуется постоянное волевое усилие к изменению, развитию, «разматыванию» полученной или избранной темы. «...Все начатое должно быть закончено», — написал однажды М. А. Чехов, и это очень интересная мысль для актера, кидающегося в омут импровизации: я начал, меня перебили партнеры, меня оттесняют, но я пробиваюсь, пережидаю и в подходящий момент, когда все уже, казалось бы, проехали, — заканчиваю, завершаю свою тему; тут, по моим расчетам, обязательно должны возникать бурные аплодисменты зрителей — моих болельщиков.

Точно так же и актер, ведущий групповую импровизацию, задающий тон, то есть актер-режиссер в буквальном и в переносном смысле слова, должен прилагать непрерыв-

ные, настойчивые, но обязательно тактичные и органичные усилия к продвижению общей импровизации вперед и вверх, — чтобы она раскрыла все свои потенциальные возможности и могла быть включена в ранг произведений искусства.

Такая вот нацеленность на генерирование искусства на каждом своем творческом шагу и составляет основу новой режиссуры, режиссуры импровизационного театра, а если выражаться осторожнее, основу режиссуры игрового театра.

Ежедневная ориентация на создание шедевра — отнюдь не хвастливое преувеличение, это — только максимальная требовательность артиста к себе, превращенная в неистребимую привычку. Требовательность и уважение к своей работе. Шедевр может представать нам и как шедевр эпохи, и как шедевр дня. Он может быть большим и маленьким: пти-шедевром, мини-шедевром, даже микро-шедевром, важно одно — чтобы песчинка бытия была возведена в перл создания.

Целый каскад таких мини-шедевров я увидел однажды на показе первого семестра у Марка Анатольевича Захарова. Это был упоительный показ. Давали ерунду, чепуху, реникcу — самые элементарные упражнения на внимание, общение и так называемое органическое молчание, — но в каждом опусе студента, в каждой его первой пробе присутствовало высочайшее мастерство и изящество: непретенциозная оригинальность, бесспорная эстетическая ценность и даже легкая, необременительная философичность.

В дорогих роговых очках с полузатененными стеклами, в хорошо сшитом темно-синем в узкую белую полоску костюме из добротной английской шерсти, в начищенных красно-коричневых туфлях, в красно-кирпичном умело завязанном галстуке на фоне белейшей, в узкую темную полосочку сорочки, подтянутый, подстриженный, попахивающий хорошим одеколоном, похожим одновременно на объявляльщика из правительственного кадэсовского концерта и на замминистра культуры по зарубежным связям, появился перед закрытым занавесом молодой, лет 24-х — 25-ти, литовец, пышущий здоровьем, круглолицый, розовощекий и серьезный. Все в нем было на уровне мировых стандартов. Нестандартным было только то, что перед грудью он держал стул.

Он дождался тишины в зале, опустил стул на пол рядом с собой и чуть-чуть впереди, набрал полную грудь воздуха и объявил,

прижав руку к собственной груди: Человек,

подняв развернутую на зал ладонь: Рука,

и опустив ее дорожным указателем на предмет мебели: Стул.

Над морем зрительских голов огоньками святого Эльма вспыхнули неуверенные смешки и пошли бегать над морской поверхностью: тут, там, вон там и еще вооон там.

Литовский молодой человек взволновался, хотя и в меру, непонятливостью сидящих перед ним людей, от волнения начал говорить с акцентом, снова набрал воздуха и повторил очень четко и подчеркнуто свою очевидность:

— Стул!

— Рука!

— Человек!

Смешки объединились в один большой смех. Он вспыхнул всепожирающим летучим пламенем, как будто очень юные хулиганы подожгли свалявшийся летний тополиный пух и как будто веселый пожар пустился гулять по московскому асфальту. Какой-то чудак из последних рядов в изнеможении вскочил, ткнул пальцем в человека со стулом — ой, не могу! — радостно свалился дохохатывать.

В это время где-то совсем близко за занавесом зазвонил телефон. Громко, резко и властно. Красно-кирпичный галстук вздрогнул, левая рука молодого человека просунулась в прореху занавеса и вытащила оттуда телефонную трубку. Трубка была приложена к уху, и немедленно начался «ряд волшебных изменений милого лица»: глаза попытались вылезти из орбит, очки вспрыгнули на лоб, из брючного кармана выпорхнул носовой платок и промокнул выступившие капельки пота. Растерянное лицо сначала закивало, затем замоталось из стороны в сторону и в завершении был сделан последний почтительный кивок. Трубка была возвращена на свое место, как гремучая змея в террариум. Очки были поправлены, волосы приглажены, равнодушно-доброжелательная улыбка восстановлена, и все началось сначала:

жест-указатель на стул — *Человек*;

неуверенная демонстрация ладони над головой — *Рука*;

и гулкий хлопок по собственной груди — *Стул*!

Смех зрителей перешел в плач. Они рыдали над щекотливым положением представителя братской республики, над положением советского искусства в целом и над своим недалеким будущим. Тема была вычерпана до дна, и герою звездной минуты не оставалось ничего иного, как удалиться со сцены под благодарственный молебен аплодисментов.

Казалось бы, все.

Но Марк Анатольевич, по моим агентурным данным, учил своих питомцев дожимать материал до упора, доводить его до предела выразительности. Опытный режиссер Захаров щедро делился своим опытом с учениками. Он часто говорил им: в ответственный момент нужно сделать зигзаг.

И литовец возник снова — вынырнул из-за занавеса ликующим бесом (чертики в глазах!), мэтром провокации (якобы за оставленным на авансцене стулом) наклонился доверительно над зрителями первых рядов, приложил к одной стороне рта интимно изогнутую ладонь (как это делают обычно, сообщая нечто секретное) и прошептал в разрядку:

— Стул.

Поднялся девятый вал оваций, и на его пенном гребне мастер политического серфинга, балансируя умело и уверенно, удалился из поля нашего зрения.

Второй минимальный шедевр назывался «Бегайте трусцой!». Он был немножечко длиннее первого, но ничуть не сложнее.

Посередине пустой сцены висела в сборочку широкая кулиса, а перед ней, как на остановке общественного транспорта, на двух огромных чемоданах сидела гостья столицы, до неприличия похожая на плотный и круглый кочан капусты с многочисленными одеждами и одежками в роли листьев: друг из-под друга обнаруживались кофта, душегрейка, меховая безрукавка, солидная дубленка, толстый вязаный платок, валенки-катанки и детские разноцветные варежки. Женщина сидела на чемоданах в полном одиночестве; не было ни прохожих, ни городских пассажиров, ни каких бы то ни было транспортных средств, поэтому постепенно в воздухе этюда крепла абсурдная идея, что эта остановка давно уже перенесена куда-нибудь или отменена кем-то навсегда. Это вам одна половина истории. Но вот, кажется, появилась и другая: бойкий и бодрый бегун в ярких, почти попугаистых трусах, такой же маечке и аналогичной вязаной шапочке с кисточкой на курчавых русых волосах. Он показался сзади, из-за присборенной

кулисы, полуголый и тропически жаркий. Бегун описывал большой круг — мимо умирающей трамвайной остановки, мимо укутанной толстухи, мимо огромных, как слоны, провинциальных чемоданищ.

Сначала провинция не обратила никакого внимания на столичного красавчика. Он пробежал мимо нее несколько кругов, прежде чем она отметила его и отделила от окружающей природы. Поначалу ее поразила летняя полуодетость московского бегуна — мелькающие голизной колени, икры, локти, бицепсы. Подумать только, вокруг лежит снег, может быть, даже идет снег, а этот тип бежит себе и бежит как ни в чем не бывало. Ей стало душно в своей капустной упаковке. И она, не развязывая, сдвинула платок на затылок. Теперь она следила за бегающим бездельником неотрывно — он стал спутником, вращающимся вокруг нее по орбите. Она встречала его предвкушающе слева и провожала прощально, когда он исчезал, справа. Глаза ее бегали туда-сюда так, как будто она сидела в телеге у переезда, а перед ней проносился бесконечный многовагонный товарный состав. В ней пылали внутренний жар и зависть. Она следила за своим спутником и постепенно разоблачалась. Вот сдернут и отброшен в сторону теплый верхний платок, вот полетела вслед за ним беленькая в мелкий горошек ситцевая косыночка, вот расстегнута и распахнута дубленка, а вот уже и она сама, распахнутая навстречу бегу, несется по орбите за удаляющимся лидером, сбрасывая с себя все досадные помехи на пути к полному освобождению: круг — и плюхнулась в кучу платья неуклюже-громоздкая дубленочка, еще круг — и спрыгнула на полном ходу меховая безрукавка, еще два круга — и скинуты-сброшены один за другим оба валенка, а потом — совершенно уж невозможный рывок! — освобожденная периферия, сбросив с себя расстегнутый и распоясанный байковый цветастый халат, несется вскачь в одном исподнем — в синем бумажном спортивном трико — несется и торжествующе обгоняет столицу нашей родины Москву.

Теперь они бегут вместе, отставая, настегая и обгоняя друг дружку, и со стороны это похоже на традиционную сокольническую карусель: по кольцевым аллеям парка кружат спортивные беглецы от расплодившихся, как вирусы гриппа, трудностей жизни. В сочетании с ненавязчивой трансляцией все это выглядит и узнаваемо, и красиво.

Но тут человеком-невидимкой возникает Марк Анатолич.

Он напоминает: настало время зигзага.

И зигзаг выдается на-гора без задержки.

Проносясь мимо груды барахла, обставленный дамочкой москвич повторяет всю проделанную только что процедуру. Но в обратном порядке: круг — и он в байковом халате, еще круг — и на нем меховая безрукавочка, еще два круга — и вот уже натянуты валенки и дубленка; остается замотать шею платком, как шарфом, схватить оба чемодана и давать деру. Увидев такой поворот событий, женщина вскрикивает и прибавляет скорости. Мужчина — тоже. Но поскольку они бегут по кругу, трудно разобраться, хочет ли он вернуть хозяйке брошенное ею имущество или отрывается от нее навсегда. Карусель вертится все быстрее, и мир начинает двоиться: нам уже непонятно, кто кого догоняет, кто украл и кто обворован, кто побежден и кто победитель, и это почему-то вызывает у нас восторг.

Следующий режиссерский перл продолжал и развивал тему ПКиО, аттракционов и развлечений. Назывался он «Тир», и превращение сценической площадки произошло легко и моментально. Просто появился хозяин тира с тремя духовыми винтовками, разложил

их на самом краю подмостков, что сразу же сделало их похожими на стойку аттракциона, потом расправил под ремнем складки старенькой засаленной шинели и, прихрамывая, поднялся на сцену. Кряхтя и охая, отдернул сборчатую занавеску из предыдущего этюда — как бы открыл для посетителей свое заведение. Открылись три мишени, и тир приобрел законченный классически-ярмарочный вид. Мишени старого инвалида были так же старомодны, как и он сам: три роскошных красавицы в вывесочном стиле начала века — то ли Нико Пиросмани, то ли тираспольский хулиган Михаил Ларионов.

Жгучая испанка с кастаньетами и веером.

Сладостная гаремная пери Востока.

Военизированная красотка САСШ.

На груди у каждой женщины черно-белыми концентрическими кругами зияло место, куда следовало целиться и попадать из ружья. Инвалид вытащил из-за пазухи носовой платок не первой свежести, вытер с красоток пыль, поправил и уточнил им позы, настроил их механизмы и спустился, удовлетворенный и благостный, со сцены тира — ждать клиентов.

Клиент появился немедленно, но такой странный, что лучше бы он и совсем не появлялся. У инвалида заныло сердце от нехороших предчувствий: это был не кавалер, а сплошная готика, — преобладала в этом человеке зловещая и в то же время беззащитная вертикальность; он имел длинную, вытянутую снизу вверх голову, растянутое сверху вниз лицо, длинные обезьяньи руки и длинные журавлиные ноги; картину дополняло долгополое черное пальто, расстегнутое и распахнутое, и весь он был какой-то раззявленный и раскрытый... постоянно полуоткрытый рот... постоянно полуприкрытый левый глаз...

— Что угодно, шеф?

«Шеф» не ответил. Дрожащими пальцами он вытащил из портмоне несколько монет, протянул их хозяину тира, дождался, пока тот отсчитает и отсыплет в подставленную ладонь дюжину пулек, и пошел готовиться к охоте на женщин, к полубезумной стрельбе по ним — к отстрелу соблазнительной дичи.

Его приготовления носили нескрываемо сексуальную окраску. Она была во всем: и в том, как он сломил и опустил ствол ружья, и в том, как он всовывал пулю в канал ствола, и в том, как он, зарядившись, поднял свой ствол вверх, направляя его на беззащитную, подставленную ему женскую плоть.

Красивые мишени, конечно же, не были нарисованы на плоской фанере или вырезаны из листа гремучей жести — их изображали живые актрисы. Все знали об этом, но поверить в это до конца никак не могли, настолько хорошо сохраняли артистки полнейшую неподвижность; создавалась иллюзия куклы, муляжа, манекена, наконец, — восковой фигуры.

Охотник прицелился и выстрелил в испанку.

Выстрел прозвучал неожиданно громко, но еще более громкой оказалась музыка, включенная сразу же после попадания, — оглушающая бешеным темпераментом сегидилья или малагэнья: танец? песня? а может быть, просто голая страсть Андалусии?

Голая страсть переросла в танец.

Пораженная в самое сердце мишень не упала, перевернувшись вверх ногами, не закачалась вниз головой, как падают и качаются после поражения все мишени на свете, она вспыхнула буйным пламенем жизненной силы, вскинула обе руки с кастаньетами над головой и защелкала ими в такт музыке, застучала своими испанскими

каблучками и, танцуя, пошла вперед на своего убийцу. Танец и любовное безумие нарастали, как буря, надвигались на него неумолимо; он поднялся навстречу, и танцующая женщина упала в его объятья.

Лишь только закончился затяжной и полный сопутствующих подробностей поцелуй, странный стрелок кинулся к следующему ружью, — снова переламывался и поднимался ствол, снова хлопушкой лопался выстрел и снова женщина, танцуя, отдавала себя своему убийце. Только музыка на этот раз была томительна и сладостна, как рахат-лукум, только танец был медлителен и ленив, как день гарема, только женщина была соблазнительна и изобретательна, как Шахразада.

Восточные лобзания были настолько долгими, настолько затянувшимися, что покрасневший от неловкости инвалид вынужден был подойти и постучать в спину мужчины.

— Полковник, давай кончай. Не мучь бабу, отпусти.

«Полковник» отпустил «бабу» и потянулся к третьему ружью.

С третьим ружьем что-то было неладно: то ли руки полковника тряслись от страстного переутомления, то ли глаза ему мутило любовное опьянение, то ли пугала и давила ответственность за международную обстановку — стрелять как-никак предстояло по американской военной форме.

Мишень напряглась в нетерпеливом ожидании.

Первая пуля ушла за молоком, вторая — за первой, и пока полковник мешкал, пытаясь вставить третью пульку, произошло неожиданное и непоправимое. Золотоволосая и голубоглазая обладательница осиной талии, перепоясанной офицерским ремнем, и пышнейшего в штате Арканзас бюста, еле-еле сдерживаемого помочами портупеи, эта несомненная сотрудница ЦРУ ожила раньше положенного времени. Она мгновенно вытащила из-за пояса оба своих кольта и всадила в несчастного аутсайдера залпом две раздраженных пули женской мести.

«Полковник» повалился замертво.

Удивление и наслаждение неторопливо застывали в его устремленных к небу глазах, а невидимые вездесущие негры играли и пели знаменитый блюз улицы Бэйсин-стрит.

Отличительной особенностью «Тира» был блеск актерского исполнения. Проникновенная, очень органичная правдивость, глубина и убедительность «бытовой» психологии, внезапная эмоциональность странных порывов а-ля Достоевский или Беккет — у мужчин. Подчеркнутая, агрессивная театральность, то и дело переходящая в эстрадность и даже в концертность, наслаждение собой и своим мастерством — у женщин. В метафизическом тире две манеры игры как бы шли навстречу одна другой. Игра «телесная» и игра «духовная» соприкасались и перемешивались, состязались и помогали друг другу, приобретая и усваивая черты антипода: праздник тела становился праздником духа, а абстрактная духовность преобразовывалась в конкретную, пульсирующую витальность. В куклах-мишенях, в этих машинах любви начинала вдруг трепетать тоска по возвышенности чувств, а сомнительная святость, непорочная чистота разнообразных «охотников» и «егерей» принималась постигать и понимать силу соблазна. Вот до каких сложностей и глубоководностей может довести нас иногда простая непритязательная шутка, вполне дурацкая хохма — чуть ли не до искушения святого Антония (по Босху и Брейгелю, на уровне Босха и Брейгеля).

В эстетическом тире вульгарность внешней сюжетной схемы незаметно, ненавязчиво наполнялась неясным туманом таких тонких переживаний, что начинала кружиться голова от подозрений и прозрений по поводу безграничных возможностей актерского искусства.

Показ продолжался. На очереди стояла классика. Не в смысле классического наследия нашей великой литературы (Пушкин, Гоголь, Чехов и т. п.), а в смысле классического бродячего сюжета студенческих «этюдов» на органическое молчание — неизбежного, неизбывного, повторяемого поколениями первокурсников, начиная с конца 20-х годов и кончая началом 90-х.

Отец театральной методологии К. С. Станиславский, вводя в обиход это в высшей степени искусственное задание — создать условия для естественного общения без слов, — придумал и соответствующую ситуацию: девушка сидит у постели больной матери, а в окно или в дверь заглядывает ее воздыхатель; молодым людям необходимо условиться о свидании, но говорить вслух нельзя, — чтобы не разбудить задремавшую мамашу. Почему девушка не может тихо, на цыпочках выйти на секунду к кавалеру, договориться обо всем и вернуться так же тихо к матери? Почему молодые люди не могут обменяться записками? Почему, наконец, нельзя разбудить мамулю и отпроситься у нее на полчаса под любым предлогом? Таких или им подобных недоуменных вопросов у учеников возникало великое множество. Но ученики боялись Мастера и не спрашивали у него ответов. Они решили обойтись своими силами — найти другую, более естественную и более современную ситуацию органического молчания. И нашли. Ученики обскакали Мастера, ибо знали то, чего не знал Великий Учитель, — новую советскую жизнь. Так родилась ситуация роддома.

Когда Константин Сергеевич был молод, рожали в основном дома, потому что при царизме специальных родильных учреждений, можно считать, не было. Советская же власть была гуманна до неприличия, она неусыпно заботилась о здоровье своего народа: возводила небоскребы хлебзаводов, воздвигала гигантские фабрики-кухни, а заодно и многоэтажные светлые фабрики, где раскрепощенные матери производили на свет свободных детей.

Константин Сергеич не знал, а его ученики знали, что в новых родильных домах царствовала строжайшая стерильность и новоиспеченных отцов не допускали к родильницам как неприличных каких-нибудь микробов, — их гоняли и держали на расстоянии. Поэтому возле окошечек, через которые роддом принимал вошедшие тогда повсеместно в большую моду передачи, изнывали от нетерпения длинные очереди юных папаш — с цветами, записками и посильными деликатесами. Потом, сдав в амбразуру свои подарки и записки, отцы неслись на всех парах на улицу, на тротуар или на лужайку перед роддомом, чтобы увидеть там мать своего ребенка, — сквозь толстое оконное стекло, а если повезет, то и через распахнутую форточку третьего, четвертого или пятого этажа, чтобы выразить ей свои абсолютно невыразимые чувства.

Поскольку кричать во все горло интимные слова бессмысленно — они предназначены для шепота — молодые родители изобретают заново и самодеятельный свой язык глухонемых. Он, этот мимический язык, сугубо лиричен: различные варианты воздушного поцелуя, прикладывание рук к сердцу, обнимание себя за плечи, покачивание перед грудью воображаемого малыша и делание ему «козы». Этот немой разговор любви и стал кочующим сюжетом «этюдов» на органическое молчание. Устоялся, отшлифовался, заматерел и оброс штампами: роженица непременно должна была быть утомленной и умиленной, а самец-производитель — темпераментным и трогательно-нелепым.

Традиция — вещь прекрасная, можно сказать, божественная, но как часто, как часто она становится мумификаторшей и бальзамировщицей; стоит чуть-чуть зазеваться,

и она тут же принимается пеленать тебя туго-натуго в просмоленные, пахнущие вечностью тряпицы стереотипа.

И наш сюжет о роддоме не избежал подобной печальной участи — от многократного, от бесчисленного повторения он стал безнадежно тривиальным. До невыносимости.

Зачем же Захаров включил явную, бесспорную тривиальность в свой уникальный спектакль-концерт? Может быть, он решил попытаться преобразовать заведомую банальность в новую классику? Не знаю, что он думал, на что рассчитывал, но получилось именно так: нам предстало прямо-таки классическое преображение затасканного сюжета в легкую, лихую и, представьте себе, достаточно свежую вещицу.

Это была высокая классика освежения бутерброда.

Каким же образом освежал бутерброд изобретательный и мудрый Марк Анатолич? За счет чего удалось ему так успешно провернуть свою операцию? За счет безжалостной самоиронии, переплетенной парадоксально с бесконечной искренностью и откровенностью артистов.

Для того, чтобы вы могли с наибольшей возможной конкретностью представить то, что я только что здесь сказал, я опишу два ключевых жеста из бессловесного «языка» молодых и счастливых родителей да еще ключевой же «зигзаг», несомненно принадлежащий фантазии Марка Анатольевича Захарова.

Вместо сентиментального вздоха и возведения глаз к небу, вместо возвышенного прижимания руки к сердцу тутошний молодой папа прикладывает руку к той части своего тела, которая составляет главное отличие его как мужчины и вопросительно смотрит на жену. А юная супруга с застенчивой растянутой улыбкой отрицательно качает головой и, краснея, прижимает ручку к своему первичному половому признаку.

«Мальчик?» — спросил взволнованный муж.

«Девочка», — ответила довольная собою жена.

В этом соединении интимной нежности и дерзкого неприличия приоткрывается нам непонятная и необъятная вселенная обычных семейных отношений, где все постоянно перепутывается, перемешивается, где члены любовного уравнения то и дело обмениваются местами, где вздорность подчас присоединяется к мягкости, а заинтересованность тяготеет к равнодушию. «Все смешалось в доме Облонских» — это не остроумная фраза опытного писателя, а обнародование закономерности.

Так и в этом «Роддоме», присмотревшись, мы видим, как неприличность усиливает ощущение интимности, а дерзость становится высшим проявлением нежности.

Более того, не снимая банальности, а нейтрализуя ее тонкостью естественного психологического анализа и остротой жизненных наблюдений, маленький этюд поднимал себя вверх по шкале искусства, становился в ряд вечных мировых банальностей, ибо что такое «Анна Каренина» как не банальнейшая семейная история: старый надоевший муж, молодой и ветреный красавец любовник, сын, принесенный в жертву страсти, и сплетни, сплетни, пусть великосветские, но все равно сплетни.

Глядя на молодую семейную пару, излучающую тривиальнейший свет простого счастья, мы вспоминаем, что вся наша жизнь состоит из банальностей — женщина, мужчина, любовь, дети — и мы на это согласны.

А что же с зигзагом режиссерской иронии? Да вот что: мужчина и женщина разведены на максимально возможное расстояние — они в разных концах помещения, мало

того — они находятся на разных уровнях, она — на возвышении сцены, он — внизу, в провале зрительного зала; кому-то показалось этого недостаточно, и перед молодым отцом поставили кусок массивной парковой ограды — бетонный парапет, каменные столбы и между ними высокая чугунная решетка, разделяющие влюбленных мужа и жену, огромное пространство изображало из себя большой больничный сад, по которому периодически шныряли церберы в белых халатиках — медсестры, санитарки и врачицы.

Но известно: когда отцовская радость по поводу появления на свет маленькой девочки (нашей девочки!) достигает пиковых отметок, половодье эмоций властно затопляет театр и сметает на своем пути все перегородки, преграды и ограды.

Как это было сделано у Захарова? Обрадованный отец хватал ограду обеими руками, поднимал ее перед собой и вместе с нею летел к далекой возлюбленной, пока они не оказывались совсем рядом — с двух сторон решетки.

И тут уж, дорвавшись друг до друга, они с блеском разыгрывали классическую сцену из итальянского кинофильма «Дайте мужа Анне Заккео»: просовывали руки сквозь решетку, обнимались, ласкали друг друга и целовались опять же сквозь решетку. Взгляды, вздохи и всплески итальянской страсти становились все более откровенными, но тут появилась всероссийская медсестра и началась расправа: мамашу затолкали в бокс, папашу прогнали вон, а ограду водворили на место, — сестричка вызвала шестерых братиков, и здоровенные амбалы, все как на подбор, кряхтя и надуваясь от натуги, подняли садовую решетку и вынесли ее из зала под хохот и грохот аплодисментов. «Зигзаг» задним числом показал, какую великую силу дает человеку любовь, и превратил мелкое хулиганство посетителя больницы в легендарный подвиг Геракла.

Дальше по программе значился этюд «Явление», но гладкое и победоносное течение экзамена было внезапно прервано скандальным ЧП местного масштаба. В зал, где шел показ, вломился строительный рабочий, не то маляр, не то штукатур, — в робе, заляпанной известкой, в шапочке, сделанной из газеты, в рукавицах размера десять с половиной. Хамское равнодушие к тому, что здесь происходит, наглый, в упор ничего не видящий взгляд и тяжеленный бумажный мешок с цементом, который он приволок в аудиторию, привели всех в состояние веселого шока — в ГИТИСе который год шел перманентный бесконечный ремонт.

На работягу сперва поцыкали, потом начали орать, объясняя ему возмутительную неуместность такого поведения. Но он не обращал на этот шум никакого внимания — притащил в ответ огромную и грязную лестницу-самоделку. Прислонив ее к порталу, пошел еще за чем-то и, на ходу бросив бившемуся в истерике молодому декану: «А мне все ваше искусство по фигу», принес два грязных ведра — одно с разведенной побелкой, другое с чистой водой. В ведре с известью вызывающе торчала огромная кисть-маховик. Сосредоточенный возмутитель спокойствия рванул кисточку из ведра и презрительно стряхнул ее на пол, под ноги декану режиссерского факультета, отгородив его от себя дорожкой сметанно-белого поноса как берлинской стеной. Декан смолк, а представитель пролетариата обнаглел. Добродушно поувещевал поверженного администратора («Вы тут играете, а нам работать надо»), посмотрел на часы и полез на лестницу. Усевшись поудобнее, вытащил измятую пачку «Беломора» и закурил (в аудитории!). Тут уж все сразу успокоились и как-то совсем мирно замурлыкали: кто-то поумнее начал догадываться, что этюд уже давно начался и что это никакой вовсе не рабочий, а переодетый артист, кто-то порадовался, что облажали начальство, кто-то хва-

стался, что видел, как в туалете перед началом экзамена студенты раздевали настоящего маляра и клянчили у него ведро с кисточкой, а я знал все об этой мистификации с самого появления псевдоработяги, так как лично набирал группу для Захарова и помнил каждого абитуриента в лицо. Впрочем, теперь это не имело уже никакого значения, потому что следить предстояло совсем за другим.

«Маляр», беспечно куривший на своей лестнице, вдруг насторожился, напрягся, стал косить по сторонам и прислушиваться к чему-то. Потом, кривовато улыбнувшись, пошел на сцену. Заглянул за все кулисы, во все темные углы, постоял, подумал о чем-то, сплюнул и вернулся на свой насест. Собрался зажечь погасшую папиросу, но не успел, — снова его швырнуло на сцену; он стал с нервной поспешностью трясти, дергать кулисы и сдвигать их все до одной в центр. Обнажилась коробка: грязные, неряшливо покрашенные стены, забитые досками окна, случайные обломки старых декораций, металлической паутиной натянутые под потолком тросы, по которым ходят кулисы и падуги. Маляр еще раз проверил — нигде никого не было.

Он собрался покурить, но раздумал; бросил щелчком погасший окурок в ведро с водой. Не успел окурок долететь до воды, как начался тихий, почти комариный звон — так иногда зазвенит вдруг в ушах, неизвестно отчего и зачем.

Человек впал в панику.

Подбежал к сбитым в центре кулисам, расшвырял их по сторонам и обомлел.

Перед ним стоял неизвестно откуда возникший человек. Рыжевато-русые волосы до плеч, такие же рыжие борода и усы, серьезный проницательный взгляд. Человек был совершенно гол и бос, только белая набедренная повязка прикрывала срам. Маляр попятился. Человек был поразительно похож на Иисуса Христа.

Рыжий и голый человек протянул к маляру руку.

Маляр тут же отскочил к порталу: «Чо ты, чо ты? Чо те надо? Не подходи, говорю!»

Рыжий не подошел. Он постоял-постоял, поглядел на испуганного маляра, слабо улыбнулся и, медленно протянув руку в сторону, схватил за край ближайшую кулису, еще постоял, а потом задернул ее прощально перед собой, как занавеску.

Маляр перевел дух. Как говорили наши романтики, пот струился по его бледному лицу, руки и губы его дрожали. И папиросы кончились.

Он подождал чего-то, не дождался, пошел к занавеске и отдернул ее. За занавеской не было никого.

Не долго думая, маляр собрал свои причиндалы (длинная лестница под мышкой, ведра в одной руке, мешок с цементом в другой) и бросился к выходной двери. Но не дошел до нее. Отпрянул. Со страшным грохотом попадали на пол уроненные вещи, и в наступившей тишине стало слышно, как со скрипом, сама собой, отворялась перед ним массивная дверь.

В светлом проеме, загораживая маляру дорогу, в косых лучах заходящего солнца, неподвижно стоял рыжий и голый человек, странно похожий на Спасителя, только что снятого с креста.

«Этюд» начался с недоразумения, а кончился недоумением. Что это? Мистика всерьез? Или притча навыворот? А может быть, просто размышление о непонятностях и необъяснимостях нашей нелепой жизни?

Там были и еще этюды, но я их опускаю. И не только потому, что их довольно сложно описать из-за обилия произносимых слов, а главным образом потому, что они были

из другого искусства — безлюбого, жестокого, расчетливого и рассчитанного, начисто отрицающего любую спонтанность, — из чуждого мне искусства.

Закончился этот парад-алле микрошедевров, естественно, пустячком, но каким шикарным пустячком! Назывался он «ТВ и мы».

На сцену вбегал, на ходу заканчивая переодевание в необязательную домашнюю одежду, здоровенный мужик, — усталый глава семьи, вернувшийся вечером с работы. Он включал телевизор и падал в удобное мягкое кресло на колесиках. Вся его поза (вытянутые ноги в шлепанцах, разбросанные в разные стороны по подлокотникам руки и откинутая на подушку голова) выражала предвкушение неизъяснимых блаженств, связанных с Ти-Ви.

Телевизор был сделан режиссурой предельно просто: прямо перед креслом на расстоянии пяти-шести шагов был поставлен стол, за которым сидел молодой человек приятно-никакой наружности и монотонно читал по бумажке последние известия, периодически поднимая глаза и улыбаясь хозяину квартиры.

Последние известия в те застойные времена состояли в основном из скучнейшей липы и привычной ерунды: сколько фальшивых гектаров, центнеров и литров произвели труженики такого-то совхоза, сколько никому не нужных лошадиных сил, мегаватт и киловольт выработали на таком-то передовом предприятии, с кем из инженеров человеческих душ и народнейших артистов Советского Союза соизволил встретиться очередной Константин Устинович. Сейчас просто невозможно представить, какую ахинею процензурированной лжи и невероятности приучены были мы получать из возлюбленного ящика. А примитивная картинка из захаровского «этюда» уже тогда обнажала для нас полную абсурдность так называемой информационной ситуации: сидят визави два взрослых человека, и один из них читает на полном серьезе никому не нужную, неинтересную туфту, а другой слушает ее и ловит свой необъяснимый идиотский кайф.

В древнегреческом театре судьба разговаривала с людьми через оракула, и голос ее доносился из храма. В сегодняшнем спектакле судьба возвещает человеку свою волю из кухни противным голосом поднадоевшей жены:

— Ты опять у телевизора? Сколько можно? Скажи мне, ради бога, сколько можно?! Не успеет человек прийти с работы, сразу утыкается в телевизор. Ну, я тебе сейчас покажу...

Взбесившаяся фурия врывается в комнату. Глаза ее пылают справедливым гневом. На фурии замусоленное кухонное дезабилье, прическа Медузы Горгоны, перекрашивающейся в рыжий цвет, к увядающей груди прижата железная мисочка, в которой Медуза чайной ложечкой сбивает пищу богов образца 1984 года.

Женщина разевает пасть, чтобы залаять или завыть, но опытный супруг вовремя принимает все необходимые меры предосторожности. Не отрываясь от телевизора, он встает над нею во весь рост, засовывает лапу к ней за пазуху, вытаскивает оттуда чего-то зажатое в кулаке, раскрывает ладонь с воображаемым предметом, с размаху плюет на него страшно и смачно. Потом возвращает сердце женщины на свое законное место.

И подруга преображается. Кокетливым жестом поправляет прическу, халат и присаживается сбоку на подлокотник кресла в позе черкешенки Бэлы, ласкающей Печорина и одновременно сбивающей гоголь-моголь. Супруги единодушно вперяют в телевизор восторженные взоры.

Попробовав свою продукцию, женщина хвастливо потчует ею благоверного.

Настает пауза полного блаженства и слияния. Муж, увлеченный передачей, пододвигает кресло к голубенькому экрану. Ближе. Ближе. Ближе. Еще ближе. Супруга тоже едет вперед, сидя боком, как дворянская амазонка, на своем подлокотнике. Вот они вплотную подъезжают к столу. Муж кладет локти на стол телеобозревателя, а жена вспрыгивает и ложится на стол между двумя мужчинами, такими разными и такими близкими. Дружная советская семья «кушает» десерт пополам с новостями под чутким руководством милой хозяйки: ложечку диктору, ложечку супругу, ложечку мне.

— Юные пионеры Курска взяли на себя ответственное обязательство: к открытию XXVII областной партконференции собрать 283 кг лекарственных трав и ягод.

Ложечку себе, ложечку супругу, ложечку дорогому гостю.

— По производству деликатесных рыбных консервов из бельдюги и простепомы наша страна вышла...

Я пишу о том творчестве, которого никто не видел или видело очень немного людей, считанные единицы. Я хочу, чтобы все эти превосходные работы не пропали в забвении, и тут неважно, мои они или чужие, свежие или давнишние, «классические» или «модерновые», — важно, что я их помню и люблю.

Важно, что они достаточно поучительны и достаточно веселы.

И еще важно, что я не отошел от своей темы (любовь во всем), потому что причиной появления на гитисовской сцене этих маленьких произведений большого искусства была любовь студентов к своему художественному руководителю — Марку Анатольевичу Захарову. Безумная любовь.

3. Выигрышный ход в игре: хватать самое первое видение. У всех есть свои «идефикс». У меня — тоже. Моя главная «идефикс», точнее — одна из самых главных, всю жизнь сопровождавших меня на творческом пути, заключалась в повышенном интересе к так называемому первому видению.

Наблюдая за самим собой в процессе творческого поиска, присматриваясь к окружавшим меня прославленным мастерам образного мышления в режиссуре (А. Д. Попов, А. М. Лобанов, Ю. А. Завадский, Н. П. Охлопков), анализируя и сопоставляя работы собственных талантливых учеников, я обнаружил общий для них всех творческий феномен: образы, особенно яркие, свежие и смелые, возникали почти всегда неожиданно и внезапно. Постепенно я начал догадываться, что хорошие образы — это образы, возникшие спонтанно.

Почему же эта таинственная спонтанность творчества дается в руки не всем, а только наиболее талантливым и одаренным? Неужели и здесь царит повсеместное наше неравенство: одним, извините, дано, а другим, извините, не дано. Против такой несправедливости все во мне протестует, теперь, как и тогда, потому что долгий педагогический опыт убедил меня: многие люди, даже очень талантливые, не могут сразу, с первой импровизации, погрузиться в творческий процесс с головой. Они стесняются, потому что в чем-то неуверены, а чего-то просто не понимают до конца. Последнее особенно ясно видно на самом понятии «спонтанность». Актеры и режиссеры часто говорят о ней, но по-настоящему не понимают, что это такое конкретно. То ли дело в том, что слово это иностранное, то ли в том, что оно сильно замарано с легкой руки великого Ленина марксистской квазифилософией, а актеры, к сожалению, философии не любят и боятся, но факт остается фактом: спонтанность — белое пятно театральной практики.

И тогда, поняв это, я создал методику приучения к спонтанности.

Начиналась она с самых простых вещей:

— Когда я произношу слово «звон», что вы видите?

Или:

— Когда я говорю: «Оконное стекло в морозных узорах», что вы слышите?

Затем чуть-чуть сложнее:

— Воскресите в памяти начальные такты Первого фортепьянного концерта Чайковского и успейте схватить картинку, которая возникнет при этом в вашем воображении. Нет-нет, так не нужно! Я вижу — вы придумываете. Не надо придумывать. Пробуем еще раз: слушайте Третий рахманиновский концерт для фортепьяно с оркестром — какое видение возникло у вас первым? Что? Клавиатура рояля и руки пианиста? А у вас? Лицо Вана Клиберна, покрытое веснушками? Чуть лучше — из-за веснушек — но все равно не годится, слишком близко. Рядом — значит, придумано... Снова! Ловите самое первое видение! Эстрадные сестры-японки поют шлягер «У моря, у синего моря»...

— Песчаный пляж с рядами морской травы, принесенной волнами...

— Тоже песок и на песке брошенное кимоно...

— Темно-зеленое море с белыми барашками волн и белые-белые чайки...

— Концертная эстрада...

— Пьяный в кювете...

Внезапная тишина. Пауза шока. Все бросили делать упражнение и смотрят на Розу, — это она сказала про пьяного. Потом начинается гвалт:

— Такого не может быть...

— Она все придумала, чтобы пооригинальнее...

— Да врет она все... Такое видение не может возникнуть от этой песни. Песня лирическая, красивая, нежная...

— Нет, пусть она подробно опишет, что увидела...

— Подробнее? Пожалуйста. Сначала я не видела ничего, просто слушала музыку, но как только они начали петь, я увидела поле, прямое, до самого горизонта, разбитое асфальтовое шоссе, лужи в выбоинах, зеленую траву на обочинах, кювет, и там лежит пьяный в дым мужик. В застиранной линялой майке. В резиновых сапогах. Увидела руки, загорелые до локтей, а выше белые. Блондин. Лет под сорок.

Все снова молчат. Чувствуют: что-то в этом есть. Кто-то просит поставить пластинку еще раз. Ставят. После музыки снова бурный обмен.

— А я увидела корову. Пасется на опушке. Привязана к колышку, забитому в землю. Сначала увидела кверх ногами, потом все быстро перевернулось, и трава зеленющая стала внизу, а облака — вверху...

— А ко мне пришло первым такое видение: ночная улица Токио — рекламы, витрины, толпа, как море... Японский Бродвей...

— А я увидела мать. Мама рубила капусту и вокруг нее брызгами разлетались осколки. Пахло так свежо и остро — кочерыжками и домом...

— Я, наверное, бездарная — я увидела Розину картину. Я узнала этого мужика: дядя Петя Серегин по кличке «председательский алкаш». Он всегда валяется под забором у дома председателя колхоза. Я еще подумала, почему не на своем месте...

Я понял, что настала и моя очередь что-нибудь изречь:

— Раз уж песня японская, я приведу вам и изречение японское. Один ихний специалист по искусству, старинный, конечно, сказал лет двести назад: «Трудно беседовать с поэтами, которые при виде луны и цветов пишут только о луне и цветах».

Все дружно и как-то победно рассмеялись. Я подумал: поняли — теперь будут хватать первые видения как миленькие. Но радость моя была преждевременна. Через полгода, когда они работали над своими режиссерскими этюдами, все началось сначала.

В перерыве между уроками ко мне в курилке подошел очень добросовестный студент Валерий Витковский.

— Михаил Михайлович, у меня не получается ничего с моим этюдом.

— А что у вас за тема?

— Я хотел бы сделать этюд на тему песни «История любви».

— Ну что ж, музыка выбрана прекрасная.

— Музыка-то прекрасная, но я не в состоянии придумать ничего.

— Так-таки и ничего?

— Ничего. — И он отвернулся, бедный, пошел к урне-плевательнице стряхнуть пепел с сигареты.

Валера был человек каких-то несовместимых, нестыкующихся черт характера — одновременно хитрый и робкий. На приемный экзамен он явился в полной военной форме старшего сержанта — толстая лычка на малиновых погонах. Когда я спросил, зачем он пришел в военном обмундировании, ведь льгота на поступление вне конкурса уже не действует: по всем документам видно, что он демобилизовался больше года тому назад. Валерий покраснел и пожал плечами.

А сейчас он возвращался от урны, глядя на меня глазами преданной, но нелюбимой собаки.

— Помогите, Михаил Михайлович.

— Я? Вам? Никогда в жизни. Помогите себе сами. Режиссура — профессия самостоятельных и одиноких.

— Ну что мне — уходить из института?

— Нет. Ловить первое видение — как полгода назад.

— Ничего не ловится.

— Врете! — Я чувствовал, что он сейчас не выдержит, сдадут нервы, и поэтому говорил с ним грубо и решительно. — Давайте, пойте про себя своего Лея и ловите картинку.

— Не надо, Михаил Михайлович, я уже пробовал.

Я видел: ему хочется уйти, сбежать от невыносимого позора. Я толкнул отчаявшегося режиссера в угол лестничной площадки, с двух сторон загородил его, упершись ладонями в стенки, составляющие угол, так, что он оказался в ловушке, и приказал:

— Пойте вслух и хватайте видение! Немедленно!

— Я ничего не вижу.

— Совсем ничего?

— Ничего подходящего.

— Что подходит, что нет, решать буду я. Что вы увидели? Ну!

— Забор.

— Какой забор?

— Забор нашей воинской части. Возле проходной.

— Почему не сказали о заборе сразу?

— Он неприличный.

— Что? Чем он неприличный?

— Он весь исписан... Ну, вы знаете... «Катя + Леша = любовь»... «Петров! Здесь были два твоих друга — алканавта. Не дождались тебя, гада, и ушли»... Дальше еще неприличнее. Не годится, не мучьте меня, Михаил Михайлович, прошу вас, выпустите.

— Не выпущу. Вы, Валера, чудак на букву «м». Подумать только, — когда у него наклевывается перспективное видение, он от него добровольно отказывается. Вы понимаете, что к вам пришло грандиозное решение: лиризм Франсиса Лея и русский мат на заборе. Больше ничего не нужно.

Я отпустил его из угла, но он не уходил.

— Но этого нельзя показать на сцене!

— Зависит от того, как будете показывать. Но это все потом, потом. Смотрите на свой забор дальше и рассказывайте все, подчеркиваю — все, что увидите!

— На заборе сверху три солдатских головы. Курят и плюют вниз.

— Прекрасно. Дальше.

— А внизу, перед проходной, ходит девушка. Очень красивая. В легком красном платье. Стройные ноги. Волосы развеваются на ветру. И красное от смущения лицо.

— Почему?

— Вы не слышите, что говорят солдаты, а я слышу. Они кадрятся. Такое нельзя произносить со сцены.

— Не мешайте себе, не держите свои фантазии. Я шесть лет прослужил в армии, я знаю солдатский «любовный» юмор не хуже вас.

— Михаил Михалыч! Я уже вижу все! До конца. Один солдат тихо свистит: «Атас! На горизонте показался товарищ лейтенант», и все три головы скрываются одновременно за забором. Раскрывается дверь КПП, и появляется молоденький лейтенантик. Девушка кидается к нему, как к спасителю, на шею. Он обнимает ее и говорит: «Что-нибудь случилось? Нет? Ты долго ждала?» Поцелуй, и начинается музыка «Лав-стори». Нет, наверно, лучше будет дать ее сразу с появлением девушки, а во время объятий она достигает пика громкости, разливается по всему залу. И в это время над забором снова, но теперь только до половины, показываются три лица — солдаты смотрят с завистью на целующихся и вздыхают. Михал Михалыч, прикажите Розе, чтобы участвовала у меня в этюде.

— Сами договаривайтесь. Она согласится. Кто из нормальных людей откажется поработать в таком эффектном этюде?

— Да, да. Спасибо. А я боялся, что не в дугу. Идиот. Нет, я сделаю вот так: в конце над забором появляются только двое, а третий, чуть попозже, когда парочка станет уходить, обнявшись, раздвинет доски забора и высунется внизу. Это будет Трощенко, у него такое смешное лицо. Или Баглай. А наверху — котяра Нарциссов и будка Булдаков.

— Да, Валера, я вас поздравляю — у вас будет самый лучший этюд; вначале над забором три солдатских рыла (пакость, цинизм и похоть), а в конце три солдатских лица (удивление, зависть и восхищение).

— Спасибо.

— За что?

— За поддержку.

— Я уж тут ни при чем. Но вы-то... вы-то! Нужно всегда верить себе и своей интуиции. Природа подсказывает вам такие гениальные вещи, а вы их отшвыриваете. Как в басне: навоза кучу разгребая, петух нашел жемчужное зерно...

— Да, я дурак. Понимаю.

Потом Валерий придумал абсолютно все, решил все свои проблемы. Натаскал из клуба широких скамеек — каждая шириной в шесть толстых досок, — поставил их на попа в ряд, и получился грандиозный монументальный заборище. Отобрал наиболее приличные надписи и исписал ими часть «забора» различными средствами: мелом, углем, карандашами и фломастерами, а в самых неприличных местах догадался выломать куски досок или заклеил их записками. И это было такое эффектное зрелище — солдатский полусортирный фольклор на тему любви, свиданий и страданий, — что на показе в начале этюда пришлось устроить маленький (минуты на полторы) вернисаж забора, чтобы зрители могли успеть начитаться и насладиться вдоволь.

Когда этюд обсуждали на кафедре, все педагоги признали его произведением искусства, а одна очень образованная и тонкая дама даже призналась, что за всю свою жизнь не видела более совершенной, законченной и лаконичной режиссерской работы. Рассказывая своим студиозусам о кафедре, я, глядя на автора нашумевшего этюда, процитировал им Мигеля де Унамуно: «Случайное видение? А какое видение не случайно? В чем состоит логика видений? Она подобна логике смены фигур, возникающих из дыма моей сигары. Случай! Случай — вот внутренний ритм мировой жизни, случай — это душа поэзии». Студиозусы были поражены дерзостью мысли испанского философа и поэта.

А для вас, дорогие и любимые мои читатели, я, подведя итоги сказанному в этой главе, тоже нацитирую кое-кого и кое-что.

Русский поэт Пастернак: «Он... понимал все с первого взгляда и умел выражать мысли в той форме, в какой они приходят в голову в первую минуту, пока они живы и не обессмыслятся».

Японский поэт Кагэки: «Если вы почувствовали печаль или радость, увидев или услышав что-либо, а затем записали свое первое переживание по вдохновению, еще находясь перед лицом того, что пробудило в вас чувство, итогом явится стихотворение».

Русский артист и педагог Михаил Чехов:

«уловить самое первое впечатление»

«поймать первый образ, родившийся в воображении»

«уловить перворожденный образ»

«проследить, что рождает ваша фантазия при первом восприятии...»

Русский артист, режиссер и педагог К. С. Станиславский (в передаче доктора Демидова, бывшего соратником и сотрудником великого человека на протяжении многих лет):

— Это длится только несколько мгновений: как быстро наступило это ощущение, так же быстро, не поддерживаемое ничем, и исчезает оно.

Что же это было?

Это была вспышка воображения, под влиянием которого все обстоятельства на секунду так приблизились ко мне, что стали ощутимыми. Весь мой организм почувствовал их — возникла первая реакция... первая реакция, до какой бы то ни было ориентировки... очень важно то, что возникло в воображении при этой первой реакции... та самая первая реакция, которая мгновенно появляется вслед за получаемым нами впечатлением... Именно в ней, в первой реакции, и находятся истоки творче-

ского воображения и веры. За нее-то, за первую реакцию, и надо схватиться как за реальную, конкретную возможность развития воображения... чрезвычайно важно, что в этом искусстве отдаваться первичной реакции воображения и таится секрет выразительности... сейчас же, не раздумывая ни мгновения, отдавайтесь тем невольным ощущениям, движениям, мыслям и вообще всему, что возникает у вас при первом ви́дении...

Хорошая вышла подборка. И действительно, получилась целая система аргументов в пользу привлечения вашего внимания к самому первому ви́дению. Именно первое видение удовлетворяет нашим главным требованиям: при всей своей «случайности» и «сырости» оно и оригинально, и парадоксально.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИГРЫ:

режиссерский тренинг перед встречей со зрителем (с чего начинается замысел?)

1. Изолированные ощущения. Цвет. Лет пятнадцать назад под влиянием прочтенного, кажется, у Поля Валери, я увлекся мыслью об изолированных ощущениях. Я даже придумал специальный режиссерский термин: анализ по изолированным ощущениям. Мне показалось интересным разбирать пьесу не по традиционной сюжетно-психологической схеме (события, обстоятельства, взаимоотношения, характеры и т. п.), а по показаниям отдельно взятых органов чувств — зрения, слуха, обоняния, вкуса и осязания. Взять вот так и пройтись по всей пьесе с точки зрения ее цвета, звучания или запаха, проверить ее на ощупь или на вкус. Результаты этой, казалось бы, абсурдной пробы превзошли все мои ожидания. Тестируемая на уровне того или иного простейшего ощущения пьеса открывалась совершенно по-новому: начинала мощно звучать ее образность, проступали с невозможной ранее выпуклостью все ее подсознательные связи и ассоциации, проявлялось недоступное рассудку внесловесное ее содержание. Я ахнул от переизбытка режиссерских эмоций и тут же понял, что зацепил нечто самое главное: именно здесь, на глубине ощущений, анализ соединяется с синтезом — режиссерский разбор переливается в режиссерский замысел.

Теперь-то я понимаю, что именно эти изолированные ощущения — запах, звук, пятно цвета — являются зернами, из которых произрастает замысел спектакля, а тогда, в момент изобретения, я скорее всего клюнул на оригинальность и некоторую даже скандальность: какого цвета для меня А. П. Чехов? чем пахнет Шекспир? какие звуки рождает «Утиная охота»? Отвечать на столь неожиданные вопросы было непривычно, но чрезвычайно интересно.

Практическое внедрение своих бредней я начал со зрительных ощущений, то есть с цвета. С того же давайте начнем и мы. Сила эмоционального воздействия цвета общеизвестна. Все мы радостно «переживаем» синеву бездонного летнего неба, лиловые облака цветущей сирени, малиновый зимний закат в полгоризонта, ярчайшую живопись Матисса или простонародную трехцветку Кузьмы Петрова-Водкина, но мало кто обращает внимание на парадоксальность восприятия красок природы и искусства человеком: отдельный, изолированный от своих соседей, чистый цвет не теряет, а удесятеряет силу своего воздействия. Очищаясь и концентрируясь, отдельно взятый цвет получает над нами поистине магическую власть. Припомните: алый плеск знамен над былыми демонстрациями, зеленый наряд Троицына дня, холодноватая белизна савана и подве-

нечного платья. Это уже не просто цвет, а переживание целого народа. Не использовать эту силу на театре — по меньшей мере легкомысленно.

Поэтому я немедленно придумал серию режиссерских упражнений, которые можно проделывать в классе, дома и даже на репетициях со своими актерами. Приступая к работе над очередной пьесой (читая роман, слушая музыку, декламируя на память стихи и т. п.), вы должны ответить на следующие вопросы:

— в каком цвете воспринимается вами автор вашей пьесы?

— какого цвета сама эта пьеса в целом?

— какого цвета первый (второй, третий и т. д.) ее акт?

— в какой цвет окрашена для вас каждая картина пьесы?

Передохните, сведите в стройное колористически целое результаты непосредственных, интуитивно-спонтанных ответов и двигайтесь дальше:

— какого цвета каждый чем-либо значительный для вас персонаж пьесы?

— и, наконец, какого цвета ключевые реплики, ключевые слова героев?

Это будет достаточно подробный анализ пьесы по цвету и в то же время хороший тренинг иррационального подхода к творчеству.

Человек, не наделенный от природы гениальностью в своей сфере художественной деятельности, конечно же, не может приобрести ее за счет долгого, даже пожизненного труда, но кое-что перенять все-таки можно: тот или иной «ход» гения в работе, привычку так или иначе готовить себя к творческому акту, шкалу ценностей (что важно, что неважно, что гениальный мастер считает своей удачей, а что неудачей) и степень сосредоточенности, вернее — степень отстраненности ото всех мирских забот, кроме заботы о рождающемся в нем, гении, произведении искусства. Но самым большим сокровищем, которое можем мы получить, наблюдая за гениальным собратом по искусству, блуждая по лабиринтам его технологий и отщипывая свои крохи от его несметных богатств, является неожиданность, непредсказуемость, нелогичность, нестандартность и необъяснимость его спонтанных и в большинстве случаев сугубо интуитивных творческих решений, то, что я только что назвал иррационализмом творческого откровения.

Иррациональность, порою до абсурда, составляет самое существо подхода к произведению драматической литературы с позиции цвета. Чем же, как не абсурдом, может показаться нормальному рассудку желтый Гоголь? С помощью каких доводов здравого смысла можно объяснить, почему Н. В. Гоголь лимонно-желтый, а Ж.-Б. Мольер червонно-золотой? На основе каких рассуждений, используя какие силлогизмы, можно сделать заключение о том, что «Гамлет» отдает в синеву, а «Король Лир» — в пурпур? Нет таких рассуждений и нет таких силлогизмов! Есть мое ощущение пьесы и есть мое ощущение цвета. Их контакт — как короткое замыкание: сверкнул и погас... Но, увидев и объявив всем, что Гоголь желт, как лимон, я, несмотря на всю субъективность и необязательность для других моего видения, все равно поднялся на одну ступеньку ближе к гениальности Гоголя, представившего себе и нам иррациональный медный самовар «с черною, как смоль, бородою».

Погруженный в глубокую и вполне понятную эйфорию по поводу своего наблюдения над цветом и художественной гениальностью, я буквально не мог дождаться, когда же приедут на очередную сессию мои подопытные кролики.

Эти подопытные кролики были превосходные подопытные кролики.

Они отнюдь не были самой любимой моей группой студентов. Я их любил, как положено, — от и до, пока мы были вместе. Любовь наша была безгранична и взаимна, но откровенно, нескрываемо преходяща. Срок ее — пять лет обучения — был определен заранее и не забывался нами никогда. И все же, все же... пятилетие это было для нас пятилеткой полного счастья.

Они не очень много знали об искусстве, не обладали яркими режиссерскими дарованиями, зато была в них этакая азартная спонтанность обучения, — они были всегда готовы схватить любое новое знание и размотать себя в его освоении до конца, до последнего, недоступного предела.

Когда я однажды затащил на встречу с ними Андрея Алексеевича Попова, он, посидев и поговорив с ними всего лишь полчаса, шепнул мне на ухо: «Какие у тебя тут хорошие артисты, все как на подбор!» — и прибавил с присущим ему невнятным юморком: «Слушай, отдай мне человек шесть, я возьму их к себе в театр — у нас как раз таких не хватает, посмотри, как горят у них глаза! Ну чего им здесь, в самом деле, зря пропадать, в этом драном институте культуры?» Я смеялся и объяснял ему, что это не артисты, что это, вовсе наоборот, режиссеры. Попов продолжал кряхтеть и кряхтеть: «Не знаю, кхгм, не знаю. Я в режиссерах, кхгм, мало понимаю, но актеры они самые настоящие. От бога, кхгм, актеры».

А когда мне удалось устроить им милое свидание с великим пересмешником русской сцены Бурковым, Георгий Иваныч с ходу и вслух забросал их комплиментами, правда, вперемешку с матерщинкой:

— Мы, блин, с Василь Макарычем Шукшиным целый год мечтали открыть в Москве настоящий крестьянский театр: вот отснимем «Степана Разина», скинем вместе все наши гонорарии, купим дюжину изб в ближнем Подмосковье, подлатаем, подкрасим и свезем в них со всей России талантливых сельских людей... а вы тут, блин, взяли и сами собрались, готовенькие. От вас, бенать, за версту несет деревенской чистотой. К вам прибавить пару старух певуний, деда-юмориста, и вся любовь тут. Да нет уже, бля, Василь Макарыча, а я один такое дело хрен вытяну...

Оба выдающихся артиста оказались не просто правы, а пророчески правы — через три года эти, бенать, ребята, у которых горели глаза и от которых веяло деревенской чистотой, хотя шестеро или даже семеро из них были чистопородными коренными москвичами, эта, бля, «деревенщина» создала вместе со мною и проникновенно сыграла самый лучший мой спектакль — российскую мистерию о власти тьмы и негасимой силе света.

Так вот, именно этих студентов дождавшись, я объявил им задание:

— У вас по программе самостоятельные режиссерские отрывки из пьес. Вы должны были выбрать их и подготовиться к работе над ними. Порядок следующий: вставайте сейчас по одному, объявляйте свои будущие работы и прибавляйте к названию пьесы цвет, в котором видятся вам лично выбранные произведения. Название и, по ассоциации, цвет.

Они недолго думали:

— «Земля» Вирты. Сцена матери и двух ее сыновей, братьев-врагов. Цвет отрывка — красный.

— «Иванов» Антона Павловича Чехова. Последняя сцена. Объяснение Иванова с Сашей перед венчанием и самоубийство. Цвет — белый.

— «Дальняя дорога» Арбузова. Цвет — голубой.

— И у меня Арбузов, только «Таня». И цвет тоже голубой. Ну да ладно, возьму себе розовый. Тоже подходит.

— А у меня Розов. «В дороге». Сцена в будке обходчика. Цвет — коричневый с зеленым.

— У вас что — два цвета сразу? Выберите какой-нибудь один.

— Не могу. Розов, по-моему, неоднозначен.

— Ну, бог с вами. Дальше.

— У меня тоже два цвета: черный и желтый.

— Что это вы садитесь? Назовите хотя бы отрывок.

— Шолом-Алейхем. «Блуждающие звезды».

Были там, конечно, и другие отрывки, но я их как-то позабыл, то ли потому, что актерски они не вышли, то ли оттого, что их не реализовали до конца по техническим причинам, и они, не воплотившись в цвете, стерлись из моей памяти, время-то прошло длинное-длинное. Припоминаю, была там вроде бы зелененькая «Снегурочка», была и лиловая «Чайка», был даже золотой Сухово-Кобылин — может «Дело», а может, и «Смерть Тарелкина», но точно уже не помню, что там было.

Они, вероятно, подумали, что на этом все и закончится, что это был мой номер из чисто разговорного жанра: поговорили о цвете, потренировали слегка воображение, завязали несколько произвольных ассоциативных связей, и вопрос исчерпан. Но не тут-то было, они сильно просчитались. Они забыли мой самый главный принцип: все придуманное и заявленное словесно-теоретически должно быть немедленно проверено в практических пробах.

Я подманил их пальцами к себе поближе, они придвинулись, и я прошептал им, как большой секрет:

— До экзаменационного показа у вас есть еще дней двенадцать, работайте по расписанию со своими исполнителями, но, главное, готовьте оформление своих отрывков, подбирайте реквизит, костюмы и декорации, так чтобы уже на черновом прогоне все в вашем маленьком спектакле соответствовало заявленному цвету. Вы меня поняли?

— Не очень. Вы хотите, чтобы все в отрывке было одного цвета?

— Да.

— Но ведь это будет неправдоподобно.

— А зато как красиво: голубая метростроевка с голубым отбойным молотком.

— Это... интересно.

— Еще как интересно: красная мама за красным столом кормит двух красных сыновей красным борщом и красными помидорами.

— И едят они из красных мисок красными ложками.

Общий язык был найден. Они завелись и завертелись сами. Без меня.

У них был еще один драгоценный дар, помимо легкости на подъем: они умели достать то, что нужно, организовать то, чего невозможно было достать, а все остальное сделать своими собственными умелыми руками, — выпилить, сколотить, скроить, сшить, подкрасить, подмазать, подрисовать, подогнать и превратить в материю искусства.

Когда я пришел на первый прогон разноцветных отрывков, я понял, что волнующая, покоряющая красота ими уже создана.

...На сцене стоял белый столик, на столике лежал огромный букет белых калл, а рядом на белом стуле в белом фраке, в белых панталонах и белых ботинках, с белой ба-

бочкой на горле сидел бледный жених в серебристых сединах. Потом подошла юная и, естественно, белая невеста, затянутая в рюмочку подвенечным платьем со шлейфом, в длинной белопенной фате.

И началось объяснение.

Побелевшие губы зашевелились, роняя простые и страшные слова, белые и холодные, как слова смертного приговора.

Потом жених отошел в сторонку, вытащил из заднего кармана маленький белый револьвер, поднес его к виску и нажал курок. Музыка смолкла, а мертвый жених начал медленно опускаться на белый ковер. Мы, присутствующие, — одновременно и вдруг — на себе самих поняли и ощутили, какой огромной силой воздействия на зрителя обладает цвет. И это было не все. Мы поняли, что с такой же силой цвет воздействует и на актеров-исполнителей. Он изменяет их настроение, пробуждает в них инстинктивное чувство стиля и вызывает бесчисленное количество образный ассоциаций. Он вытаскивает из их подсознания неведомые самому артисту творческие силы.

Вот и сейчас, после «Иванова», клубился над сценою белый туман чьих-то воспоминаний: о нежном холоде северных белых ночей, о знобкой поре цветения черемухи, о знаменитом ледяном замысле А. П. Чехова — среди серебристых торосов за Полярным кругом в арктической вечной ночи под сполохами северного сияния на палубе гибнущего во льдах парохода разыгрывается драма человеческой любви: муж, жена и любовник.

Цвет раскрылся перед нами как дополнительный канал внесловесного воздействия.

Потом была «Дальняя дорога» — голубая, как рапсодия Гершвина.

На сценической площадке выросло молоденькое деревце-саженец, голубое, по-весеннему полуголое, в нескольких светло-синих и бирюзовых листочках. Вырисовалась голубая бульварная скамейка со спинкой, и сейчас же на скамейке возникли две большие голубые куклы — юные строительницы столичного метрополитена в небесных спецовочках, косыночках и небесно-голубых же резиновых сапогах. Подружки прибежали сюда в обеденный перерыв — перекусить на скорую руку и поговорить от души о предмете. Предметом их тайной любви был скромный труженик подземного строительства — чудак и мечтатель. Девушки мечтали о нем, а у него была своя голубая мечта по фамилии Атьясова — знаменитая дикторша всесоюзной радиостанции им. Коминтерна. Как видите, мир может быть далеко не совершенным, даже если он очень молодой, очень голубой и очень советский. Девушки вздохнули и принялись за еду. Завтрак их был вполне банален, хотя и весьма экзотичен по цвету. Из синенькой авоськи были извлечены на свет две бутылки ядовито-голубого кефира, два лазурных яйца и ультрамариновый сверток с бутербродами. Цветовая гамма была настолько закончена и хороша, что можно было ничего не играть. Нужно было просто произнести без выкрутас изящный арбузовский текст и спеть, попадая в ноты, песенку-ретро:

Много славных девчат в коллективе,
А ведь влюбишься только в одну.
Можно быть комсомольцем ретивым
И вздыхать всю весну на луну.
Как же так? На луну?
И вздыхать всю весну?
Почему? Расскажите вы мне?
Потому что у нас

Каждый молод сейчас
В нашей юной прекрасной стране.

...Розовая «Таня» была полна веселых цветовых неожиданностей: розовая шубка героини, розовые ее лыжи с розовыми палками, розовая тарелка репродуктора на стене и даже розовый портрет вождя с розовой трубкой в зубах (в бледно-розовой рамке из морских ракушек!). Естественным был только малиновый плебейский винегрет — его цвет происходил от свеклы.

Однако, присмотревшись, я увидел и еще кое-что — следы подлинного актерского героизма и самопожертвования: исполнители выкрасили в розовый цвет свои шевелюры... Они были негромкие энтузиасты, такие же, как герои арбузовской пьесы. Были или стали? Стали такими в погоне за цветом, в поисках путей реализации цвета, под впечатлением найденного цвета. Могла ведь быть и такая интерпретация происшедшего. И меня она вполне устраивала.

...Уважаемый драматург Виктор Сергеевич Розов, на излете своего творчества погруженный в двухцветку «коричневое-зеленое», обнаружил такое богатство цветовых нюансов, что мы только диву давались. Всем поголовно захотелось искать и находить все новые и новые оттенки коричневого и зеленого цветов. Палитра бытового звучания цвета казалась неисчерпаемой.

— Ларис, посмотри, какой я тебе передник принесла, — коричневые узоры на коричневом поле. Красотища!

— Леш, вот к твоей гимнастерочке — старый шарфик. Бывший зеленый.

— Леш, подумай: то, что доктор прописал. А я на показ притащу тебе еще болотную телогрейку и шапку-ушанку с зеленым искусственным мехом.

— Все немедленно сюда: поглядите, что за прелесть — открытая банка золотисто-коричневых шпротов и две веточки петрушки сбоку.

Режиссер отбивался от доброхотов, как мог:

— Ну, какие шпроты, откуда шпроты? Это будка путевого обходчика, а не московская писательская квартира в высотном доме. Поймите: должна быть скромная трапеза, даже бедноватая — буханка ржаного, картошка в мундире и крынка топленого молока... и все, все!

— Ну ладно, шпроты нельзя. Но петрушку-то можно — растет где-нибудь рядом на огороде ихнем в полосе отчуждения...

— А есть чем они будут? У нас дома есть в ба-а-а-льшом количестве ложки-хохлома. Я завтра принесу.

— А я завтра повешусь! Ничего не надо приносить. Умоляю, ничего.

Но они все несли и несли: коричневую гречневую кашу, коричневую рыбу горячего копчения, соленые грибы, поблескивающие коричневым лаком в обливной керамической миске, зеленый укроп, зеленый лук, коричневые шерстяные и бумажные платки, темно-зеленые шали и светло-зеленые скатерти, кто-то шустрый приволок даже трехспальное стеганое одеяло, верх которого был украшен мозаикой из зеленоватых и коричневатых лоскутьев. В общем, выбор был самый широкий, цветовые возможности почти что неограниченные, свободно можно было создать, в духе Уистлера, любую симфонию в коричневых и зеленых тонах. И они ее создали на славу — Симфонию Дома, Поэму Жилья с точки зрения Юного Бродяги. Цвет переставал быть только ощущением, он становился формой.

Еще более наглые позиции занял цвет в следующем отрывке, в «Блуждающих звездах». Режиссер этого отрывка Макс Панарин несколько упрощенно интерпретировал шолом-алейхемовский лиризм — он его просто не заметил, сосредоточившись на сатире и юморе: евреи все черные и любят золото.

Объединение черного и золотого — одно из самых броских, самых роскошных цветовых сочетаний: аккорд на унос. Стоило только моим ребятам увидеть этот мощный цветовой аккорд своими глазами, как они моментально все превратились в панаринских иудеев, — потащили на сценическую площадку дорогие черные ткани (бархат, шелка, гипюры, газ и даже подкладочный атлас) и дорогие золотые вещи (массивные дутые кольца, перстни, серьги, колье, парчовые сумочки, туфли, галстуки, запонки и очки в золотой оправе). И сразу запахло, завоняло другим Максом — Максимом Горьким: город желтого дьявола, рыцари наживы, один из королей республики и т. д. и т. п. Изысканнейшее сочетание тут же вульгаризовалось, полез какой-то местечковый Нью-Йорк, зазвучал анекдотический акцент, замелькала-замельтешила якобы экспансивная жестикуляция. Класс зрелища падал, планка понижалась, надо было спасать положение, тем более, что у Максима Панарина занят был весь курс и отрывок шел последним, под занавес.

Недолго думая (времени было в обрез), я принял решение и крикнул им:

— Хватит изображать великосветскую Америку. Давайте откровенную Одессу. Поем и танцуем «семь-сорок»! По всей площадке, везде, где только сможете!

Кто-то, кажется Наташа Шуляпина, присела к фортепьяно, кто-то, кажется Женя Тетерин, схватил валявшуюся без дела скрипочку (которую дотошный Макс притащил для режиссерского блезиру, для обозначения своей бутафорской идеи!), вспыхнула заводная музыка, и все пустилось в пляс. Разгоралась разнузданная, задорная импровизация, исполненная искренности и темперамента. Танцевали везде: на полу, на стульях, на столах, на высоких станках «единой установки», даже на книжном шкафу. В маленькой, довольно тесной аудитории бушевал бешеный от животной радости бытия четырехэтажный танец. Шквал веселья сметал со своего пути последние остатки пошлости, черно-золотой аккорд очищался, реабилитировался и вновь обретал свои родовые черты царственной, непобедимой праздничности, и это был не только праздник красок, но и праздник дерзости.

Не знаю точно, удалось ли в тот день моим ребятам понять теорию цвета как формы самовыражения, но ведь это и неважно, важно, чтобы актер-режиссер ощутил это на самом себе... пусть даже не осознавая до конца. Для человека театра узнать — значит увидеть, а понять — значит почувствовать и взволноваться. Все другие виды знания и понимания для сценического искусства если и не чужды, то во всяком случае второстепенны и несущественны.

Однако мне почему-то верится, что они не только ощутили, но и поняли функцию цвета в театре во всей ее полноте: от элементарного влияния цвета в качестве изолированного ощущения — через массированное воздействие в созвучии с запахами, осязаниями и звуками — к выполнению формообразующей роли в спектакле. Иначе как бы они смогли с такой невероятной точностью подобрать элементы оформления своего выпускного спектакля — толстовской «Власти тьмы»? С такой точностью и с таким безошибочным чувством трагедийной формы.

Я повел их тогда в Исторический музей — показать настоящие вещи эпохи. Через неделю сцена была завалена дубликатами музейных экспонатов: пара деревянных граб-

лей, деревянные вилы, лопаты, подлинная деревянная соха, прялка, донца, хомут, деревянная и глиняная кухонная утварь, иконы с чердака, одежда из сундука, лапти, опорки, тулуп и полушубки. Были ограблены все милые деревенские бабушки и дедушки, папы и мамы, тетки, дядья, свояки, свояченицы и просто соседи. Когда все эти сокровища были увидены вместе, мы поняли, что можно свободно открывать выставку старинного русского быта. Леша Кулешов, неутомимый и моторизованный наш спаситель из киношников, привез машину прессованной соломы и дюжину березовых жердей. Соорудили избу, навесы, амбары и баньку по-черному. Из упоминавшихся уже «скамеек», поставленных на попа, воздвигли вокруг всего этого глухой и высокий забор. Образовался двор — замкнутое пространство российской трагедии. Показалось мало — сколотили из фанеры русскую печь с трубою, обмазали фанеру глиной, побелили, закоптили и навели патину уютной сельской грязи. Печка вышла на загляденье, но в избу не влезала. Подумали-подумали и поставили ее рядом с избой, вплотную к помосту, изображавшему приподнятый пол избы.

Разложили по местам колоритный деревенский реквизит, и двор обрел жизнь, — он получился таким добротным и теплым, что в нем захотелось поселиться навсегда.

Я испугался натурализма и, чтобы спастись от него, велел повесить на штанкеты черную бархатную одежду сцены. Вокруг двора воцарилась бездонная непроглядная тьма — черная ночь русской деревни, бархатная ночь русской театрализованной мистерии. Некрашеное дерево построек и непридуманная солома крыш начали светиться золотистым сиянием, оттенками охры, янтаря, меда и воска. И все мои артисты-доставалы взвизгнули как один, — они узнали свой давний аккорд: золото с черным. Узнали как позапрошлогоднюю любовь.

Золотое и черное оказались теперь цветами трагедии, торжественными и грозными.

Таким вот образом, как бы случайно, без художника, мы сами создали в процессе увлеченного импровизирования прекрасную декорацию. Художник-то у нас был, и художник профессиональный — Валентина Яковлевна Мазенко, сотрудница Шифрина и Пименова, Федотова и Шестакова, но, придя в зал и увидев наш трагический двор, В. Я. сказала со вздохом: «Мне тут делать нечего — все готово. Можете идти и играть».

Мы сыграли всего три раза: генеральную репетицию и два спектакля. И каждый раз наша декорация била без промаха — она поражала красотой и пугала условностью. В ней ездила, надвигаясь на зрителя, русская печь с Митричем и Анюткой, в ней звучали по радио в виде эмоциональных комментариев откровения Л. Н. Толстого (отрывки из его статей, писем и дневников), в ней, как в перенасыщенной среде, возникали неожиданные русские натюрморты еды, питья, работы и любовных даров. Но самым сильным ударом по зрению зрителя был цветовой катарсис спектакля: цвет, наравне с актерами, участвовал в сцене покаяния Никиты, он, цвет, очищался и возвышался, как люди, он преображался, превращаясь в свет, как Христос на горе фаворской.

Черные одежды сцены раздвигались, поднимались, уходили куда-то, открывая ярко-красный фон, полыхавший алостью киновари, а участники большой народной сцены сбрасывали с себя ярко-пестрые наряды будней и праздников и оставались все до одного в белом — кто в белых платьях, кто в белых рубахах, а кто и просто в белье.

Белая толпа на красном фоне — это я взял у Дейнеки; помните «Оборону Севастополя»? — смертный час, страшный суд, воскресение праведников и нищих духом.

Цвет становился уже не только формой, но и смыслом, содержанием происходящего в мире; он не только способствовал наилучшему выражению мыслей и чувств, он сам превращался в чувство и мысль.

Но это было потом, не сразу же после разноцветных отрывков; я забежал вперед и заговорил о спектакле «Власть тьмы» только затем, чтобы у вас сложилась перспектива, чтобы вы знали, куда разматывается клубок упражнений и тестов. А сейчас вернемся к началу, к изолированному, одинокому ощущению цвета — вы никогда не задумывались, какого цвета вы сами?..

Я не задумывался.

В самом деле, какого же я цвета?

Красного?

Белого?

Золотого?

А может быть, я себя идеализирую и романтизирую, может быть, я всего-навсего серо-буро-малиновый? Невзрачный графоман?

Сомнения, как видите, свойственны не только гениям, но и просто способным людям.

А уж гении-то сомненьями прямо одержимы. Они носятся с ними как с писаной торбой, культивируют, взращивают, превращают в кризисы и праздники души, своевольно наделяют их (к слову сказать!) причудливыми символическими окрасками.

Вот Лев Николаевич Толстой говорит о кризисе радости: «необыкновенный, счастливый белый весенний запах». А вот об ужасе смерти, внезапно охватившем его однажды: «красный, белый, квадратный». И это Толстой, природный реалист, неутомимый искатель жизненной правды!

Что уж говорить о символистах — этим и карты в руки. Александр Блок: «Каждый год моей сознательной жизни резко окрашен для меня своей особенной краской».

На закуску — наш современник: «Тут Билли впервые отключился от времени. Его сознание величественно проплыло по всей дуге его жизни в смерть, где струился фиолетовый свет. Там не было никого и ничего. Только фиолетовый свет — и гул.

А потом Билли снова вернулся назад, пока не дошел до утробной жизни, где был алый свет и плеск» (*Курт Воннегут. Бойня № 5*).

Режиссеры, не пренебрегайте цветом и не оставляйте его в своих спектаклях на произвол судьбы.

2. Школьные проказы: залезть в чужой огород. Серия первая — «В огороде у художников». Если цвет понимать более широко, более обобщенно и комплексно, проще говоря — как живопись, то режиссура интересовалась ею очень давно, с самого начала своего существования в качестве самостоятельного искусства. Еще у мейнингенцев Кронек штудировал и цитировал в виде мизансцен прославленные картины популярных живописцев. Поэтому ничего удивительного не было и в том, что стоило лишь обучению режиссеров обрести статус суверенной педагогической дисциплины, как новоиспеченные профессора точно так же ухватились за бедное изобразительное искусство. На уроках режиссуры изучались, анализировались и превращались в материал для студенческого творчества полотна великих и не очень великих художников. По этому поводу говорилось много красивых и умных слов, но практически все сводилось к бытовой иллюстрации: что происходило до момента, зафиксированного на картине, или после этого момента.

«Этюды по картинам» ввел в обращение первый официальный зав. кафедрой режиссуры ГИТИСа Василий Григорьевич Сахновский, человек высокообразованный и знавший историю изобразительного искусства почти профессионально. Другой, более поздний завкафедрой, А. Д. Попов, будучи живописцем в буквальном смысле слова и романтическим поэтом театра в переносном, схватил эстафету и понес ее дальше. Он опоэтизировал и одухотворил работу начинающих режиссеров над картиной. Я никогда не забуду примеры блистательного раскрытия Поповым сценического смысла картин великого безумца русской живописи Федотова Павла Андреевича. А его, Попова, проникновенные разборы «Утра стрелецкой казни», «Боярыни Морозовой», «Взятия снежного городка» или «Покорения Ермаком Сибири»?! Это был фантастический фейерверк наблюдений-гипотез, наблюдений-открытий и наблюдений-выдумок, но и в этом блеске поповских догадок и озарений все равно правил бал жизненный, психологический, сугубо бытовой подход. О колорите, композиции, темпо-ритме картин говорилось отдельно, а о правдоподобном «содержании» опять-таки отдельно. Цвет, музыка красок, муки авторского творчества не включались в контекст будущего этюда, о них говорилось только попутно, как о прекрасных эстетических излишествах.

Будучи верным, внимательным и аккуратным последователем своего выдающегося учителя, я тоже, особенно в начале педагогического пути, уделял очень много внимания режиссерским этюдам на тему произведений живописи. И, подобно учителям, поговорив о «красках», быстро переходил к анализу предлагаемых обстоятельств и событий, то есть к тривиальностям упрощенно понятого сюжета. Порой меня встряхивала изнутри неясная догадка о недостаточности и неполноте такого «метода», и я начинал тосковать.

Но все равно я очень любил эти «упражнения» с картинами художников, — и как память Алексея Дмитриевича, и как возможность расширить поэтический кругозор своих студентов, и как излюбленное мое заглядывание через забор к соседям по искусству. А больше всего, вероятно, потому, что (это я понимаю теперь с предельной ясностью!) это был своеобразный уход от приевшегося стандарта «режиссер ставит главным образом пьесы». За всем этим маячило исполнение известной режиссерской мечты — поставить что-нибудь непривычное: телефонную книгу или философский трактат.

Мы, педагоги-реалисты и наши «юные-натуралисты-ученики», пекли иллюстративные сюжеты, как блины, и, если вдруг какой-то студент приносил на урок репродукцию Кандинского или Клее, хором кричали о несценичности художника.

Но искусство XX века не стояло на месте. Оно шло от подражательного копирования жизни к ее образному раскрытию. И сцена, наиболее консервативный фланг искусства, вынуждаема была двинуться туда же.

Примером этого медленного и весьма неуклюжего движения сценической педагогики для меня стали брейгелевские «слепые». Почти на каждом моем режиссерском курсе кто-нибудь из студентов, выполняя задание, непременно останавливал свой выбор на шедевре великого нидерландца. И всегда дело кончалось неудачей. Работы не доходили до показа, они сходили с дистанции одна за другой. Отмычка бытового прочтения не срабатывала, и, несмотря на свою явленность, эзотерический мир великой картины, ее вечный миф о слепоте человечества оставались за пределами этюда. Но, поколение за поколением читая Брейгеля, мои ученики увеличивали крен в сторону образных обобщений и небуквальных видений. Они постепенно сбрасывали с себя сероватые одежды правдоподобия и одевались в праздничные наряды трагической условности. Они мед-

ленно приближались к Брейгелю, — к «Безумной Грете», к «Охотникам на снегу», к «Избиению младенцев» и к «Стране лентяев», пока я, наконец, не решился вынести на показ одну из таких, более соответствующих масштабу мышления мужицкого Питера попыток. Режиссер по имени Миша, мой тезка, фамилии его я никак не могу вспомнить, сделал шаг к брейгелевской обобщенности, не ахти какой, но все же шаг вперед. Актеры у Миши были отменно хороши — это, между прочим, был тот самый курс, где делали «Шаги в тишине» и «Круговую оборону», — они закатывали под веки зрачки, оскаливали зубастые и беззубые пасти, бесстрашно и откровенно обнажали свою тайную дебильность, вплоть до слюноотделения, рычания и издавания неприличных звуков; они непонятно как меняли пропорции своих тел, становясь до отвращения беззащитными и устрашающими. Режиссеру Мише предстояло использовать этот роскошный материал актерских заготовок, и он пошел не на смягчение патологического натурализма, а на включение его в сугубо условную структуру-конструкцию своего сочинения. Грязь жизни обобщалась и приподнималась за счет глобализации происходящего. Слепые у Миши шли через сценическую площадку* по диагонали и гнусавыми голосами пели латинский хорал. Потом они шли по другой диагонали и распевали непонятные религиозные песнопения на древнееврейском языке. После этого они шли по кругу, тихо напевая духовные стихи Древней Руси.

Потом шел дождь.

Слепые прятались от него под деревом, жались друг к другу и, высовывая наружу раскрытые ладони, ловили капли живительной влаги. В них просыпалась и трепетала на безглазых лицах животная радость.

А потом они один за другим падали в пропасть времени, в бездонный овраг небытия и молились каждый на своем языке: армянин — на армянском, татарин — на татарском, немец — на немецком, а француз — на французском.

На кафедральном обсуждении экзамена эта работа стяжала неумеренные похвалы, и мне пришлось помолчать. Хотя возражения против этой работы у меня были. И довольно серьезные — по линии примитивности Мишиной философии и упрощенности любимой им эстетики обозначений.

Я плохо понимаю и плохо перевариваю знаковые концепции театра. Они почему-то кажутся мне теорией попсы.

Перелом в моем понимании рассматриваемой категории этюдов произошел внезапно и резко, точечным ударом, уколом. Точкой перемен стал для меня этюд студентки Тольской по знаменитой картине Эдуарда Мане «Бар в Фоли-Бержер».

Роза была в те времена любимой ученицей. Одаренная режиссерски, умная, волевая, независимая, она оказалась еще и очень хорошо подготовленной эстетически, что на фоне всеобщей серости выглядело приятной отрадой и незаслуженным отдохновением.

До поступления в институт Роза Тольская работала в Академии художеств, служила там референтом самого Кеменова. Она вертелась, таким образом, на самом верху,

---

* А площадка в тот раз была потрясающей изысканности и роскоши — внутренний холл фонмекковского особняка в парке Сокольники: темные, почти черные панели мореного дуба, дубовый же наборный паркет, надраенный и навощенный до таинственной зеркальности, крутые лестницы с массивными перилами, волшебные по цвету витражи окон и лепные белые потолки. Готика, ренессанс и барокко были перемешаны там с модерном начала века в таких утонченных пропорциях, что играть в этом интерьере можно было все, что угодно, — от Шекспира до Ибсена. Там царила не вечность времени, а вечность художества.

варилась в элитной гуще советской изобразительной культуры — дружила с семейством Иогансонов, часто виделась и запросто разговаривала с Пименовым, Дейнекой и Рындиными. Ей не нужно было объяснять, кто такие Серебрякова или Филонов, она сама могла свободно поговорить о разнице между Синьяком и Сера. В общем, она была превосходно подготовлена к работе над произведением живописного искусства.

— Почему вы выбрали именно эту картину?

— Это последняя работа Мане.

— Ну и что же?

— Мне хочется провести в этюде такую мысль: художник умирает, а его картина остается жить. Хочется показать, как переливается жизненная энергия из человека в его творение.

— Но этого ведь нет в самой картине.

— Я и хочу организовать этюд вокруг картины.

Это для меня было неожиданно и ново.

— Но как и откуда пришла к вам столь странная идея «этюда вокруг картины»?

— Не знаю. Я много читала, смотрела и расспрашивала своих друзей по Академии. Я узнала от кого-то из них, что Мане умер сразу же после окончания работы над картиной... Я не могу объяснить точно, но я уверена, что я права... Вот еще: Бориса Владимировича Иогансона перед смертью разбил паралич, и я в то время часто бывала у них дома, помогала, чем могла, его жене, прекрасной женщине, с которой мы тогда подружились еще больше. И там я увидела поразительную и трогательную вещь — неподвижный, лишенный речи и зрения художник иногда начинал мычать и хрипеть, словно требовал чего-то; мы подходили к нему и видели, как умоляюще шевелились пальцы его парализованных рук. Жена быстро-быстро приносила ему бумагу и карандаш, вкладывала в его пальцы, и он начинал что-то судорожно рисовать, не открывая глаз, а скорее всего и не очень соображая, что с ним происходит. Лицо его прояснялось и освещалось радостью — он делал привычное дело, дело всей своей жизни. Я в ужасе смотрела на корявые каракули бывшего художника, а он продолжал «рисовать». Жена подкладывала ему чистые листы, поправляла карандаш, и он благодарно, хотя и слабо, пожимал ее руку. Когда сеанс кончался и старый мастер снова впадал в забытье, мы отходили к столу и рассматривали рисунки. В них, среди наезжающих друг на друга штрихов, повторялся один и тот же мотив — профильный контур милого женского лица. Сходство было несомненным: это была любимая женщина, подруга, жена... Я объяснила хоть что-нибудь?

— Допустим. А как вы собираетесь это сделать?

— Не знаю. Что-нибудь придумаю.

И она придумала.

Когда открывался занавес, на сцене обнаруживалась выгороженная из множества драпировок с певучими складками мастерская художника. Там и тут были разбросаны картины, повернутые лицом к стене, — большие, маленькие и средние рамы, обтянутые парусиной. Справа, у большого окна, уставленного цветами и вьющимися зелеными растениями, поближе к свету, стояло кресло. В кресле сидел сам художник с палитрой и кистями в руках. Прямо перед ним на мольберте был установлен большой подрамник. Художник был виден с лица, а картина, которую он пишет, — с изнанки. На заднем плане, выглядывая из-за драпировок, то и дело появлялась молодая женщина.

Она следила за мужчиной в кресле — так исподтишка следят за тяжело больным, может быть, даже за умирающим.

Художник долго и внимательно смотрел на свою картину, потом примеривался и клал мазок. Один. Другой. Третий. И с каждым мазком усиливался какой-то неясный шум — то ли моря, то ли большого скопища народу. Но вот художник увлекся и начал интенсивно писать. Смешивал на палитре краски, торопливо накладывал их на холст, на краткий миг откидывался на спинку кресла, прищуривал глаза и кидался писать дальше. На лице женщины вспыхивал суеверный ужас, и она подбегала к мужчине, клала ему на плечо руку, он отбрасывал ее, тряхнув нетерпеливо всем корпусом, и писал, писал, писал.

Из шума толпы начала вырисовываться и вырываться легкомысленная музыка кафе, а параллельно с усилением звука стали падать на пол драпировки, открывая фрагменты прославленного полотна: две знаменитые стойки, уставленные бутылками, графинами и рюмками, — одна настоящая (поближе), другая, отраженная в зеркале (поглубже), две прекрасные женщины — одна настоящая, живая (лицом к нам), другая, отраженная в зеркале (спиной к нам). Живая женщина с розой в руках, глядя прямо на нас, вся внимание и готовность, передвинула вазу с фруктами, достала из-под прилавка пустую рюмку, налила в нее воды и поставила в нее роскошный цветок. Движения повторяла ее копия, отраженная в зеркале. Там, в зазеркалье, мы видели и «себя» в виде отражения мужчины в цилиндре и с тростью. Картина и нам навязала роль, и нас, зрителей, втянула в себя, в волшебную перекличку отражений, в фантастическую игру двоений, троений, дроблений и слияний.

Затаив дыхание, следили мы за тем, как развертывались перед нами панорама и суть картины. А художник, положив последний мазок, тихо умер, так тихо и незаметно, что мы вообще не заметили бы его смерти, если бы не привлек нашего внимания сухой стук кистей, посыпавшихся из его навсегда ослабевшей и упавшей с подлокотника кресла руки.

Этюд не имел успеха ни у педагогов кафедры, ни у студентов-зрителей. Не пришло время, традиция бытового прочтения картины была еще сильна. Да и сама Роза была виновата. Она была чересчур скупа и скромна: в своем вступительном слове к этюду она не рассказала о себе и своей работе ничего из того, что рассказывала нам; она не задала правил игры болельщикам-зрителям, и они не увидели ни ее новаторства, ни ее победы.

Мой бойкий ученичок из следующего за Розой поколения студентов-режиссеров, Миша Апарцев, ухитрился взять реванш — он включил правила игры в сюжет этюда, причем в сюжет, не вытянутый из картины, а внесенный в нее произвольно. Меня эта вольность встревожила и несколько даже раздражила, но запретительных мер и поучений я применять не стал. Я впервые в жизни приложил термин «отсталость» не к своему ученику, а к самому себе: они более молоды, более свободны — резонно допустить, что они и более правы.

Миша Апарцев, тезка № 2, выбрал очень известную, увенчанную всяческими регалиями картину Виктора Попкова «Строители Братской ГЭС». Это была живопись суровая, грубая, типажная и в то же время откровенно репрезентативная: реальные до фотографической точности люди как бы выставлены на всеобщее обозрение, выдвинуты на железобетонную авансцену советского бытия. Порою начинает казаться, что они с раздраженной гордостью работяг демонстрируют нам себя — смотрите, мол, какие мы есть, строители вашей новой жизни. Мы вкалываем тут за вас.

Конечно, Попков — художник талантливый и поэтому сложный, многосторонне направленный, но мне все-таки кажется, что главным увлечением живописца является цвет. Интенсивный. Громкозвучный. Извергаемый на зрителя огромными массами, целыми цветовыми плоскостями. Цвет как массированный артналет.

В данном случае это цвет черный.

Создавая официально-парадное полотно, этакую широкоформатную фреску в стиле ВДНХ, художник-парадоксалист, вопреки установленному канону, изображает своих героев на непроглядно-черном фоне. Они как бы стоят перед нами на грани ночи и дня. Позади них — ночь ГУЛАГа, впереди — день героического труда. Но приглядитесь внимательней: темень фона просвечивает и в их глазах. У всех до одного. Они двусмысленны, как само имя Братска — великая стройка наших дней и острог протопопа Аввакума. Зрение художника Попкова стереоскопично и бинокулярно. Он видит хорошо — Россия для него всегда предстает как объем. И черное ее время — тоже.

А Миша извлек свой сюжет из достаточно парадоксального и, я бы сказал, нахального предположения: персонажи попковской картины — нормальные живые люди. Они жили, не унывая, на строительстве ГЭС, они продолжали жить, попав в мастерскую художника, они живут и теперь, нежданно-негаданно угодив в Третьяковскую галерею. Правда, они сильно подустали от бездельного стояния напоказ перед редкими ротозеями, одиноко бродящими, как голодные ничейные собаки, по светлым и пустым залам Третьяковки, где размещена современная советская живопись. Но раз уж Родина приказала, герои и здесь будут стоять до конца.

Но чу! — послышался унылый шелест многочисленных музейных тапочек и противный, набивший оскомину голос знакомой экскурсоводки: «А теперь перейдем в залы 60-х годов», — это я уже залез в сам Мишин этюд.

...На авансцене перед закрытым занавесом артисты замерли в мизансцене попковской картины и в соответствующих костюмах. Замерли они хорошо — как японские кабуки в классической позе «миэ»: никто не шевелился, не вздрагивал, не моргал, и эмоциональная наполненность была на оч-чень подобающей высоте.

Первое (и последнее) представление Мишиного этюда происходило в одном из малых залов ГИТИСа (в то время — аудитория 48, хорошо знакомая вам по моему описанию «Короля Лира») в присутствии кафедры режиссуры и множества случайных «гостей», званых и незваных. Шел экзамен первого курса.

Все рассматривали нашумевшую когда-то картину.

За сценой послышался приближающийся монолог экскурсоводши, а затем появилась и она сама. Пятясь задом и договаривая очередной пассаж искусствоведческого комментария, она спустилась по ступенькам в пространство между возвышением сцены и первым рядом. Она вела за собой очередную экскурсию, стадо традиционных музейных баранов, оглядывающихся с опаской по сторонам, не способных приобщиться к искусству без пастуха или пастушки. Пастушка в огромных очках и с большой, не по росту указкой (при желании она могла бы опереться на нее, как на пастырский посох) обращалась за кулисы, где предполагалась ее отставшая отара. Московская пастушка в затененных очках повернулась вокруг оси и посмотрела равнодушно в зрительный зал. Там кто-то прыснул. Она снизошла и улыбнулась, но тут же водрузила на свое лицо маску строгой серьезности и превратила весь зал в свою очередную экскурсию. Зрители, предвкушая некий кайф, приняли предложенную игру. И не ошиблись: Миша и его артистка

Люда Новикова постарались на славу — более идиотского объяснения Попкова и его картины придумать было нельзя, невозможно. Зрители хихикали, хрюкали, мычали, лаяли и мяукали от смеха. Текст экскурсоводческого комментария был сделан в стиле и духе Жванецкого; помните, как женщина рассказывает о съемках на телевидении: ноги не мои — снимали ноги манекенщицы, голос тоже не мой — меня дублировала известная актриса, дети тоже не мои — взяли из показательного детского сада. Исполнительница с такой уморительной важностью декламировала всю эту псевдонаучную ахинею, что слушать ее и не икать было немыслимо. Иногда это сбивалось на дешевую эстрадную пародию, но тут, видимо, срабатывал принцип «чем хуже, тем лучше». Молодая дамочка в очках шла вдоль картины и, не глядя на «полотно», тыкала указкой то в глаз, то в бровь, то в живот описываемого персонажа, но наши бездействующие лица выдерживали эти тычки по-прежнему безупречно: не шевелились, не вздрагивали и не моргали.

В результате картина была пройдена справа налево до конца, искусствоведческая халява полностью исчерпала себя, прозвучали заветные слова «Пройдемте в следующий зал», и появилась долгожданная возможность передохнуть и расслабиться.

Вот тут-то и выдал Миша свой режиссерский сюрприз — расслабились не только зрители, но и персонажи картины.

Девица с флажками зашевелила плечами, закрутила, разминаясь, головой, отбросила далеко в сторону ненужные никому орудия сигнализации, присела с облегчением на бортик просцениума, вытащила откуда-то балалаечку, затренькала на ней и затянула тоненьким голоском не совсем приличную частушку.

К ней подсел черномазый верзила, составляющий композиционный центр картины, прижал девочку к себе, укрыл ее полою своей куртки, и они составили довольно милый лирический дуэт.

Немолодой рабочий с правого края бережно отложил папироску, достал из-за спины начатую бутылку пива, добулькал его из горла и в довершение своего «номера», выловив из бокового кармана крутое яйцо, затолкал целиком в рот.

Но прожевать и проглотить не успел — левый крайний, верхолаз с цепью на шее, следивший за исчезновением яйца, неожиданно заметался по сцене, крикнул: «Атас!» — и торопливо принял позу, предрешенную ему художником, только не на своем законном месте, а на месте девушки. Девушка, не найдя флажков и позабыв в спешке — на самом видном месте, на первом плане картины! — снятую перед тем косыночку, побежала на место высотника и замерла там с балалайкой в руке и с постной миной на лице. Пожилой рабочий в своем углу тихо давился крутым яйцом, а публика шумно развлекалась, предвкушая скандал.

Ничего не замечала только экскурсоводка. Ровным голосом, с заученными модуляциями, она — слово в слово — повторяла свою проверенную и утвержденную лекцию. Когда, ткнув указкой в покрасневшего от стыда высотника, она запела о героизме советских девушек, шум в зале дошел до неприличного предела. Укоризненно посмотрев на развеселившихся зрителей, бедная женщина пожала плечами, поправила очки и повернулась к картине. Тут-то ей и пришел конец: такого в Государственной Третьяковской галерее она еще не видала. Она читала и «Портрет Дориана Грея», и «Портрет» Гоголя, но чтобы у нее на службе, у нее на глазах... Пятясь и спотыкаясь, мотая головой и бормоча что-то несуразное, представляющее интерес разве что для психиатра, она медленно удалялась из зала. Открывался для обозрения новый, апокрифический вари-

ант «Строителей Братской ГЭС». Профессура, доцентура и старшее преподавательство получали мощное удовлетворение вместе со своим студенчеством. Режиссерский факультет ликовал в полном составе, и ликовал долго.

Описал я Мишин этюд не только потому, что он имел определенный успех, но и потому, что в нем начинала реализовываться и воплощаться моя давнишняя мечта об игровом театре.

Но не только игра просвечивала в хохмическом Мишином опусе. Втяните ноздрями воздух этюда. Вы чувствуете легкий, чуть заметный запах абсурда? Конечно, чувствуете. И это естественно, поскольку игра и абсурд если и не близкие родственники, то уж во всяком случае давнишние попутчики.

Игра абсурдна по своей структуре — ее правила бессмысленны в плане бытовой логики: почему в футболе нельзя брать мячик руками, почему нельзя говорить «да» и «нет» в другой популярной игре, почему, наконец, карточная масть только красного и черного цвета, а не синего, предположим, и оранжевого? — для этих вопросов разумных доводов нет...

Именно эволюция к игре и абсурду составляет, по-моему, смысл развития и режиссерской педагогики, и самой режиссуры.

А вообще-то на Мишином курсе художник Виктор Попков был необыкновенно популярен. Его репродукции рассматривали, о нем много говорили и охотно брали в работу. Одна настырная заслуженная артистка, желая перейти из актерской группы в режиссерскую, избрала для доказательства своих постановочных потенций картину «Воспоминания». Работа получилась вполне приличная, но без блеска, без режиссерской изюминки, и не о ней я хочу поговорить с вами сейчас, а о другой картине Попкова — смутной и мрачноватой, полной необъяснимых таинственных ощущений, скрытых невыраженных намеков, пронизанной насквозь внесловесными, почти что фрейдистскими связями, о картине с названием, звучащим как лирический символ, — о «Шинели отца».

Сын примеряет шинель погибшего на войне отца; взрослый сын примеряет на себя жизнь родителя, который стал теперь уже навечно моложе его самого. Живой примеряет судьбу покойника.

Переливы смысла накладываются один на другой, мерцают, клубятся и пульсируют. Жизнь предстает перед нами на этой картине то как недоуменный щемящий абсурд, то как приоткрывающаяся наконец великая тайна.

Сложность переживаний еще и в том, что картина эта — автопортрет, что шинель принадлежала не чьему-то, не какому-то чужому отцу, а отцу самого художника.

Мутно-зеленая, как болотная вода, жизнь картины призрачна и профетична. До жути. До нелепого радостного экстаза. До самоотрицания: полноте, да можно ли такое нарисовать, можно ли все это сыграть?

Сыграть и поставить, то есть перевести на язык сцены, эту неоднозначнейшую картину художника Попкова попытались студенты моего любимого — лировского — курса, и пошли они на это трудное дело в единственно правильном направлении. Стучались мои ребятки в нужную дверь — в дверь бездейственного театра, в дверь театра абсурда.

Сюжет их этюда состоял из одного-единственного «простого», как любил говорить Станиславский, «физического действия» — медленного надевания шинели, растянутого на несколько минут, и столь же длительной попытки ее снять. Но главное было в другом — в бесконечных раздумьях, колебаниях, прислушиваниях и присматриваниях

к себе, в анализе собственных ощущений: что во мне от отца, что в нем от меня, как я погружаюсь в него и как меня заполняет, а потом и переполняет он; все в этюде держалось на невыразимых чувствах — на подступавших к глазам, но не выступивших слезах, на всплывавшей к губам, но так и не всплывшей иронической улыбке. Все начиналось и ничто не кончалось. Пауза сменяла другую паузу, тишина следовала за тишиной. Проплывали в танце, не сопровождаемом никакой музыкой, закатные, малиново-алые попковские вдовы; они, как большие немые рыбы, раскрывали искривленные трагические рты — пели беззвучную попковскую северную песню. А сын все снимал и никак не мог снять с себя отцовскую шинель.

Все было глухо и немо. Все виделось, как сквозь толщу воды при глубоководном погружении, — стоячая грустная вода, гигантский аквариум безвременья.

Этюд получался очень хороший, но ему не дали развиться.

Вы спросите, кто не дал? Я не дал. Я сам. Запутавшись в суетных и ничтожных заботах руководителя курса, я нечаянно погубил прекрасную работу. Увидев этюд на предварительном внутрикурсовом просмотре студенческих работ, я решил заменить главного исполнителя. И не потому, что он играл неважно (играл он великолепно), а потому, что у него было очень много ролей, вынесенных на экзаменационный показ. Он показывался больше других, а мне не терпелось навести справедливость. Я предложил режиссеру этюда другого столь же глубокого и яркого артиста, но мало занятого. Режиссер категорически отказался, не пошел на замену. Я сказал: «Не хотите — не надо», — и снял этюд.

Я сделал это, конечно же, без какого-нибудь злого умысла, но это все равно было преступление — неподсудное убийство.

Сколько неосторожных слов роняем мы, защищая свою принципиальность и никому не нужную нашу правоту. Неосторожные, нечаянные слова падают и, превратившись в отравленные стрелы, разлетаются окрест...

Теперь, через много лет, оплакивая замечательную эту несостоявшуюся работу, я сосредотачиваюсь на ней, испытываю состояние, похожее на сатори, и ко мне приходит, хоть и поздно, мгновенное озарение по поводу ее глубочайшего смысла: *надеть шинель отца не так уж трудно, снять ее потом — невозможно.*

Посмотрите еще раз на картину Попкова. Прошу вас, посмотрите и проверьте мои впечатления.

...Сильно пьяный художник вывалился из ресторана и стал искать такси. Ему до смерти надоела пьянка, и он хотел поскорее добраться домой. К счастью, как раз у самого ресторанного подъезда стояла одинокая машина. Был поздний вечер, было темно и на улице, и в хмельной голове художника. Бормоча что-то невнятное, художник привычным жестом распахнул дверцу машины и полез внутрь. Раздался выстрел. Художник, ничего не понимая, обвел прощальным взглядом расплывающийся и распадающийся новоарбатский мрак, упал и умер.

Машина оказалась инкассаторской, и охранник стрелял без предупреждения.

Это было ужасно: в расцвете сил, в зените славы, и так нелепо, так глупо. Но картины остались — в Третьяковской галерее, в Русском музее, в бессмертии.

В каждом творческом человеке живет неискоренимое стремление увековечиться, остаться каким-то образом навсегда. Архитекторы строят здания, скульпторы высекают и отливают монументы, композиторы сочиняют симфонии и хоралы, инженеры

воздвигают эйфелевы башни. За ними тянусь и я сам, иначе чем же другим можно объяснить мою возню с этой бесконечной «книгой»?

Точно такое же и у театра желание зафиксироваться во времени. Стойкий интерес режиссеров к работам художников нельзя понять вне этой вполне метафизической зависти театра к живописи: эфемерное существование сценической Федры жаждет сравняться с вечной улыбкой Джоконды.

Короткая, как день мотылька, сценическая жизнь не зря тяготеет к своей удачливой сестре — она хочет выведать у нее секреты долголетия.

Очень важное замечание: может создаться ощущение повтора — во второй части мы с вами говорили о соседях и снова говорим о них. Но это не так, это отнюдь не повтор, а развитие темы. Там мы говорили об использовании «соседской» техники для создания и совершенствования своих технических приемов. Здесь совсем другое: теперь мы берем у «соседей» их произведение искусства, чтобы создать на основе последнего свой, новый и специфически театральный опус. Раньше мы говорили о заимствовании технологии, здесь речь идет об одолжении содержания: темы, формы, переживания и даже персонажей. Сера перенял у Делакруа дивизионизм (разделение цвета), а Шекспир взял у Бьонделло историю Ромео и Джульетты. Воспитывая будущих режиссеров, тренируя их для предстоящей творческой деятельности, мы расширяем плантации художественного сырья: берите картины и превращайте их в пьесы, прибавляйте к традиционным запасам драматургии дополнительные резервы.

3. Прибавление «слышания» к «видению». О звуках. Разговоры о режиссерском тренинге я специально начал с разделения. Я как бы разъединил датчики: отдельно показания зрения, отдельно донесения слуха и так же по отдельности — режиссерский нюх, режиссерский вкус, режиссерская сверхчуткая тактильность. Такое разделение необходимо и неизбежно на любых тренировках — так современный «качок» отдельно проделывает специальные упражнения для увеличения своих бицепсов, отдельно для трицепсов и отдельно для брюшного пресса. Режиссерский «культуризм» столь же дифференцирован: накачали цвет — примемся за звук.

Учение о сценических звуках разработано — увы — слабо. По сравнению с тем, насколько изучен и опробован сценический свето-цвет, проблема сценического звука выглядит непаханой целиной, хотя со времени постановки проблемы и первых, предварительных ее разрешений миновало почитай целое столетие. Великий Чехов и великий Станиславский уже тогда — сто лет назад! — ввели в практику театра понятие звуковой партитуры спектакля, за что и были щедро освистаны, обруганы и прославлены.

Потом дело использования звуков на сцене как-то застопорилось, оно свелось к изучению звучащей речи и театральной музыки, а собственно звуки, то есть шумы и голоса бессловесной природы, были незаметно вытеснены со сцены и нашли себе приют на радио и в кино. Теперь нам придется долго перекачивать звук обратно — с радио и из кино в театр. Конечно же, используя и тамошний опыт, и накопившиеся у них художественные дивиденды.

Я не замахиваюсь на глобальное разрешение проблемы звука в искусстве, не претендую даже на сколько-нибудь полное освещение вопроса, я просто не могу не воспользоваться подвернувшимся поводом и не изложить несколько наблюдений и размышлений о возможностях и месте звуковых образов в сценической среде.

Звук, попадая в театр, становится, как и все остальное в этом странном заведении, двусмысленным и двуликим. Он предстает перед нами то в бытовой, приниженной и легко объяснимой форме (ночной вой собаки в «Иванове», клики журавлей в «Трех сестрах», стук топора в «Вишневом саде»), то в виде некоего акустического символа, таинственного знака, далекого, чуть ли не инопланетного шума (например, звук лопнувшей струны — у Чехова в том же «Вишневом саде», у Блока в «Песне судьбы», у Гончарова в миллеровском «Виде с моста» начала 60-х годов), и в этом втором варианте бытовые мотивировки становятся второстепенными, необязательными — факультативными.

С первой, бытовой, функцией звука на сцене все более-менее ясно. Со второй — образной и символической — функцией ситуация гораздо сложнее. Тут и художнического опыта поменьше, и методика прихрамывает, двигаясь путем случайных проб и неизбежных ошибок, и теория до конца не прозрела — так и стоит, слепенькая, в мучительной нерешительности, гамлетизирует на распутье: то ли быть ей, то ли уйти добровольно в отставку. Чтобы обрести зрение и двинуться дальше, надо что-то сделать, что-то предпринять, совершить хотя бы маленький какой-то поступок — ну, хотя бы организовать обучение более тонкому восприятию акустических впечатлений, несущих образную нагрузку.

Условное, то есть обусловленное эстетической необходимостью использование и восприятие звука как поэтического образа, символа и знака требует особой, специальной подготовленности от всех, находящихся в театре, — и от зрителей, и от исполнителей. Здесь нужна «школа» восприятия звука, нужен специальный предварительный тренинг, приучающий и помогающий читать условные звучания так же легко, как зрители восточного театра «читают» условные и весьма экстравагантные гримы японских или китайских актеров: по разноцветным полосам и узорам, нарисованным на лице артиста, они сразу узнают, кого он играет — злого или доброго, богатого или бедного, простодушного или хитроумного, аристократа или плебея; для них это не просто грим, для них это — целая биография на лице. Точно так же и наши зрители должны легко ориентироваться в образных звуках сцены. И тут предстоят длительные и систематические тренировки для всех: для зрителей, для актеров и особенно для режиссеров.

Вопрос о том, как организовать тренинг для наших многочисленных зрителей, настолько туманен и неохватен, что я не осмеливаюсь его даже касаться (до поры до времени). Вопросы актерского тренинга освещены, как мне кажется, с достаточной полнотой во второй части моей книги (куда я вас и отсылаю с удовольствием и благодарностью). Остается проблема режиссерского акустического тренинга — вопрос наиболее актуальный, наиболее перспективный и наиболее созревший для конкретного рассмотрения.

Чтобы предлагаемые мною упражнения не показались примитивными, а кому-то и просто бессмысленными, я подведу под них некоторую, с позволения сказать, теоретическую базу, поиграю двумя-тремя известными терминами и двумя-тремя научными дефинициями.

Начнем, как это принято в научных кругах, со сравнения того, что уже описано, с тем, что предстоит описать: попробуем сравнить цвет и звук, поискать, чем они отличаются друг от друга, в чем совпадают, а в чем, модулируя, подменяют друг друга.

Оба они воздействуют на нас эмоционально и подсознательно, но цвет проникает к нам в душу через глаз, а звук через ухо; цвет порождает в нас образы, а звук — воспоминания.

Цвет самоценен и независим; он воздействует на нас прямо и безапелляционно. Звук, наоборот, подчинен и весь опутан зависимостями и связями. Если говорить о звуке театральном, то это связи с чем-то, вне сцены находящимся (источники звучания), и с тем (или с теми), кто находится в данный момент на самой сцене и рядом с нею — главным образом с актерами (промежуточный восприемщик, преобразователь и передатчик звуков) и зрителями (конечный адресат звучания). Звук, не пропущенный через актеров и не оправданный ими, перестает быть сценическим звуком и для зрителя; он превращается в случайное и внехудожественное звучание, становится помехой, накладкой, посторонним раздражающим шумом.

Цвет скорее парадигматичен; во всяком случае резче и четче сценический цвет читается именно в ситуации парадигмы: «в декорацию синего зала вошла дама в красном платье» или «в декорацию синего зала вошла дама в белом платье» — два мощнейших цветовых удара, а если сюда же прибавить и даму в золотом платье, входящую в тот же синий зал, удары превратятся в неотразимую цвето-психическую атаку, не удержусь также от напоминания вам о «Власти тьмы», о студенческом спектакле, описанном мною выше — золотистое на черном мгновенно превращается в белое на красном фоне.

Звук, наоборот, явственно тяготеет к синтагматическим построениям — он возникает, разрастается и затухает, как типичная повествовательная фраза, он приучен существовать во временных длительностях, да что там — он есть сам звучащее и шумящее время.

Из всего сказанного логически выводится и еще одна классификация цвета и звука: цвет — это скорее метафора, а звук вернее всего — метономия.

Вот поторопился, идиот, сказал слово и тут же пожалел. Пожалел, потому что известнейший французский этнолог и структуральный мифолог Клод Леви-Стросс, общепризнанный авторитет, смотрит на это дело, мягко выражаясь, иначе — он связывает цвет с метонимией, а звук — с метафорой. «Чтобы описать цвет, мы почти всегда прибегаем к подразумеваемой метонимии: желтый неотделим от зрительского восприятия соломы или лимона, черный связан в нашем восприятии с сажей, а коричневый — с вспаханной землей. В то же время мир звуков раскрывается метафорами, например: "ле сангло лон де виолон — де летонн" ("долгие рыдания осенних скрипок"), "ля кларинетт сэ ля фамм эме" ("кларнет — это любимая женщина") и т. д.». Прекрасно сказано у мсье Клода, но...

Но мне жалко расставаться с мыслью о том, что цвет связан не с соломой, а с поэзией, что он сам является источником ярких и смелых иносказаний, а звук на манер сиамского близнеца сросся с реалиями природной жизни, с ее непридуманной прозой.

Звук — последний полпред природы, уцелевший на современной сцене. Декорации, переносившие в рамку портала природный пейзаж и создававшие иллюзию леса, поля, моря или реки, благополучно вымерли, и теперь только звуки могут погрузить нас в соответствующую атмосферу. Вот застучал по стволу сосны дятел, вот прошуршала галькой набежавшая волна, вот засвистел и зашелестел листвою свежий ветер в вершинах деревьев — и мы уже там, в благодатном царстве природы с ее неторопливым сезонным круговращением, и нас окружают со всех сторон невидимые интимнейшие картины, родные и живые воспоминания о ней. И эта способность звука воскрешать в нашем воображении видения окружающего мира особенно актуальной становится именно сейчас, в конце трезвого и цинического века, когда театр изгнал

иллюзорность из своих стен, когда в моду вошел бедный театр и когда на сцене нет ничего, кроме придуманных конструкций и сценографических хитрых устройств.

Звук на сцене — это чудо непосредственного, прямого прикосновения к природе, имеющей так же, как и мы, и физическое тело, и космическую душу.

Я затеял этот околонаучный разговор вовсе не для того, чтобы поспорить и посостязаться с великим этнологом (я в принципе с ним изначально согласен и, более того, восхищен смелостью и глубиной его изящной мысли), а только для того, чтобы показать, как относительны все перегородки и разделения в природе (и в искусстве), как все здесь переплетено, как подвижно и взаимообратимо, как сближаются иногда те же самые метафора и метонимия, сиречь парадигма и синтагма, поэзия и проза, откровенная условность и безусловная правда, как сливаются они до неразличимости и как потом, когда цыкнет на них строгая аналитическая ученость, разбегаются они по своим законным, установленным местам.

Точно так же тяготеют друг к другу, сближаются и просвечивают одно в другом отдельные упражнения, целые тренировочные комплексы. Упражнения для совершенствования слухового восприятия по мере развития и усложнения невольно вызывают и притягивают к себе многочисленные и разнообразные зрительные впечатления — цвета, абрисы и целые картины.

Все разделенное стремится к объединению. Части естественно тянутся к своему целому, элементы мечтают о системе, отдельные и случайные связи ищут подходящей структуры, капли сливаются в поток, а потом наоборот, но об этом — чуть попозже.

А пока что примемся за упражнения со звуками.

Прежде чем описывать конкретные упражнеия, хочу сделать необходимую оговорку: есть аксиома, утверждающая, будто бы режиссер, хотя бы потенциально, должен быть актером, поэтому любой новый цикл упражнений, связанных с определенным звуком, нужно начинать именно с практической актерской пробы.

Упражнение первое: кукует кукушка. Найдите аудиозапись или грампластинку театральных шумов с голосом кукушки, а еще лучше попросите кого-нибудь из участников тренинга как можно лучше сымитировать кукованье для своих товарищей. От этого звука, именно от него, ничего не придумывая заранее, сделайте небольшую спонтанную актерскую импровизацию. Это может быть нечто очень простое, но искреннее и откровенное: настроение, физическое самочувствие, неожиданная встреча с природой или со своей судьбой. Это и будет первая ступенька освоения данного звука — освоения творческого и очень личного.

Вторая ступенька: пользуясь впечатлениями, полученными в процессе актерской импровизации, организуйте со своими товарищами несложный режиссерский этюд на ту же кукушечью звуко-тему, оговорив опорные точки этюда, но сохраняя при этом во время исполнения импровизационное самочувствие.

Третья ступенька: разработайте кукование как звуковую партитуру, то есть установите длительность, динамику (громче-тише) и ритмику (паузы, убыстрения и замедления) звучания и создайте для этой партитуры стилевой пластический эквивалент. Покажите, после короткой репетиции, результаты своей работы всем участникам тренинга, по-прежнему сохраняя свежесть импровизации.

Ступенька четвертая и последняя: прикиньте, для какой пьесы мирового репертуара ваша звуко-пластическая разработка может стать лейтмотивом, и попытайтесь ор-

ганически и стилистически включить ее в контекст выбранной вами пьесы. И чем неожиданнее и случайнее будет выбор пьесы, тем больше шансов будет у вас сохранить импровизационный характер исполнения.

Рекомендую необязательный по наименованиям пример возможного отбора пьес для «лейтмотива кукушки» — первое, что пришло в голову:

— «Вишневый сад» А. П. Чехова;

— «Дачники» М. Горького;

— «Пугачевщина» К. Тренева;

— «Сон в летнюю ночь» Шекспира.

На примере кукования я попытался описать всю технологию проведения упражнений, основанных на звуках и посвященных звукам. Теперь для полной ясности я дам голую, очищенную от нюансов схему:

а) спонтанная актерская импровизация от звука;

б) сочинение и показ режиссерского этюда на тему данного звука;

в) изображение и реализация на сценической площадке пластического эквивалента к звуку;

г) превращение, преобразование звуко-пластической композиции в лейтмотив возможного спектакля.

Упражнение второе: кваканье лягушки. Тут можно разнообразить от пробы к пробе звук (если упражнение выполняют пять-шесть режиссеров, то нужно, как минимум, столько же вариаций): давать то любовный хор лягушек, то грустное соло одинокого лягушачьего любовника, то дуэт на расстоянии, а то и трио за спинами «зрителей». Это конкретное — лягушиное — упражнение позволяет использовать унисонные и контрастно-парадоксальные решения и ходы. Оно открыто не только стилю, но и жанру — от лирики до фарса.

Упражнение третье: звук проходящего поезда. Здесь звуковая партитура дает намного больше возможностей варьирования: удаленность или придвинутость звука к сцене, широкий диапазон эмоциональных окрасок, свободное использование «триады» в структуре звучания (крещендо-фортиссимо-диминуэндо). Найти актерские соответствия изменениям звука — задача интересная и перспективная. А если еще и примерить результаты проб к «неподходящим» пьесам, например, к «Борису Годунову» или «Ревизору», работа сможет стать буквально увлекательной и неожиданной.

Богатство звуков, несущих в себе потенцию поэзии и генетику особой, не очень привычной театральности, неисчерпаемо. В доказательство привожу один из многих возможных перечней — реестр выразительных звуков: раскат грома, бой или тиканье часов, карканье ворона, выстрел с эхом, гудок парохода, расплывающийся над рекой, стук пишущей машинки, набат, благовест, скрип отворяющейся или затворяющейся двери, звенящий в ночи стрекот кузнечиков, визг автомобильных тормозов, соловьиная трель, гулкие приближающиеся и удаляющиеся шаги, морской прибой с криками чаек, шум проносящегося мимо стада лошадей — ржанье и звонкий цокот копыт. Но, конечно, высшая форма звука — это организованный, структурированный звук, то есть музыка. Ею, музыкой, мы и займемся. Полезем через забор к другим нашим соседям.

4. Школьные проказы. Серия вторая — «В музыкальном огороде».

Продолжим разговор, начатый в предыдущем параграфе, — о прибавлении «слышанья» к «виденью», слуховых впечатлений к зрительным, звуковых композиций к ак-

терским и прочим этюдам, а в самом общем виде... о прибавлении одного «изолированного ощущения» к другому «изолированному ощущению». Мы все твердим со школьных времен: от перемены мест слагаемых сумма не меняется, а в театральных экзерсисах, даже самых простых, все не совсем так, все гораздо сложнее и неожиданней.

Мы смотрим, к примеру, на картинку (на неозвученный видеофильм, на «немой» сценический этюд) и прибавляем к «картинке» «звук»; кто бы ни проделывал эту операцию сложения, как бы изобретательно и изощренно она ни проводилась, в результате всегда получится одна и та же сумма, — «озвученная картинка», и не более того. Это — сценическая арифметика.

Но если мы, наоборот, возьмем какой-нибудь «звук» и попытаемся, вслушавшись в него, присоединить к нему свою «картинку», то это будет нечто совсем другое — своеобразная сценическая алгебра, потому что каждый из нас приложит к заданному звуку свою, индивидуальную и неповторимую картиночку, более того, один и тот же человек в разное время и в разных обстоятельствах будет «прибавлять» разные картинки к одному и тому же звуку — в зависимости от летучей ассоциации, от текучего настроения, от конкретной целевой установки. Это уже не сложение простых чисел (одного звучания и одного видения), это оперирование с неопределенными, часто неизвестными величинами, это сложнейшее «произведение» (х) от перемножения (т) звуков на «п» индивидуальных зрительных представлений.

Если же к зрительным и слуховым «раздражителям» вы прибавите еще и литературный текст, задача ваша усложнится невообразимо, и тут потребуются аналогии с высшей математикой, с чем-нибудь вроде стереометрических построений или с дебрями теории множеств. Но это вы будете проделывать сами или с кем-то другим, во всяком случае — не со мной.

А со мною вам предстоит обратиться к так называемым музыкальным этюдам для обучения режиссеров драматического театра. И поверьте, это не так уж бессмысленно, так как я являюсь — не примите, ради бога, за нескромность — изобретателем и внедрителем в педагогическую практику данной разновидности тренинга.

Впервые я попробовал сделать музыкальное произведение (оркестровое, инструментальное или вокальное) генератором режиссерских сочинений в 1962 году. Я подумал: если литературному сочинению позволено и велено быть материалом для режиссерского творчества, если в учебном процессе практикуются инсценизации произведений живописи, графики и даже скульптуры, то почему бы и музыке не стать для режиссеров своеобразной «пьесой»; в ней, в музыке, есть все, чему должен учиться будущий режиссер, — и тема, и композиция, и ритм, и настроение. На обеих кафедрах режиссуры — в ГИТИСе и во МГИКе — мою идею встретили в штыки:

— Не нужно приучать их иллюстрировать музыку.

— Почему же обязательно иллюстрировать?

— Потому что ничего другого из такого задания получиться не может.

— Поиллюстрируют раз, поиллюстрируют два, а потом привыкнут работать и в контрапункте.

— Вы — большой оптимист...

Да, я был оптимистом, и поэтому, несмотря ни на что, упрямо практиковал на своих уроках «этюды на музыку» и обязательно выносил их на экзаменационные показы. Меня ругали и возмущались, потом как-то незаметно смирились, махнули на меня ру-

кой, а потом и сами начали эксплуатировать эту в конце концов очень любопытную идею. Сейчас такие этюды делают почти что везде, они вошли и в учебные программы, и в обиходную повседневность.

Я проверял это «упражнение» около тридцати лет и теперь, с достаточной авторитетностью, могу заявить: этюды на музыку не только интересны, но и полезны*; мало того, они открывают еще один путь к освобождению театра из-под ига драматургии. И последняя, маленькая деталь: выполняя такие задания, студенты-режиссеры в подавляющем большинстве создают произведения сценического искусства, не требующие скидок на ученичество, — вспомните «Арбат» Васильева и «Историю любви» Витковского.

Этих двух примеров, казалось бы, вполне достаточно, чтобы вы поняли, что из себя представляют режиссерские этюды на музыку. Но мне нужно не только ваше понимание, я добиваюсь вашей влюбленности в предлагаемую методику и вашей веры в нее. Я хочу, чтобы вы почувствовали чудодейственное могущество творческого (а не школярского) задания — творческое задание пробудит талант не только в гениальном студенте Васильеве или случайном везунчике Витковском, но в любом вашем ученике. В доказательство привожу еще четыре примера (а мог бы привести и сорок четыре); посмотрите, как просыпается в студенте-первогодке зрелый режиссер-художник.

Лариса Данильчук приехала в Москву из Винницы. Она привезла с собою невыносимый южнорусский говор, провинциальную самоуверенность и провинциальную же эрудицию — нахватанность по верхам. Лариса отчаянно хиповала — ходила нечесаная, зачуханная, небрежничающая, но музыку для своего этюда выбрала прекрасную — «Бах. Соната для скрипки соло».

Лариса придумала, что у нее в этюде музыка Баха будет звучать как тоска по духовности, нахлынувшая вдруг на бойцов Великой Отечественной войны в перерыве между боями. Контраст нежной скрипки и жесточайшей бойни был взят остро и смело, но на первой пробе этюд прошел вяло; то ли режиссерша переделикатничала с исполнителями, то ли исполнители не вслушались, как следует, в великую музыку. Все сказали: «Ну и что? И больше ничего? Послушали Баха — и все?» Лариса ничего не ответила и нахмурилась. Мне стало ее безумно жалко, и я оставил этюд, не снял, — поработайте еще, довыразите мысль, дожмите до предела контраст.

Лариса посмотрела на меня недоверчиво и пожала плечами, — она привыкла, приросла к маске пессимистки и неудачницы. Вздохнула, сгорбилась и пошла на самостоятельную репетицию, как на Голгофу. Вам не знакомо это чувство режиссерского горя, когда твой замечательный замысел валится из-за несносных артистов, и ты просто не знаешь, что тебе лучше сделать — повеситься или утопиться?

Что она там делала, на своей самостоятельной репетиции, я не знаю, я туда не заглядывал. За музыкальными этюдами наблюдал другой педагог — Олег Львович Кудряшов, ему и карты в руки. Теперь Олег Кудряшов довольно известный режиссер парамузыкального театра под названием «Третье направление», доцент ГИТИСа, может быть, уже и профессор, а тогда он только начинал, был молод, полон сил и неисчерпаемого неофитского энтузиазма. Может быть, он и помог Ларисе советом, может быть, приструнил и увлек исполнителей, а может быть, просто сказал доброе слово, ко-

* Они вырабатывают у режиссеров музыкальное чутье, учат их чувствовать форму, помогают им не пропускать тончайшие ритмические нюансы.

торое, как говорят, приятно даже кошкам — не знаю... Но на отборочном просмотре студенческих работ этюд на музыку Баха подсобрался и не вызвал никаких возражений — и музыка возникала органично, и «артистов» она волновала, и звуки боя обрамляли музыку довольно эффектно.

А полностью расцвел этюд на публичном показе. Включенный в необычную структуру показа, придуманную тем же Олегом Львовичем для всех музыкальных этюдов, он, Ларисин этюд, начал излучать тонкий аромат совершенства.

Сначала представьте себе антураж этюда. Для показа разнообразнейших студенческих работ в большой аудитории из столов, станков, трех ступенек и ширм, обтянутых серым суровым полотном, мы выгородили диковинную геометрическую конструкцию в духе Аппиа. Она постепенно повышалась от переднего плана вглубь и закономерно завершалась там в центре у самой дальней стены чем-то вроде квадратной башни. Олег Львович, увидев нашу композицию, с удовольствием потер руки и предложил идею режиссера-дирижера. Он кивнул головой на «башню»: на эту трибуну, под самый потолок, в дирижерском облике и с дирижерской палочкой, будут по очереди подниматься наши режиссеры; оттуда будут они объявлять свою музыку и оттуда же, сверху, управлять своим «оркестром» — дирижировать. Мне идея О. Л. чрезвычайно понравилась, и я захотел ее немедленно увидеть. Я послал за фраком, манишкой, манжетами и бабочкой. Пока бегали в костюмерную, мы достали палочку, укрепили в башне подставку для режиссеров, а потом я послал наверх Женю Тетерина — у Жени было музыкальное образование, и дирижерские замашки и секреты не составляли для него никакой проблемы.

Хотя, впрочем, как и для всех остальных: в этом семестре мы на славу поработали над «дирижированием» — упражнением, изобретенным для режиссеров незабвенной Н. П. Сбруевой: мы продирижировали музыку Хачатуряна к «Маскараду», фортепьянные концерты Грига и Рахманинова, «Вальс-траст» Сибелиуса и даже «Рапсодию в стиле блюз» Джорджа Гершвина.

Женя во всем блеске парадной фрачности постучал палочкой по краю ширмы, привлекая наше внимание, объявил торжественно свой музыкальный этюд: «Модест Мусоргский. Балет невылупившихся птенцов» и собрался было дирижировать, но его стащили вниз безжалостные конкуренты (всем хотелось поблистать под потолком), сняли с него фрак, отняли волшебную палочку и попросили отдохнуть. За дирижерский пульт стал Миша Ретивых, красный от драчки и удовольствия. «Никита Богословский. «Темная ночь». Миша во фраке выглядел еще импозантнее, несмотря на стеснительность. Он не был музыкантом, на самом деле, он играл музыканта, он создавал образ музыканта, и поэтому его «портрет дирижера» был острее, художественнее и, так сказать, фантастичнее. По красоте и изыску выдумка с дирижированием была эстетизмом чистой воды, но именно этого завершающего штриха нам не хватало. Теперь мы были в полном порядке.

...Когда пришла «публика» и за дирижерский пульт встала Лариса во фраке, я охнул от неожиданности, так она похорошела и преобразилась. Фрак и жилет подчеркивали стройность ее фигуры, вымытые и расчесанные темные волосы падали на бледный лоб прямыми прядями, и вся она была чем-то удивительно похожа на молодого Ференца Листа, а мужской костюм только подчеркивал ее дотоле глубоко припрятанную женственность.

Она полистала партитуру на пюпитре и объявила музыкальный номер. Движения ее рук внезапно обрели непривычную четкость и элегантную властность. Она собрала внимание, прикрыла глаза, и в зале тотчас же стало темно.

В ослепительном луче единственного прожектора она парила над нами черно-белым олицетворением благородной музыки.

Но вот руки музыки взлетели вверх, требуя с самого начала максимального звучания: форте! форте, говорю я вам! И форте дали, но не музыкальное, а артиллерийское — над нами прокатилась оглушительная канонада.

Лариса потребовала: «фортиссимо!», и прогрохотала вторая волна артподготовки с серьезной угрозой нашим барабанным перепонкам.

Повелительное движение дирижерской палочки — вступили дополнительные автоматные очереди.

Еще движение — и над полем боя густо засвистали пули.

А потом жестом левой руки — от плеча вперед — музыка боя властно послала в атаку озверевших от патриотизма и страха, обреченных на вечную славу людей. И сразу же где-то за дирижерской башней, издали и снизу, начала нарастать и приближаться волна криков: «За Родину!», «За Сталина!», «Уррра-а-а-а!» Наверху витала чистота искусства, а внизу, во тьме, бурлила и вскипала кровавая мешанина сражения. Но вот они перевалили через бугор и хлынули прямо на нас — сверху вниз и вперед. Мы не видели их в темноте, но чувствовали, как они рвут друг друга на куски, в клочья — пулями, штыками, гранатами и руками.

А женщина наверху настойчиво требовала: громче, громче, еще громче! И кто-то не выдержал, сорвался с катушек — ма-ма-а-а-а-а! Тогда молодая женщина во фраке, сжав кулаки, круговым жестом сняла звук. И стало тихо.

Дирижерская палочка взмыла вверх, показывая кому-то: вступайте, пожалуйста, и откуда-то из зенита, словно с небес, синеватым облаком, белым снегом, легким пухом невесомых цветочных лепестков опустилась на нас великая, почти божественная музыка, сочиненная триста лет назад Иоганном-Себастьяном по фамилии «Ручей».

Она действительно была какая-то ручьистая, ручьевая, может быть, даже и ручейковая, эта музыка. Она опустилась и медленно потекла над замолчавшим полем битвы, никуда не торопясь и не останавливаясь ни на секунду.

Скрипка без сопровождения — пела нежно, остро и печально.

На паркетном полу авансцены, как эхо музыки, проступил из ничего лунообразный круг света от прожектора. Возник и, словно бы вторя мелодии, тоже поплыл по земле, никуда не спеша и нигде ни на миг не задерживаясь. В движущийся уютный круг света все время попадали различные мелкие вещи войны: пилотка со звездочкой, хмурое лицо, погон, автомат, винтовка, лежащая на оружии жилистая рука, то и дело вздрагивающая от утомления боя, пробитая пулей фляжка, плащ-палатка и срезанная пулей ветка.

Вот попали в светлое пятно два сплетенных тела — юный старлей и пожилой ефрейтор. Офицер горько и бурно плакал, а морщинистый солдат успокаивал его, утешал как мог. Их фронтовое объятье было таким плотным и таким крепким, как будто они хотели прикрыть друг друга от неминуемой смерти... а может быть, спрятаться от нее один под другим.

А лунный круг скользил дальше. По бесконечному трупу долговязого эсэсовца, по лежащему рядом со своим врагом — голова к голове — мертвому телу нашего солдати-

ка. Подумать только: оба молодые, оба светловолосые, только немец — черный, а русский защитно-зеленый. Только немец лежал на животе, раскинув руки и зарывшись лицом в землю, а наш был распластан на спине. Устремленные в небо глаза были широко раскрыты, а из расстегнутого ворота гимнастерки со свежим подворотничком торчал острый мальчишеский кадык.

А светлый след прожектора все шарил и шарил по сцене, искал кого-то, искал, пока не наткнулся на прекрасное и простое лицо.

Живой солдат слушал музыку тишины.

Русский парень вслушивался в незнакомую немецкую музыку. Он, конечно же, не знал о существовании Баха и слышал знаменитый концерт впервые. На лице паренька блуждала легкая, непроявленная улыбка — музыка ему нравилась, напоминала о чем-то родном и близком, и все мы, присутствовавшие тогда в зале, были готовы поверить в невероятное — в то, что Бах знал Россию, понимал ее загадочную душу и любил ее протяжные и сердечные песни. Сентиментальность захлестывала нас, сладкая истома подступала к горлу, но тут губы солдата зашевелились и с них слетели тихие и смешные слова:

— Эх!.. в баньке бы попариться... в деревенской... с веничком...

Из ближайшей темноты, чуть не на ухо парню, сиплый тенорок поддержал идею:

— Вошек поискать...

И скрипка запела о невыносимо прекрасной жизни.

Тогда вступил невидимый, хриплый, из самого дальнего угла, добродушный по-отцовски бас:

— Ишь чего захотели, падлы.

И тут Лариса не выдержала. Она вскинула руки и вызвала огонь на себя. Загрохотали пушки, завизжали падающие снаряды, загудели пикирующие самолеты, и погас весь свет. В полной темноте бушевал воздушный налет.

Когда звуки боя смолкли и в зал дали дежурный обычный свет, на сцене не было никого — ни людей, ни трупов, ни оружия. Мы невольно подняли глаза наверх, но и там, наверху, тоже не было никого.

Лариса Данильчук была с курса «Власти тьмы».

Вот перечел описание ее этюда и понял, что написано прилично. Может быть, даже прекрасно. Конечно, конечно, этюд хорош и сам по себе, но мое описание все-таки лучше.

Я тут ничего не выдумываю, я стараюсь писать только правду, описывать только то, что действительно было, но я никогда не ограничиваюсь поверхностью описываемого опуса, я пытаюсь проникнуть вглубь, в ткани, капилляры, в молекулы художественного тела. Дело в том, что я, наверное, идеальный зритель — я открыт непредвзятому восприятию чужого творчества. Я умею верить в чужую удачу, умею выжидать, подстерегать и ловить. Поэтому я включаю в свои описания чужих и своих произведений все, что находится за пределами их сюжета, — творческие муки и метания артистов, режиссеров, авторов-драматургов и — обязательно — впечатления и переживания зрителей. В этих описаниях у меня фигурирует не только результат творчества, но и сам творческий процесс, насколько он мне известен или мною угадан. Я стремлюсь зафиксировать самое главное — живой, пульсирующий и вечно обновляющийся театр.

Это давняя, можно сказать, давнишняя история. Было время, когда я не пропускал ни одной премьеры — спектакля, фильма, книги, концерта, художественной выставки. Впечатления переполняли меня до отказа, и, чтобы не взорваться, я выпускал пар — рассказывал своим коллегам, друзьям и знакомым обо всем, что меня поразило.

Так однажды, придя в один дом после антониониевского фильма «Блоу-ап», я начал говорить о нем и не удержался, стал изображать свои впечатления в живых картинах: пересказывал перипетии, описывал кадры, лица, костюмы, напевал руками музыку, проигрывал актерски целые сцены — и за Флемминга, и за Ванессу Редгрейв, и даже рисовал прихотливый ритм шедевра. «Пересказ» длился два с лишним часа — столько же, сколько шел сам фильм. Когда мы, наконец, подобрались к концу, мои друзья сказали: мы как будто бы увидели фильм.

Потом, когда они посмотрели «Блоу-ап» на самом деле, они признались мне смущенно: «Да, фильм выдающийся, но в вашем рассказе он был еще интереснее».

Умоляю вас, никогда не относитесь к чужому творчеству пренебрежительно, отбрасывайте естественную ревность и зависть, приглядывайтесь пристально и доброжелательно к сочинению своего собрата, погружайтесь в него с головой, перевоплощайтесь в него до конца, становитесь его вторым творцом. Не лишайте себя счастья искреннего сопереживания.

Счастье требует самоотречения, отказа от самого себя в пользу другого. Будьте счастливы!

Саша Польшина была с другого курса. С того, на котором учились Роза Тольская и Валера Витковский и который я — по выпускному спектаклю — называл для себя курсом «Валентина и Валентины».

Саша Польшина была типичная отличница. Она с отличием кончила Калужское КПУ, потом получила красный диплом в институте и с успехом могла бы поступить в любую аспирантуру и с таким же успехом защитить искусствоведческую кандидатскую диссертацию. Но не поступила и не защитила. Окончив институт, Саша пошла работать в психиатричку. Правда, психушка эта была не совсем обычной, — она существовала при некоем специализированном НИИ, преследовавшем благородные научно-гуманистические цели. Саша заявилась туда с идеей психодрамы. Идея там понравилась, и молодой специалистке позволили организовать театр в подшефном дурдоме. Я встретил бывшую ученицу случайно на улице в самый разгар этой затеи; она взахлеб рассказывала мне о том, какую пользу приносит больным ее «театр», как хорошо играют ее «артисты», о том, что такого глубокого погружения в роль она не видела нигде и никогда и что у ее театра всего один только недостаток — их спектакли не может увидеть широкая публика: зрителями там являются лечащие врачи, ученые-психологи и незанятые в данной постановке пациенты. Я был поражен и обескуражен таким неожиданным поворотом дела, но вскоре успокоился и понял все — как-то раз, давным-давно, я вскользь упомянул на уроке о докторе Морено и его лечебном театре; видимо, любознательная моя отличница достала и проштудировала всю соответствующую литературу, подумала, прикинула, и вот — результат. Наша Саша была большая человеколюбка, она мечтала, чтобы театр приносил максимальную пользу людям.

Саша отнюдь не была ни синим чулком, ни кандидаткой в старые девы. Хорошенькая, стройненькая, с большими черными глазами, с румянцем во всю щеку, в меру интеллигентная, в меру интеллектуальная и без меры добросовестная, — бывает такой вот русский коктейль, — она не могла не нравиться.

Саша была нормальная девушка. Где-то в середине обучения она завела роман с московским парнем, вышла замуж и стала москвичкой. Я был у них на свадьбе. В подвенечном наряде Саша была неописуемо хороша, жених был не хуже, — такой счастливой и заслуживающей счастья пары я давно уже не видал. Они быстро, чуть ли не в течение года, родили ребенка, и наша молодая мама похорошела еще больше. А теперь

вот и любимая, увлекательная работа. Счастье иногда бывает полным, неизвестно только, надолго ли?

Но вернемся к музыкальным этюдам первого курса. В отличие от своего сокурсника Витковского Саша все делала без колебаний. Не колеблясь, она выбрала музыку: «Органная токката и фуга ре минор Иоганна-Себастьяна Баха». Не колеблясь, схватила она и самое первое видение:

— Лицо нищей старухи: седые грязные патлы, падающие на глаза из-под дырявого вязаного платка, глубокие морщины, забитые грязью от многодневного неумывания, слезящиеся красноватые глаза без ресниц, слюнявый беззубый рот, облысевший меховой воротник и самое страшное — лиловый синяк под глазом у переносицы. И еще — красная, грязная, потрескавшаяся от мороза, скрюченная от ревматизма рука у рта, — дрожащая с перепоя, с завязанным пальцем — серый бинт с пятнами засохшей крови, как чудовищный шевелящийся кокон...

— Странная, однако, ассоциация для баховского шедевра, очень странная.

— Ну, что же делать, Михаил Михайлович, я связала ее с Бахом сразу и точно. Я встречаю эту ужасную старую женщину каждый раз, когда еду на сессию в Москву, — на калужском вокзале, в пристанционной закусочной. Каждый раз! Огромное, не по росту, мужское пальто, прожженное до дыр в нескольких местах и подпоясанное веревкой. И особенно эти жуткие огромные галоши на босу ногу — зимой! — привязанные к ступням розовенькими женскими резинками. Она подходит к нашему столику, облокачивается своими грязными руками рядом с нашими тарелками и нагло, в упор, смотрит, что мы едим, и слушает, что мы говорим, она терпеливо, откровенно ждет своих объедков и опивков... Иногда мне кажется, что она специально выживает нас своей грязью и бедностью как можно раньше, чтобы побольше осталось ей самой. Это — кошмар. Трагический кошмар нашей жизни. Он преследует меня всю дорогу до Москвы. И потом, поймите меня, Михаил Михайлович, я не хочу строить свой этюд по схеме «Бах и нищая старуха». Я хочу сделать совсем другое: старуха и Бах.

И тут я снова вспомнил, что Саша — отличница. Все отличницы в определенном смысле рационалистки, они все обдумывают, рассчитывают, стараются, чтобы все у них было правильно, то есть по определенным правилам, они просто не могут удержаться и не заглянуть в конец учебника — туда, где даны точные ответы ко всем задачкам. Конечно, Саша — это другой случай, она и тоньше, и умнее, но в сущности и у нее это именно так: она, как и все отличницы Советского Союза, невольно контролирует умом возникающие свободные ассоциации, бессознательно подгоняя свой этюд под самую распространенную культпросветскую идею, под мысль о воспитательной роли искусства. Но что я могу с этим сделать? Что? Я сказал:

— Ну, что ж, Саша, все прекрасно. Начинайте работать. Только не ошибитесь в выборе исполнительницы для партии Старухи.

— Все продумано, Михаил Михайлович, старуху у меня будет играть Лида Кропачева.

Я упал со стула.

Лида Кропачева — это фигура, это целая история, отдельная история, но совсем другая история.

Лида была старше всех остальных. Ей было за тридцать. Она уже сделала карьеру: успешно директорствовала в одном из лучших московских ДК. Она была начальство и

власть и поэтому была высокого мнения о себе и не терпела никаких возражений. Поступив в институт, она и там навела свой порядок — никогда не снисходила до того, чтобы учиться у педагогов, она сама учила их, как им жить и что им преподавать. Из всех предметов Лида считала достойной своего внимания одну лишь сценическую речь. Она прекрасно декламировала стихи, у нее был низкий и бархатный голос, безупречное с точки зрения орфоэпии произношение. Всегда и везде она использовала высокомерно-благородный постав фигуры (см. серовский портрет М. Н. Ермоловой), имела профиль античной камеи и неизменную классическую (Древняя Греция) прическу: прямой пробор, плееные крылья по бокам и тяжелый узел на макушке. С этой древнегреческой классикой я влип однажды в смешную и трагическую историю. Однажды в интересах какой-то роли я попросил Лиду изменить прическу на другую, более, так сказать, современную. Ответ последовал немедленный и категоричный:

— Никогда. Моя прическа — мое личное дело.

Я согласился, но продолжал уговаривать — давайте попробуем, если вам не понравится, оставим все, как есть — и протянул было руку, чтобы вытащить шпильку из ее шиньона, но тут же получил довольно сильный удар по руке и громкую, на грани скандала отповедь. С тех пор я долго не приближался к Лиде ближе, чем на пять шагов. Да, Лида была независимая личность:

— Саша, вы погибли! — патетически воскликнул я, всплеснув руками.— Как вы справитесь с ее характером? Как вы заставите ее быть некрасивой? Куда денете ее поставленный голос?

— Михаил Михайлович, вы забыли, — она у меня ничего не будет говорить, она будет слушать Баха, и все. И вы, извините, плохо знаете Лиду, она прекрасный человек, и, если ей понравится, она будет делать все, что нужно. А ей, кажется, понравилось. Мы уже говорили с ней об этюде. Я думаю, она иронически снизойдет до нищенки, а потом посмотрим... Самое главное — Лида любит Баха.

Впоследствии я убедился, что Лиде действительно нравилось все возвышенное и трагическое. Больше того, я со временем понял, что в ней скрытно жила большая трагедийная актриса масштаба Алисы Коонен и Верико Анджапаридзе, вместе взятых. В этой нереализованности, собственно говоря, и таилась трагедия самой Лиды, — она вовремя не пошла по своей дорожке, а теперь было поздно: учиться в тридцать пять и начинать в сорок трудно и бессмысленно.

Но в этюде у Саши, с Сашиной же помощью, Лида кое-что нам открыла: и бешеный темперамент, и нечеловеческую одержимость, и Ниагарский водопад трагических эмоций.

Саша в этюде играла саму себя, а вместо своего спутника взяла своего сокурсника, подвизавшегося в амплуа героя-любовника. Ребята достали настоящие высокие столики, предназначенные для принятия пищи из положения стоя, раздобыли (где и как?) отдельные элементы «арфы» (загородка для очереди получателей еды путем самообслуживания). За прилавком стояла повариха в когда-то белом халате с тремя сальными пятнами (на двух грудях и на животе). Повариха раздавала горячие сардельки и разливала по мутным стаканам кофе с молоком, и это был дивный совковый вариант картины Мане «Бар в Фоли-Бержер».

Вот в эту почти натуралистическую обстановку, смрадную и чадную, вбежала современная юная парочка. Они быстренько прошли по арфе, получили свою еду, распла-

тились и, выбрав пустой столик подальше, стали вить себе временное гнездышко. Отодвинули грязную посуду, вытерли бумажной салфеткой поддельный мрамор столешницы, расставили яства и принялись их уплетать, переглядываясь и пересмеиваясь о чем-то своем, и в мире стало чище и светлее (прибавили еще один прожектор). Когда любишь, все равно, что делать — удить ли рыбу, разгадывать ли кроссворд, играть ли на ф-но в четыре руки — лишь бы вдвоем, лишь бы вместе. Повариха улыбалась за стойкой, за соседним столиком, глядя на чужое счастье, умиленно хлюпал и бормотал что-то невнятно-нежное интеллигентный алкоголик...

Девушка вытащила из большой сумки радиоприемник «Спидолу», выдвинула антенну, нажала кнопку, и музыка вырвалась на волю. Запели «Самоцветы». И по контрасту возникла из небытия Лида во всем блеске своей неаппетитной нищеты. Дети любви не заметили ее — они вообще ничего не видели вокруг себя. Тогда нищая старуха подошла вплотную к их столику, порылась, гремя тарелками, в груде грязной посуды, выудила оттуда несъеденные куски хлеба, деловито отложила их в тряпичную торбу, висевшую у нее через плечо, и стала внимательно следить, как откушенный кусочек сардельки исчезает у девочки во рту. Девочка онемела от ужаса и отвращения, попятилась, а затем быстро повернулась и выбежала вон — куда глаза глядят. Молодой человек подхватил с пола сумку и бросился догонять.

Волна торжества прокатилась по лицу и по всему телу страшной старухи. Она заняла место молодых и принялась пировать в свое полное удовольствие: ободрала и съела, обмазав горчицей, недоеденные сардельки, облупила яйца, посолила, не спеша, и тоже умяла. Потом был двойной кофе со слоечкой. Отдуваясь и рыгая от обильной пищи, захватчица полезла за пазуху, достала металлическую круглую баночку с крышкой, вытащила оттуда, порывшись, самый большой бычок, закурила и, как порядочная, прислушалась к музыке. «Самоцветы» пели свой коронный номер: «Мой адрес не дом и не улица, мой адрес — Советский Союз»...

Теперь, когда я задним числом описываю этот этюд, широко известные слова бодрого хита звучат для меня в высшей степени двусмысленно, — как своеобразный гимн бомжей. Тогда же о бомжах не было еще и речи, и старуха воспринималась, как привокзальное извращение, как некое случайное уродство, в котором виновата была только она сама.

Старухе эта музыка не пришлась по душе. Она придвинула «Спидолу» к себе и, покуривая, начала рыскать по шкале.

Вернувшиеся за брошенной в панике радиоаппаратурой молодые люди не решались подойти к ней. На помощь к ним выплыла из-за арфы толстая повариха, — она явно была на стороне влюбленных.

А старуха что-то в эфире нашла. Щелкнула переключателем диапазонов, и в провинциальной закусочной торжественно зазвучал орган. Знаменитая токката ре минор вышла наконец на сцену.

Нищенка сначала вздрогнула от грома и величия, но потом опомнилась, привыкла и, загасив окурок в тарелке, начала осторожно вслушиваться.

В животном медленно и мучительно просыпался человек.

Я вдруг понял весь замысел Саши и понял именно потому, что Лида воплощала его актерски в непереносимой полноте и уникальности.

Теперь к старухе уже нельзя было подойти — старуха слушала музыку и плакала.

Плакала Лида как-то беззвучно и странно. Лицо ее было абсолютно неподвижно, на нем не было видно следов никакой мимики. Слезы просто наполняли нижние веки, переливались через край и крупными каплями падали в грязную тарелочку с раздавленным окурком. Вместе с ничтожной нищенкой на сцене плакала актриса. О чем? — о своей жизни, о своей слепой и нелепой судьбе, о том, что могло бы быть и чего никогда не будет.

Это была пауза из редких, может быть, из редчайших. Станиславский называл такие паузы гастрольными. Можно было закрывать занавес, но занавеса в этом зальчике не было. Прекрасная пауза угрожающе затягивалась, и Саша, выпав из обстоятельств своей роли, снова превратилась в режиссера этюда, но теперь уже в режиссера, охваченного паникой. У нее на глазах погибал любимый этюд. Она беспомощно оглядывалась вокруг — на своего партнера, на «повариху», показывала дрожащей рукой на приемник: отнимите, выключите, прекратите, хватит, все. Когда молодой человек протянул руку, чтобы взять приемник со стола, старуха схватила его, прижала к груди и взревела раненой тигрицей:

— Дайте дослушать! Дайте мне дослушать музыку!

Но ее подхватили под руки и увели.

В зальчике стояла тишина. Тягостная. Наполненная неким подобием священного трепета.

На обсуждении говорили о патологии и психопатках. Я не стал возражать, только про себя подумал: небось в последней сцене эфросовского спектакля «Дальше — тишина» никто из вас не осмелился бы сказать Раневской о ее патологичности. У Лиды не было ни регалий, ни шумной славы смурной Фаины, но в сущности обе они делали одно и то же дело: прежде чем уйти со сцены, разрушали театр, в котором только что играли, развеивали утешительные его иллюзии, разрывали на себе его красивые одежды и совали зрителю под нос голую, неприкрашенную, пугающую правду своей личной беды. Обе работали в одной и той же опасной зоне — на грани сцены и жизни.

Может быть, именно тогда я начал задумываться о феномене детеатрализации театра. Может быть, тогда же — от Лидиного своевольного пренебрежения всеми театральными условностями, всеми законами композиции и гармонии, от разрушительной подлинности ее переживания — забрезжила для Саши Польшиной ее идея пограничного театра в лечебнице для душевнобольных, театра на границе жизни и сцены и захотелось ей стать доброй самаритянкой для психов ненормальных.

На моем любимом «лировском» курсе тоже были приличные музыкальные этюды. Но уровень режиссерского мышления там был, конечно, совсем другой, — не традиционный, не старомодный и не провинциальный. Вспоминается этюд Юры Альшица «Танго в Париже» (музыкальной основой для него являлся популярный тогда шлягер Мирей Матье на немецком языке: «Танго, о, дизер танго» и так далее и тому подобное). Несмотря на банальность, на почти что пошлость, это была тонкая вещь, вполне столичная штучка.

Из нескольких немногих предметов мебели (удобный модерновый диван с мягкими подушками, круглый стол под ковровой скатертью, увенчанный тяжелой, как корона, хрустальной пепельницей, огромный цветной телевизор на массивной черного дерева подставке, стоявший на авансцене лицом к дивану, а задом к уважаемой публике, и, наконец, стильный стул сбоку стола) был создан уютный уголок типичной зажиточной со-

ветской квартиры. После щелканья и зубовного скрежета нескольких дверных замков (звуковая прелюдия за кулисами) в комнату вваливался хозяин квартиры (светло-бежевая дубленка нараспашку, разноцветный, не без франтовства, шарф и вместо головного убора — сияющая, вызывающая доверие лысина). Под мышкой у хозяина была зажата большая (диаметр 0,5 м и длина 0,8 м) цинковая труба неизвестного назначения.

Дубленка сбрасывалась на диван, труба осторожно ставилась на пол и тут же, с ходу, включался телевизор. После небольшой паузы нагревания на полную мощность начинала петь Мирей Матье, и в комнате появлялась хозяйка. Тоже с непокрытой головой, но зато с хорошей прической, молодая, миловидная, но ужасно утомленная жизнью, несмотря на роскошную, тоже нараспашку, шубу. В каждой руке — по тяжеленной сумке; два красочных пластиковых пакета, до отказа набитых фирменной снедью. Не раздеваясь, не выпуская сумок из рук, хозяйка — сомнамбулой — приближалась к телевизору и устало опускалась на стул. Мирей пела о Париже, женщина слушала Мирей, и на лице ее играли радужные отблески экрана.

Вот, собственно говоря, и все. Весь этюд.

Тривиальнейшая история. Обыденная, заурядная ситуация. Грошовая, неглубокая философия. И эстетическая ценность вроде бы не ахти: музыка чуть повыше попсы, зрительный ряд на уровне совпередвижников, а в общем — ничего, кроме легкой, беззлобной иронии по отношению к своим персонажам и такой же легкой, безлюбой симпатии к ним. Пошлая мораль, выводимая из этого опуса (живут же люди в Париже!), ничего не раскрывала и ничего не исчерпывала.

Но было в этой сценической комбинации музыки и актерского пребывания что-то непобедимо притягательное. Я, например, не мог оторваться от этого бездейственного театра с самого его начала, когда женщина с сумками села на стул перед телеящиком, и до самого конца, когда допела французская шансонная звезда и женщина тихо крикнула мужу: «Убери ты эту дурацкую трубу!» Я боялся тогда только одного: нулевой театр может в любую минуту кончиться, а я еще не насмотрелся, не насытился.

Я и тогда, много лет назад, пытался доискаться, в чем же секрет привлекательности этого этюда: то ли в тонкости созданных актерами отношений, то ли в хитовой природе музыки, то ли в точно отмеренной дозе пошлости*. Ну а теперь я уверен, что разгадал загадку парижского танго — магнетизм этюда заключался в подлинности актерского присутствия, в неподдельности небольших мыслей, незначительных переживаний и неизбывной боязни не реализоваться. Все, что там было, было настоящим. И действительно, играть в этом этюде артистам было абсолютно нечего (ни заковыристого сюжета, ни острых перипетий, ни сложных характеров, ни броских человеческих масок), им оставалось одно — быть самими собой, говорить и думать о своем.

Все трое участников этюда (режиссер и двое исполнителей) были тем, что называется у нас приблизительно среднезажиточным слоем (заслуженный артист из провинции, невестка популярного столичного драматурга и сын известного одесского сценографа). Их, как и всех остальных представителей данного слоя, с одной стороны, одолевала метафизическая тоска по высшему идеалу, но и жажда европейского комфорта («Мерседес», вилла, отдых на Гавайях) не давала им спокойно жить ни минуты.

---

* Пошлость в смысле повседневной банальности, в плане полуприличных faits diirrs, необходима искусству, даже самому высокому, как воздух, — она, как бы странно это ни звучало, наиболее верный ключ к общечеловеческим ценностям и переживаниям; пошлость задевает и волнует.

Все это вперемешку и было у них (у персонажей и исполнителей этюда) прочно привязано к неумирающему танго, к Парижу и к Мирей Матье. Вам, вероятно, тоже знаком этот типовой интеллигентский винегрет — в нем тоска о хорошем белье и хорошем жилье перемешана с безвольными и бездейственными сожалениями о Париже, о празднике, который никогда не будет с тобой.

Русские вариации на тему Хемингуэя.

Участники этюда бессознательно и тайно от самих себя разыгрывали свои жизни, и в этом был смысл их игры.

А музыка... что же музыка?.. Она, как гаммельнский крысолов, вела этих людей все дальше и все глубже в пучину психологии, манила и обманывала, обещала и не выполняла своих обещаний.

Теперь вернемся назад и посмотрим на этюд с непредвзятой конкретностью: сидела женщина, тупо глядела в телевизор, где щедро показывали красивую заграничную жизнь, и охватывала ее непонятная, необъяснимая тоска. Рядом крутился мужчина. Смотрел исподтишка на жену и удивлялся, чего это ей не хватает, — шуба есть, фирменные тряпки есть, стенка есть, и люблю я ее пока что регулярно. Года через четыре... купим машину... может быть...

Чего-то не хватает всегда.

В этюде на музыку Марчелло (режиссер — студент Витаутас Дапшис с того же курса) не хватало актерского проникновения в режиссерский замысел, актерского сочувствия своему режиссеру.

Итак, знаменитое «Адажио» Марчелло.

Старинная музыка изумительной красоты. Вечная музыка.

Возвышенная и отстраненная, проплывала она над бренным миром, а внизу, на земле, сменялись поколения людей, пересыхали и наполнялись водами моря и реки, воздвигались и разрушались города и государства. И вот, как нечаянный, незаслуженный дар небес, миновав целых три столетия, остановилась она и зависла над пыльной, нищенской гитисовской аудиторией, где молодой литовский режиссер Дапшис пытался и жаждал приобщиться к ее холодной, кристаллической чистоте.

Не осуждайте меня за повышенную поэтичность тона и обилие смутных туманных образов, потому что об этом этюде очень трудно рассказывать, из таких тонких материй он соткан. В нем, конечно же, был какой-то сюжет (расстаются двое красивых и молодых людей; вчера вечером они случайно встретились впервые, провели вместе ночь и утром расстаются, скорее всего — навсегда). Но сюжет ничего не скажет вам о необыкновенной прелести этюда. Попытаюсь сделать это как-нибудь косвенно, может быть, будет точнее.

Попытка первая. На сцене было много зеркал — целых, разбитых, больших, маленьких, вплоть до микроскопических. Трельяж на туалетном столике. Пустая рама огромного трюмо с остатками зеркального стекла; они напоминали острые ледяные осколки в предзимней — до снега — луже, — шел мимо веселый школьник и каблуком разбивал первый лед. Круглое озерцо небольшого зеркальца мерцало на втором столе. Еще один зеркальный квадрат стоял прямо на полу, прислоненный к ножке стула. И еще, и еще. И все эти окна, окошки и окошечки в зазеркалье, все, как одно, были нацелены на зрительный зал. Они бликовали, отражая свет выносных прожекторов, слепили, заставляли вас отворачиваться, искать удобного положения; в этих поисках

вдруг вздрагивали и замирали, узнав свое отражение в темном провале очередного зеркала. Что значили эти зеркала? — не знаю, но эта игра отражений и отблесков так подходила к музыке Марчелло.

Попытка вторая. На сцене было очень много белых мехов: на стульях, на углах столов, на полу и просто в воздухе. Обрывки желтовато-белой овчины. Сахарно-белая, с легкой подсинькой песцовая горжетка. Серовато-белые обрезки кроличьих шкурок, похожие на остатки прошлогоднего снега. И здоровенный кусок от чего-то крупного — то ли от белого медведя, то ли от заполярного волкодава. От такого изобилия меха у вас в ладонях, в пальцах и даже на щеках начинали просыпаться ощущения мягкости, гладкости, курчавости, податливости, животного тепла.

Вы спросите, какое отношение это имеет к содержанию этюда? — не знаю, но к музыке — да, но к подлинному содержанию элементарных жизненных процессов — да.

Попытка третья. Там и сям, справа и слева, поверху и понизу, вдали и вблизи — по всей сцене были развешены клочья узорчатого гардинного тюля: занавесы, занавески и даже таинственные завесы. Они напоминали одновременно и кружева, и паутину. Запыленные до бежевости, порванные и продырявленные, они говорили о былом уюте и о теперешнем равнодушном запустении. Как будто судьба хозяйки, отчаявшись, махнула на этот дом рукой. В пыльных углах копошилась невидимая нежить.

Женщина неуверенно и неопределенно заговорила с уходящим мужчиной:

— Хочешь кофе?

В ответ мужчина только пожал плечами, продолжая вяло собираться. В комнате возник зябкий сквозняк, и занавески едва заметно колыхнулись.

Попытка четвертая. В странной комнате была еще одна необычность — ее заполняли увядшие цветы и засохшие ветви. Бурые хризантемы, коричневые астры и почерневшие гвоздики стояли повсюду в больших и малых вазах — как видно, с прошлой еще осени. А ветки прорастали прямо из пола и из стен. Они густо гнездились на периферии пространства и редели к середине комнаты. Переплетаясь со своими тенями, они образовывали серую, угловатую и узловатую, ломкую стену, сквозь которую и проступала собственно комната.

Орнамент ветвей и цветов утомлял, разные видения накладывались друг на друга, так что мех превращался в снег, хотя за окном комнаты во дворе стоял разгар лета. Снег повисал на ветках, на цветах, на спинках стульев и перекладинах столов, комната превращалась в лесную просеку.

Посреди просеки стояла молодая женщина, безуспешно пытавшаяся напялить на себя маску нейтральности.

— Ты сегодня уезжаешь?

Мужчина снова промолчал и опустил голову.

Снова потянуло холодком, снова вздрогнули кружева, а зеркала поймали несколько отражений улыбающегося женского лица.

О, эта рассеянная беглая улыбка покидаемой женщины! и этот пугающе-льдистый свет — как отблеск нержавеющей стали — как оптический яд разлуки — несколько раз разгоравшийся в глазах покидающего мужчины! — пока он выполнял ритуальную цепочку прощальных физических действий: расчесывал мокрые после умывания волосы, застегивал и затягивал ремень, медленно и сосредоточенно отворачивал засученные

рукава аккуратной холостяцкой сорочки, стягивал на своей шее петлю щегольского галстука, подходил к стулу, снимал со спинки пиджак и, сдунув невидимую пылинку, влезал в него, как в бронежилет, застегивался отчужденно на все пуговицы, а потом, присев на корточки, завязывал шнурки дорогих туфель. Как будто завязывал с этой ошеломительной и бесперспективной любовью.

Эти двое танцевали свое адажио в прозе, оставив поэзию целиком музыке Марчелло...

Нет, я отказываюсь описывать этот заколдованный этюд! Ну, как можно, к примеру, описать и объяснить такое: этюд начинается в затхлом и теплом мраке закупоренной на ночь комнаты; распахивается дверь спальни, и в комнату входит полуодетая со сна женщина — байковый халатик накинут прямо на ночную рубашку, рубашка намного длиннее халата, и в этом что-то есть; легкой, невесомой во тьме тенью она скользит через всю комнату, подъезжает, как фигуристка, к туалетному столику, садится и включает свет; в трельяже вспыхивают сразу несколько ее отражений, и в этом опять-таки что-то есть; женщина долго вглядывается в свое лицо, словно бы ищет на нем следы чего-то понятного ей одной, качает, улыбаясь, головою и, решительно поднявшись, бежит к окну, разбрасывает в стороны плотные ночные шторы и распахивает настежь балконную дверь; вместе со сквозняком в комнату по полу вползает тускло-серый (настоящий! уличный!) свет пасмурного утра; естественный и дневной, он смешивается с искусственным электрическим светом сцены и ночи, и путаница освещений отчего-то волнует и тревожит; вы смотрите, как в потоке перемешанного света пляшут пылинки, и у вас начинает першить в горле...

Все не то, все не то. Ах, если бы вы могли сейчас, вот в эту самую минутку, послушать упомянутую выше небесную музыку! Вы бы сразу поняли и представили весь этюд полностью. Увидели бы, как, медленно и наклонно, скользят в зеркалах отражения двух человеческих фигур, услышали бы все запахи этюда, ощутили бы мягкость его мехов и ломкость высохших его цветов и листьев, почувствовали бы на своих губах горьковатый его вкус. Но где вы достанете эту запись? — «Адажио» Марчелло — хорошая музыка, но это редкая музыка.

Сразу же после окончания показа ко мне подошел убитый Дапшис.

— Чем вы расстроены, Витас? У вас выдающийся этюд. Такой точной и тонкой работы я не видел очень давно. Вот только зачем вы заставили Аллу подметать пол? Это, по-моему, совсем вне стиля музыки и вне стиля придуманного вами оформления.

— Да, да. Это ужасно, я понимаю. Но для меня это тоже полная неожиданность, — Алла делала это сегодня впервые (иронически). Импровизировала (далее — шутка с перекошенным ртом). И где она только достала такой... натуралистический веник?

Он набрал воздуха и пошел на дно.

Мне захотелось его утешить, успокоить, настроить на философский лад, и я рассказал ему аналогичную историю из моего собственного пребывания на первом курсе; мол, не одному ему своевольные «актрисы» портили прекрасные этюды — бывало это со многими другими режиссерами. В конце рассказа, очевидно, для оптимизма, я вернул даже несколько слов о нелепых совпадениях:

— Может быть, это вам и вовсе ни к чему, но странное дело, Витас, — «мою» тоже звали Алллой. Только моя была не так талантлива и красива, как ваша.

Непонятый, как ему показалось, мною режиссер извинился и пошел искать утешения в другом месте. Куда он пошел? Не знаю. А я продолжил философическую беседу — теперь уже с самим собой.

Подумать только, как незаметно, как буднично совершаются этапные прорывы в новую сферу театра: вот этот хмурый и расстроенный молодой человек в маленьком, минут на пять, режиссерском сочинении, на рядовом показе — взял и перевел разговор театра со зрителем на другой, на непривычный уровень — на уровень отдельных ощущений, невнятных переживаний и непереводимых в слова образов.

Я старался понять, как он это делает, я спускался вслед за ним по ступенькам изолированных ощущений: от звуковых впечатлений (музыка Марчелло) к туманным видениям (затянутая паутиной кружев, спутанных ветвей и теней зеркальная комната), потом — к тактильным ощущениям (фактура декораций и реквизита) и еще дальше — к запахам бензина и рассветной сырости природы, и еще глубже — к знакомому вкусу несостоявшегося утреннего кофе.

Рассказывая об экспериментальной и все же прекрасной работе студента Дапшиса, я попытался показать, как могут складываться в сознании зрителя изолированные ощущения, как он сам может естественно собирать и компоновать предложенный ему материал в единое художественное целое.

Мои раздумья над этюдом прервала покойная Валентина Георгиевна* — да будет земля ей пухом! — она позвала меня на обсуждение.

На обсуждение-то я пошел, но думать об этюде не перестал. Не смог. Это было как наваждение или, лучше сказать, как навязчивая любовь: то, что полюбил, не можешь выбросить ни из головы, ни из сердца.

Этот этюд — очень современное произведение. В нем есть все, что для такой квалификации требуется, — и некий «сюр», и грустный абсурд, и легкий налет нонфинитности, и даже намек на открытую форму — ненавязчивая, без претензий, импровизационность. Даже старинная музыка звучит в нем ультрасовременно, как будто сочиняли ее Таривердиев или Ф. Лей. Тут мы сталкиваемся с очень интересным в плане работы над так называемыми музыкальными этюдами феноменом обратного воздействия: не только музыка окрашивает наши этюды, но и каждый этюд оставляет на музыке свои отпечатки и оттиски. Сначала вроде бы музыка определяет этюд, а потом, окрепнув, этюд сам начинает влиять на музыку. Если обобщить эту мысль дальше, то можно сделать следующее заявление: сначала драматург влияет на театр, а потом уже театр начинает формировать драматурга по образу своему и подобию (Розов и Эфрос, Гельман и Ефремов, Трифонов и любимовская Таганка, в конце концов, — Антон Павлович Чехов и Московский Художественный театр).

Этот этюд — еще и новаторское произведение. В нем подспудно, может быть, даже подсознательно разрабатывается парадоксальная режиссерская идея обратной пропорциональности театрального времени и театрального пространства. Дапшис в своей работе, сколько возможно и как только это возможно, расширяет ее художественное пространство (через зеркала и отражения, через распахивание окон в большой мир, через включение экстерьера в интерьер — лес, пришедший в комнату, через развешивание слоистых завес, создающих впечатление беспредельных туманных далей) и

---

* Валентина Георгиевна Ильина— сотрудница кафедры режиссуры.

параллельно сужает, сжимает, спрессовывает ее художественное время до краткого мига подлинного ощущения, — существует только то, что ты ощущаешь сейчас. Сценическое пространство у него стремится к безграничности и бесконечности, а время вечности и истории — к мгновению сценического присутствия.

— Миша, — перебила меня покойная Валентина Георгиевна, — не идеализируй ты своих студентов, не преувеличивай их таланты, не приписывай им мысли, которых у них нет. Я вижу их насквозь — все до одного охламоны. Между прочим, если хочешь знать, Дапшис — пьет.

5. Игра «Музыкальные эксцентрики». Советы молодому режиссеру, желающему научиться слышать музыку пьесы. Режиссерские этюды «на музыку» — непритязательные сами по себе упражнения. Иногда они приводят к созданию маленьких шедевров, иногда кончаются ничем, выродившись — от небрежности или бездарности — в примитивное иллюстрирование музыкального сочинения. Но в любом случае — и при удаче, и при неудаче — они приносят огромную пользу, приучая будущего режиссера к пониманию и ощущению музыкальной природы (музыкальной основы) любого из искусств (живописи, архитектуры, литературы и в первую очередь театра и драмы). Они, эти музыкальные этюды, приближают нас вплотную к тайне возникновения и строения режиссерского опуса.

Музыкальная основа стиха очевидна. Музыкальность архитектуры давно уже зафиксирована в классической формуле «застывшая музыка». Музыкальная природа скульптуры и живописи, хотя и ощущается нами с первого взгляда, но осознается гораздо медленнее и постепеннее, требует определенных усилий и размышления. Музыкальный принцип организации произведений театра, драматургии и литературной прозы спрятан еще дальше. Его скрывают от нас многочисленные занавесы и занавески, яркие и броские, — покровы сюжетных перипетий, психологических портретов и злободневных политических идей.

Слушать и слышать скрытую музыку сценических структур должен каждый режиссер, осмеливающийся считать себя профессионалом. Эта способность как абсолютный слух у музыканта. Она может быть одним из важнейших критериев пригодности. Ею можно пользоваться при отборе абитуриентов, ее нужно выявлять и развивать у студентов-режиссеров в процессе обучения.

Как?

Вот об этом и поговорим.

После работы над музыкальными этюдами, во время которой некоторые музыкальные закономерности и ходы перекочевывают, переходят, переносятся в режиссерское сочинение бессознательно и вроде бы случайно, можно сделать следующий шаг — начать *сознательный, целеустремленный поиск музыкальной основы драматургического произведения.*

Возьмите и посмотрите на события пьесы как на отдельные нотки, а на ее предлагаемые обстоятельства ну хотя бы как на тональность. Это, конечно, сказано фигурально, но и не совсем, потому что: на ваших глазах некоторые события сами сложатся в триоли, некоторые — в дуоли, а некоторые и вообще останутся одной целой нотой с многозначительной ферматой.

Посмотрите на оценки событий как на музыкальные паузы. Расставьте эти «паузы» возле соответствующих «нот».

Если у вас, паче чаяния, есть какая-то музыкальная подготовка, как, например, у художника Чюрлениса, поэта Пастернака или режиссера Евгения Симонова, то посмотрите на свои ноты-события и определите их соотносительную длительность (где целые ноты, где половинки, а где четвертушки и восьмые и даже шестнадцатые), разделите их тактовыми вертикальными чертами и конкретизируйте тональность той или иной сцены (до минор, фа мажор и т. п.).

Если же вы музыкально совершенно необразованны, раскройте любой учебник по элементарной музграмоте, почитайте-полистайте его по принципу «что понял, то и использую» и просто разделите события на группы по два, по три и по четыре, а потом украсьте по своему усмотрению каждую группу событий-нот обозначениями музыкальной динамики: крещендо или диминуэндо, форте или пиано, легато или стаккато.

И, уверяю вас, вы увидите складывающиеся у вас на глазах структуры и услышите мелодию пьесы.

Есть, конечно, и альтернативы: вы можете сказать себе, что все это фигня собачья, и забросить предложенные мною задания как можно дальше. Но тогда вам придется вернуться к своей слепоте и глухоте и рассчитывать по старинке только на свою пресловутую интуицию. Желаю вам успехов и в этом.

А если вы все-таки остаетесь со мной, мы пойдем с вами дальше — поднимемся туда, где царствуют более крупные и более сложные музыкальные структуры.

Теперь перечтите пьесу, сравнивая ее целиком или частями с какими-нибудь разновидностями музыкальной формы. Поищите в своей пьесе репризные, рондообразные и фугообразные последовательности, выявите унисонные, гомофонные или контрапунктические места. Не уверен, что сказанное верно с точки зрения музыкальной строгой теории, но на все сто процентов уверен, что как отдаленная аналогия такой анализ пьесы прояснит для вас многие явления сцены.

Потом представьте пьесу (и свой будущий спектакль) как прелюдию, сюиту, сонату, симфонию или инструментальный концерт. Как пассьон или хорал. Как кантату или рапсодию. Что вам ближе и что, по-вашему, больше подходит к данной пьесе. И опять-таки не поленитесь, почитайте об этих формах, послушайте их в записях или в концертном зале — живьем, а затем снова обратитесь к пьесе, над которой размышляете, и уточните свои предчувствия и впечатления.

Устали?

Ну, что ж, давайте отдохнем от тех нечеловеческих усилий, которые потратили вы на освоение чужого языка, копаясь в разнообразных музыкальных учебниках, словарях и энциклопедиях. Обратимся к вещам более привычным и очевидным.

Проведите несложную и в определенной степени субъективную параллель между жанровыми явлениями драматургии и музыки. Ну хотя бы заявите себе, что трагедия является параллелью к пассьону или реквиему, что психологическая драма параллельна современной симфонии, а скерцо — комическим шалостям водевиля или фарса. И т. д. И т. п. Выберите музыкальную параллель к разбираемой вами пьесе и попробуйте более подробно доказать для себя (я подчеркиваю: для себя!) эту параллельность, как теорему о равенстве или подобии треугольников, — шаг за шагом, сходство за сходством, образ за образом.

Или обратитесь к опыту великого Вагнера — займитесь на досуге лейтмотивными темами вашей пьесы (подробнее об этом см. первую часть данной книги). Такое само-

деятельное вагнерианство принесет вам не только пользу, но и доставит уйму удовольствия: узнавать знакомые мотивы, встречая их в самых неожиданных местах пьес, — кайф из самых сильнейших.

Мои музыкальные экзерсисы для адептов драматической сцены я начинал именно с лейтмотива и контрапункта и, представьте, был от этого счастлив — радостный трепет первооткрывателя и изобретателя до сих пор жив в моем старческом сердце.

Конечно, я и тогда хорошо понимал, что изобретаю очередной велосипед, но это меня нисколько не огорчало, потому что с младых ногтей я усвоил главные постулаты нашей коллективной работы: режиссура изначально и принципиально — профессия глубоко вторичная, на нее никак не распространяется действие авторского права; у творца по имени режиссер нет ничего сугубо своего; но у нас одних — у постановщиков спектаклей, актеров и сценографов — все наше действительно общее.

В коллективном искусстве нет приоритетов. За исключением одного — приоритета радости по поводу краха твоего собственного первооткрывательства. Узнавая, что твое дражайшее открытие было сделано задолго до тебя, ты должен радоваться и радоваться тем более, чем крупнее и значительнее твой обнаруженный предшественник. Это значит, что ты включен теперь в длинную цепь творцов и законодателей и что твоя идея обретает глубокие и надежные корни.

Через несколько лет после своего открытия я вдруг обнаружил «собственные» мысли у Леви-Стросса в его глубоко новаторской книге «Сырое и вареное». Французский ученый так же, как и я, проводил параллель с музыкой, но только у него вместо драматургии фигурировала мифология. Он так же, как и я, использовал музыку в качестве инструмента для анализа мифов, а потом применял музыкальные термины и музыкальные формы для более адекватного изложения результатов своего исследования. «Структура мифа, — писал К. Леви-Стросс, — раскрывается средствами музыки». Средствами музыки — мог бы повторить за ним и я — раскрывается структура драмы.

Немного позже, лет через двадцать, я снова встретил свои мысли, теперь уже у выдающегося поэта, который записал их задолго до меня и до Леви-Стросса.

Борис Пастернак: «...и прозу я пишу как-то так, как пишут симфонии. Сюжет, манера изложения, стороны некоторых описаний, вообще то обстоятельство, на чем мое внимание останавливается и на чем оно не останавливается, все это разнообразные полифонические средства, и, как оркестром, этим надо пользоваться, особенно все это смешивая и исполняя свой вымысел так, чтобы это получалась вещь с тоном, неуклонным движением, увлекательная и т. д.» — это о сущностных, сугубо внутренних аналогиях в писательском и композиторском творчестве. А вот, у него же, о внешних (внешних, как одежда) музыкальных украшениях прозы: «...лунный свет, как тоже что-то прошлое, великое и отжившее, как Fortes aknung, родствен этому дому и консонирует с ним в таком грустном, белом, минорном сочетании. Adagio poco fieramente». (из письма родителям 1907 г.).

Но все это, так сказать, теоретические, рассуждательные, обобщенные, как постфактум, наблюдения. А нам с вами гораздо полезнее будет обратиться к практическому опыту освоения музыки и музыкальности в драматическом театре и драматургии. И тут нашим богом бесспорно будет Чехов, великий и несравненный Антон Павлович, мастер воистину музыкальных шедевров для сцены.

Приглядитесь и прислушайтесь: все паузы у него расставлены, все репризы проведены с редким совершенством, вариации разработаны виртуозно, контрапункт использован до самого донышка.

Впервые я встретился с большими пьесами Чехова очень давно, еще до войны. Было мне тогда лет двенадцать-тринадцать, но я уже знал, как следует писать пьесы, потому что прочел к тому времени «Ревизора», «Банкрота» и «Грозу», потому что посмотрел протазановскую «Бесприданницу». Но чеховская «Чайка» была какой-то другой пьесой, резко другой, непохожей на все, ей предыдущее.

Я замер в восторженно-дрожащей стойке, как молодой пес, впервые взятый хозяином на настоящую охоту.

Новая пьеса казалась странной и пряной. Она звучала для меня болезненно-сладким, раздражающим вызовом — как эпатажные манифесты футуристов... Но ведь футуризма в те годы не было и в помине, кончался девятнадцатый век, и Маяковский только начинал учиться говорить и ходить. А тут такое: «...современный театр — это рутина, предрассудок. Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль, — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят все одно и то же, одно и то же, одно и то же, — то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью».

А ремарки?! Я нигде до того не встречал таких ремарок: «Налево и направо у эстрады кустарник. Только что зашло солнце». Или: «...открывается вид на озеро; луна над горизонтом, отражение ее в воде». А эти странные, пьянящие сочетания слов, похожие на стихи Блока, которого тогда тоже еще никто не знал: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, — словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли... Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь». А какой мощной образной энергетики символы и сравнения разбросаны по этой канве почти что стихотворных строк: «плыло облако, похожее на рояль», «приторный запах и вдовий цвет...», убитая чайка, положенная к ногам любимой девушки, заброшенный театр, «голый, безобразный, как скелет» с хлопающей от осеннего ветра занавеской, за которой кто-то плачет по вечерам.

И поверх всего этого — необычная, тематическая ситуация: театр, актрисы, драматурги, писатели, поэтика, новаторство и традиция, ремесло и искусство, обилие игровых вкраплений в виде крокета, лото, гадания по книге, театральных анекдотов и каламбурных цитат из Шекспира. Острейшая проблематика «Чайки» взволновала меня тогда до глубины души — неизъяснимо и, подчеркиваю, необъяснимо.

Теперь-то я хорошо понимаю главную причину моей тогдашней взволнованности: я со всей остротой и непосредственностью детского восприятия ощутил модернизм пьесы. Позже, став значительно взрослее и тупее, я перестал чувствовать модернистскую направленность чеховской драматургии, меня приучили относиться к великому литератору как к бытописателю и психологу русской интеллигенции. Я перестал слышать поэзию и музыку его пьес, но зато научился ценить в нем мастерство подтекстов,

вторых планов, многозначительных недомолвок и физиологических окрасок; меня умиляло, что Маша Прозорова отсидела ногу, что барон Тузенбах перед верной своей смертью думает о чашке кофе, что две женщины, Соня и Елена, спрятавшись от мужчин, пьют на брудершафт, тем более, что модернизм в послевоенные годы был политическим ругательством, несовместимым с именем величайшего русского писателя, нашей гордости и т. д.

А модернизм — это когда произведение одного искусства создается по правилам другого искусства: роман пишется, как картина, картина конструируется, как архитектурное сооружение, а пьеса сочиняется, как соната или симфония, — сочетания таких метаморфоз на границе разных искусств бесчисленны.

А. П. Чехов создавал свои пьесы на границе с музыкой.

Новаторство Чехова — именно в этой музыкальности его больших сочинений для театра. Вне учета, вне изучения всех тех музыкальных образований, связей и комплексов, которые функционируют в теле чеховской пьесы, ее не то что поставить достойно, ее просто понять как следует невозможно.

Интуитивно эту внутреннюю музыку люди почувствовали сразу, еще при жизни Антона Павловича. Конечно, не все, только наиболее чуткие. Вот цитата из рецензии на премьеру в Художественном театре: «"Чайка", собственно, вовсе не пьеса. Мне она представляется чем-то вроде "nocturno", вылившегося из-под рук талантливого композитора...» Леонид Андреев в хвалебной рецензии на премьеру «Трех сестер» говорил, может быть, и в переносном смысле, но о том же — о «трагической мелодии» пьесы, а сумасшедший Максим Горький восклицал прямо и взахлеб: «Музыка, а не игра». Но лучше всех почувствовала и точнее других выразила эту особенность чеховской драматургии Мария Петровна Лилина, жена Станиславского и первая исполнительница важнейших ролей во всех пьесах Чехова (Маша в «Чайке», Соня в «Дяде Ване», Наташа в «Трех сестрах», Аня в «Вишневом саде»). Она писала автору после читки последней пьесы: «...а сегодня, гуляя, я услыхала осенний шум деревьев, вспомнила "Чайку", потом "Вишневый сад", и почему-то мне представилось, что "Вишневый сад" не пьеса, а музыкальное произведение, симфония».

Не сомневаюсь, что и вам, дорогой читатель, нет-нет да и послышится музыка Чехова: где-то вы ощутите нечто рондообразное, где-то вам вдруг померещится контрапунктический ход, а где-то вашему чуткому уху предстанет и вовсе невероятное, — организация слов, жестов и поз по принципу сонатного аллегро. Все мы под богом ходим, и внезапные прозрения никого из нас не минуют.

Введем ваши и мои интуитивные прозрения, предощущения и предчувствия музыки в светлую зону сознания — окинем единым взглядом все четыре главные пьесы Чехова как бы с птичьего полета и представим их себе как музыкальные сочинения. Это, как вы догадываетесь, модель очередного режиссерского упражнения, живая, спонтанная классификация, всегда субъективная и никогда не окончательная. Что же у нас может получиться?

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ БОЛЬШИХ ПЬЕС ЧЕХОВА (ПЕРВЫЙ ОПЫТ СТРУКТУРНОГО ПОДХОДА К АНАЛИЗУ ПЬЕСЫ РЕЖИССЕРОМ)

«Увертюра»

Я назвал этот этап творчества А. П. Чехова увертюрой, потому что он начальный, вступительный, а можно было бы назвать его «хроматическим прелюдированием», а еще лучше — «соль-

феджио». Но можно и еще проще: вступлением. Итак, вступление писателя на поприще драматической литературы. Между прочим, никто не обращает внимания на то, что великий Чехов начинался не с маленьких рассказиков, а с гигантской по размерам «др-р-р-рамы» — первым крупным его произведением была пьеса «Безотцовщина» (1877—1878). Сегодня это громадное сочинение юноши, почти что мальчика, превратилось в репертуарную пьесу, оно ставится на сценах всего мира, снимается в кино, исследуется всерьез театроведами, а тогда, в конце прошлого века, повзрослев и став профессиональным литератором, Антон Павлович спрятал своего «Платонова» поглубже в ящик стола и постарался забыть о нем навсегда. Чехов был строг, даже безжалостен по отношению к себе. Засел за долгую, многолетнюю учебу: осваивал традиционную технику драматургического письма, овладевал привычными, окостеневшими к тому времени законами театра, писал монологи, драматические сценки, маленькие комедии, одноактные водевили. Вот перечень его «упражнений»: «О вреде табака» (1886), «Лебединая песня (Калхас)» (1887), «Медведь» и «Предложение» (1888), «Трагик поневоле» и «Свадьба» (1889), «Юбилей» (1891). Все это стандартная по тем временам продукция для сцены, несомненно яркая, мастерская, с живыми характерами и ситуациями, но никак уж не новаторская по линии формы. Хотя и в ней иногда — гений есть гений — то тут, то там вспыхивают отдельные искорки явно музыкальных созвучий, обрывки мелодий и зародыши музыкально звучащей репризности. Вот два примера того, что я имею в виду:

1. «Лебединая песня»

Светловидов. Чей я? Кому я нужен? Кто меня любит? Никто меня не любит, Никитушка!

Никита Иваныч (*сквозь слезы*). Публика вас любит, Василь Васильич!

Светловидов. Публика ушла, спит и забыла про своего шута! Нет, никому я не нужен, никто меня не любит... Ни жены у меня, ни детей...

2. «Свадьба»

Ревунов. Никаких денег я не получал! Подите прочь! (*Выходит из-за стола.*) Какая гадость! Какая низость! Оскорбить так старого человека, моряка, заслуженного офицера!.. Будь это порядочное общество, я мог бы вызвать на дуэль, а теперь что я могу сделать? (*Растерянно.*) Где дверь? В какую сторону идти? Человек, выведи меня! Человек! (*Идет.*) Какая низость! Какая гадость!

Но отдельные проблески музыки ничего не меняли. Чехов хорошо понимал это и в конце периода своего драматургического сольфеджирования вернулся к написанию больших пьес. Так возник «Иванов». Точнее будет говорить не об одном «Иванове», а о многих, о нескольких «Ивановых» — комедия-драма о русском Гамлете переделывалась, переписывалась и переставлялась. Чехов пытался вырваться из ловушки «хорошо сделанной пьесы». И не мог. Если о «музыкальности» «Иванова» и можно говорить, то только в качестве сюиты. «Иванов» — попурри на темы И. С. Тургенева.

«Иванов» — это конец учебы Чехова-драматурга, это — конец его существования внутри традиции. После «Иванова» Чехов отпустил вожжи и отдался музыке. Наступил этап больших пьес.

Четыре пьесы и в каждой по четыре акта. 4х4. К чему бы это? Что это может значить? Прислушайтесь и обдумайте эти числа. Вспомните о сонатном аллегро: экспозиция, разработка, реприза, кода. Или еще что-нибудь в этом роде: аллегро, адажио, скерцо, финал.

А раз так, тогда:

«Чайка» — это поиски мелодии, уроки лейтмотива, это — тема с вариациями.

Тогда:

«Дядя Ваня» — это уже полифония. Контрапункт-1: двухголосные инвенции. Обратите внимание, как настойчиво придерживается автор двухголосности — за редкими исключениями пьеса написана парными сценами.

Тогда:

«Три сестры» — полифония еще более строгая. Это — Контрапункт-2: прелюдии и фуги. Чеховский «хорошо темперированный клавир». Первый акт — фуга обещаний. Второй акт — фуга прерванных объяснений (или: фуга несостоявшихся контактов). Третий акт — фуга предельных откровений (а в масштабе всей пьесы это — стретта; стретта всеобщих срывов). И, наконец, четвертый акт — фуга прощаний.

Тогда чем же станет последняя пьеса Чехова?

«Вишневый сад»— кончерто гроссо. Это — по инерции от Баха, инвенций и фуг, по ассоциации с оркестром «Вишневого сада», где люди не актеры, как у Шекспира, а музыканты (вспомним слова Шарлотты Ивановны, выделенные, как курсивом, иностранным языком: «Guter Mensch, aber schlechter Musikant»), по необъяснимой и неистребимой режиссерской целеустремленности к эффектному финальному удару. Но на самом деле определение «Вишневого сада» как concerto grosso слишком красиво, чтобы быть абсолютно точным. Хотя, конечно, в последней пьесе Чехова, в отличие от трех предыдущих, несомненно присутствуют многие признаки большой концертной формы: в ней нет сквозной сольной партии какого-нибудь одного «инструмента»; вместо этого в ней выступают различные по составу подвижные группы «инструментов» (старики и молодежь, господа и слуги, циники и лирики); перекличка этих групп организована, как и положено в «большом концерте», по принципу состязательности. Однако лучше будет возвратиться к тончайшему наблюдению М. П. Лилиной, повторив вслед за нею, что «Вишневый сад» — симфония (анданте, адажио, скерцо и финал), и на этом успокоиться. Тогда мы услышим, как изящно и естественно композитор Чехов проводит экспозицию главной и побочной темы, как мастерски он разрабатывает свои темы, варьируя и видоизменяя их, заставляя одну звучать в тональности другой, отчего весеннее цветение начинает звучать у него как осеннее увядание, а печальное вырождение — как робкое и нежное, неуверенное возрождение. «Симфония» Чехова, как симфонии Чайковского, как вся музыка Рахманинова, пронизана мотивами русской природы, русского томительного ожидания и нелепого российского счастья. Не случайно ведь С. В. Рахманинов на протяжении всей своей творческой жизни обращался к Чехову как к неисчерпаемому источнику нравственных гармоний и музыкальных идей, не случайно и прямое обращение великого композитора к *текстам* великого прозаика и драматурга (рассказ «На пути» и монолог Сони из пьесы «Дядя Ваня») — наверное, чувствовал музыкант поэзию и музыку чеховской прозы.

И еще один вопрос и еще один ответ.

Почему Чехов так жив и с каждым десятилетием становится все насущнее? Именно его музыкальность, существующая как принцип организации драматургического материала, дала ему запас прочности, так как он первый *впустил* (но ни в коем случае не ввел!) в драматическую литературу эту глубочайшую и сверхнадежную структурную основу. До него развивался аристотелевский метод, метод построения и устройства драмы, и вся история драматургии до Чехова была ступеньками совершенствования именно мастерства построения пьесы, ее сочинения. Но Чехов шагнул, как Лобачевский, в совершенно новое, неэвклидово пространство (в неаристотелевское измерение), где драма открывала другие закономерности, новые и неожиданные, непривычные и непредвидимые. Он понял, что драма завершила и исчерпала свой композиционный, сочиняемый период развития; он не мог сознавать, что начинал новый этап, он только

ощущал и предчувствовал это. Поэтому его драматургическая теория, так сказать, негативна; она не говорит, как нужно, но точно чувствует, что «не так» или «не то». (Чехов полностью овладел предшествующей технологией сочинения пьесы, о чем свидетельствует «Леший» (и «Иванов»), о чем говорит его популистский афоризм по поводу ружья, стреляющего с неумолимой закономерностью в последнем акте.) На смену сочиненной пьесе, создаваемой и существующей «наряду» с жизнью, шла пьеса, идущая за жизнью, старающаяся догнать ее и слиться с ней, — такую пьесу не сочинишь, ее не надо даже сочинять, ее надо «подслушать». И Чехов внимательно стал «прислушиваться» к жизни. И услышал. Услышал музыку жизни. Писательский слух Чехова был абсолютен. Ему удалось «записать» эту музыку. Соответственно были найдены ноты, которые позволяли это сделать. Так родилась новая драматургия.

На смену конструкции пришла структура.

Пьеса уже не конструировалась, а подслушивалась и записывалась, как музыка. При подслушивании обнаружилось, что эта глубинная структура не столь определенна и однозначна, что ее трудно обнаружить и сформулировать, что она исчезает, если мы, пытаясь ее обнаружить, пробуем препарировать жизнь. Ускользающие структуры требовали другого подхода к себе; прямой путь не приводил к успехам, необходимо стало косвенное исследование. Только косвенные пути (через отражение структуры в зеркале побочных результатов ее функционирования) позволяли догадываться о ней, о ее существовании.

Тут очень подходят рассуждения ученых физиков о микромире и его взаимоотношении с ньютоновскими закономерностями макромира. Двойственная природа микрочастиц, беспорядок броуновского движения, случайность процессов, их вероятностный характер — все это не отменяет ньютоновской стройности поведения на уровне макротел, а лишь ограничивает пространство их действия.

Так и в случае чеховских пьес. Стройность и закономерность его драматургии столь же строга и точна, как и мастерство драматургов дочеховского этапа развития театральной литературы, но она действует на другом уровне. Ее просто нельзя увидеть, пользуясь «невооруженным глазом», исправно работающим в диапазоне Сухово-Кобылина и А. Н. Островского.

Так мы приходим к концепции чеховской драмы как «иной» драматургии.

Есть у А. П. Чехова одна пьеса, которой я занимался долго — полжизни, если не больше. Именно в ней я обнаружил различные музыкально-структурные причуды и причастности, более того — саму идею музыкальности Чехова. Эта пьеса — «Три сестры».

Она вся — как музыка.

Начну с конца, с трех последних реплик чеховских сестер. После настораживающей сигнальной ремарки («Три сестры стоят, прижавшись друг к другу») Маша, Ирина и Ольга произносят каждая по мини-монологу. Текст этих тирад откровенно патетичен и поэтичен. С точки зрения фабулы и бытовой событийности это лишний, ненужный и необъяснимый довесок: все уже ясно и исчерпано — полк ушел, барон убит, на Москве поставлен жирный крест, — а пьеса все еще продолжается. Зачем? Объяснения, кроме музыкального, нет и не может быть, но по музыке — это необходимый, закономерный финал, музыкальный итог, разрешающая кода, завершающий переход в тонику.

В плане поэзии и музыки тройственная реплика финала построена безупречно, безукоризненно: три стихотворения в прозе, короткие, как японские «танка»; три про-

щальных проведения Вечной Темы Сестер, следующие одна за другой, как в баховской фуге. Словно бы специально снимая всякие возможные сомнения в музыкальном принципе построения своего финала, Чехов подчеркивает самотождественность темы во всех трех ее проведениях, акцентирует не только смысловое, но и структурное сходство всех трех реплик. Все они начинаются с обращения к музыке, к заключенному в ней поступательному движению времени: «О, как играет музыка!» (Маша); «Придет время...» (Ирина); «Музыка играет так весело, бодро...» (Ольга). Все они завершаются репризным, подряд, повторением одних и тех же слов — это как двойной, усиливающий удар пианиста по клавишам. «Надо жить... Надо жить...» (Маша); «Буду работать, буду работать» (Ирина); «Если бы знать, если бы знать!» (Ольга). Вы думаете, что это все о сходстве реплик? Как бы не так! В середине каждой реплики так же настойчиво варьируется одна и та же мысль, одна и та же комбинация «нот» (различен только тембр): «Мы останемся одни» (Маша); «Завтра я поеду одна» (Ирина); «Нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было» (Ольга).

Вы можете как угодно называть эти совпадения и повторы, эту упругую и упрямую звуковую поступательность, вы можете крестить их любыми терминами и дефинициями, — структурами, конструкциями, композициями и т. д. и т. п., — музыка чеховской пьесы все равно будет звучать.

В пьесе о трех возвышенных и нелепых сестрах чеховская музыка звучит фугой.

Попробуем раскрыть для себя эту музыкально-драматическую адекватность.

С первых же шагов пьесы мы обнаруживаем в ней некоторую повторяемость нескольких мотивов и тем:

— многообещающие надежды на ближайшее будущее (открытое завтра);

— перспектива скорейшего возвращения в Москву (мечта, готовая воплотиться);

— рождение нежного чувства и складывание любовных пар (приближение счастья);

— серия беспечных клятв сделаться чище и лучше (молодая уверенность в себе).

Если внимательнее присмотреться ко всем четырем разнообразным мотивам, то станет ясно, что за ними стоит одна и та же обобщенная тема утренних обещаний. Весеннее утро жизни не скупится на обещания. Наивные люди обещают что-то друг другу, судьба тоже что-то обещает людям, майские всходы обещают жатвы августа и сентября.

Обещание и есть тема фуги первого акта.

Чехов проводит эту тему через разные голоса, виртуозно меняя тембры, темпы, настроения, окраски, жесты и даже предметы-вещи. Старая дева Ольга обещает любить потенциального мужа, юная бездельница Ирина обещает стать человеком труда, штабс-капитан Соленый обещает силу и надежность, барон Тузенбах обещает социальные перемены, подполковник Вершинин обещает Маше любовь; из брата Андрея «сестрицы» вытягивают обещание стать профессором, гордостью семьи; алкоголик Чебутыкин клянется не пить; Андрей обещает Наташе любовь и делает ей предложение, как бы зачеркивая тем самым свое предыдущее обещание. Некоторые из обещаний Чехов со свойственным ему юмором преподносит нам в виде предметов матерьяльного быта: исполненный неясных угроз торт-пирог от Протопопова, серебряный самовар от Чебутыкина, «пустяшная книжка» Кулыгина и очаровательный волчок от Федотика Алексея Петровича, подпоручика. Предметы-символы выступают здесь как равноправные голоса фуги, наряду с голосами-людьми.

Тема «фуги» второго акта совсем другая и гораздо более строгая. Эта тема печальна, раздражающе диссонансна и не закончена. Она словно бы оборвана на взлете, на подъеме к кульминации. Зерно этой темы — отмена ряженых. Ключевая мысль этой темы, если позволительно говорить о мыслях в музыке, — прерванный праздник, запрещенное веселье, несостоявшаяся радость. Говоря о строгости, я имел в виду более последовательное исполнение канонических форм фуги. Но чтобы это стало совсем ясным, я должен вернуть вас к заявленному мной выше предположению о том, что «нотами» драматургической фуги являются события. Какие же события чаще всего встречаются во втором акте? В первую очередь — встречи: приходы двух любящих или влюбленных людей — тайные уединения, открытые свидания, замаскированные попытки быть рядом в большой компании, подстерегания предмета страсти и, наконец, бегство к отсутствующему партнеру. Во вторую очередь — признания, полупризнания, намеки и немые мольбы о любви. Третьей разновидностью повторяющихся событий являются обрывы любовной игры — резкие и мягкие отказы, ускользания от ответа, притворные непонимания или появления всяких третьих лишних лиц, делающих невозможным продолжение флирта. Вот и все три ноты, из которых складывается тема фуги второго акта: встреча-признание-отказ или обрыв. Там-тарам-тамммм...

Молодая, полная сил жена выманивает мужа в полутемную гостиную, где темно и пусто по причине зимнего вечера. Она хочет внимания, любви, ласк и близости. И получает от ворот полный поворот (сцена Наташи и Андрея).

Затем на том же месте, в то же время и, может быть, в той же мизансцене встречаются двое мужчин, по возрасту — отец и сын, но по положению — барич и слуга. Оба невыносимо одиноки, оба тянутся к человеческой близости, ищут понимания. Но физическая глухота старика и душевная глухота молодого делают духовный контакт невозможным. (Сцена Ферапонта и Андрея.)

Другая жена и другой муж, оба неудачливые и несчастные в браке, тянутся друг к другу со страшной силой; они пришли в пустой дом пораньше, до съезда гостей, чтобы, укрывшись в темной и пустой гостиной, побыть вдвоем. Начинается динамическое и бурное объяснение, достигающее кульминационного взаимного признания. Но их прерывают вышеупомянутые «третьи лишние». (Сцена Вершинина и Маши.)

Пришедшие почти буквально повторяют любовную мелодию предыдущей пары, но у них она звучит приглушенно и минорно, осторожно и настороженно. И разрешается по-другому — робким и невнятным отказом любимой женщины. (Сцена барона и Ирины.)

Дальнейшие проведения темы ускоряются и укорачиваются. Мотив встречи-признания-отказа постепенно превращается в намек, в летучий и мгновенный звук неразделенной любви, похожий на вспышку зажженной в темноте спички. С каждым разом спичка догорает все быстрее и быстрее. (Сцены Чебутыкина и Ирины, Федотика и Ирины, Ирины и Родэ.)

А потом гостиную заполняют гости, и начинается центральная часть нашей с Чеховым фуги — стретта. Пары мешаются, тасуются и перетасовываются, набегают друг на друга признания и отказы, разные нотки темы начинают звучать одновременно, складываясь в случайные аккорды, гармоничные, чаще — негармоничные, и лишь иногда знакомая мелодия всплывает из общего музыкального гула: Наташа—Соленый, Соленый-Тузенбах и чуть пораньше, пробросом, репризное повторение своей темы Вершининым и Машей. Стретта развивается, проходя через абстрактные и абсурдные

дискуссии-стычки (чехартма-черемша, два московских университета и т. п.) и завершается плясками, пением и отменой праздника.

Обманутые в своих ожиданиях гости расходятся, «горничная и Анфиса убирают со стола и тушат огни», извинившись, отказывают ряженым, праздничный дом снова пустеет и темнеет, и начинается конец фуги: медленно и растянуто, с какой-то вещей траурностью повторяется тема фуги (встреча, признание, отказ и угроза). На этот раз ее повторяют Ирина и похожий на Лермонтова штабс-капитан Соленый. А прерывает тему Наталья Иванна, застукавшая золовушку в объятьях капитан-романтика.

Фуга второго акта кончается.

Она завершается виртуозно: репризой всех проведений темы.

Кулыгин, Ольга и Вершинин, пришедшие на праздничный огонек, уходят не солоно хлебавши. Вернее, уходят увядающий муж и назревающий любовник, а печальная, усталая Ольга остается в темноте подводить непонятные итоги.

Наташа, комкая тему фуги, уезжает кататься с Протопоповым, а Ирина тоскливо и безнадежно излагает тему всей пьесы: «В Москву! В Москву! В Москву!»

Какая дивная музыка! — согласитесь, согласитесь со мной: какая несомненная музыка!

В пьесах Чехова главное — это мечта, живущая рядом с грубостью реальной жизни. Это — самое в них прекрасное, то, что делает их «светлыми» и «высокими». Но и по-другому, потому что здесь музыкальный контрапункт: присутствующая постоянно мечта подчеркивает несовершенство сегодняшней жизни чеховских героев, неполноту этой жизни. Так возникает в пьесах Чехова, и в «Трех сестрах» тоже, проблема недовоплощенности. Мы постоянно получаем возможность сравнивать то, что есть, с тем, что могло бы быть, с тем, что должно было бы быть, и это сравнение рождает неповторимый драматизм нашего обожаемого писателя.

Какой прекрасной могла бы быть любовь, к примеру, Соленого и Ирины: возвышенность чувствований, предельная близость полного взаимопонимания, взаиморастворения противоположных сил, дающее блаженство, имя которому полнота бытия. Но этого нет и уже никогда не будет. Возможность, нереализованная вовремя, уходит и превращается в невозможность счастья. Игра возможности и невозможности счастья и составляет глубокий смысл происходящего между ними.

То же самое и другая пара: Федотик и Ирина.

А за этим просвечивает возможная любовь и счастье Родэ с Ириной.

И еще глубже: трагически запоздалая, запозднившаяся любовь Чебутыкина к Ирине (именно «к», а не «и Ирины», так как со стороны Ирины чувству тут пути нет).

Мы затрагиваем главную для понимания Чехова особенность его драм, светлых и жестоких, — двойственное бытие его людей, одновременное существование в реальности и в мечте, слитность ощущения ими обоих вариантов при выборе своей судьбы: и выбираемого, и того, который при выборе отброшен, потерян навсегда и невозвратимо. Трагически невозвратимо из-за того, что отброшен вариант лучший.

Без учета этой невоплощающейся полностью счастливой возможности и вообще всей параллельно-двойственной жизни всех действующих лиц чеховской пьесы невозможно подлинное раскрытие богатого смысла происходящего в этих грандиозных по откровенности и проникновенности портретах человечества, потерявшего себя на дорогах совершенствования.

Музыка этой потери, выраженная в последовательных повторениях тем и образов фуги второго акта «Трех сестер», является ступенями безнадежности. И в то же время надежды. Может быть, об этой музыке писал великий Ле Корбюзье: «Архитектура — не феномен, воспринимаемый сра-

зу; она создается из ряда образов, последовательно накладывающихся один на другой во времени и пространстве, подобно музыке». Ему вторил другой выдающийся француз — актер Шарль Дюллен: «Музыкальность и ритм в трагедии не менее важны, чем создание образов» (из главы, которая называется строчкой Верлена «Де ля мюзик аван ту шоз» — «Музыка прежде всего»).

Третий акт слышится нам как фуга душевных срывов. Городскому пожару сопутствует и соответствует внутренний, психологический пожар: вспыхивают и выгорают дотла души персонажей, их чувства, надежды и планы. Тему фуги можно сформулировать в виде ряда предельных и запредельных, возможных и невозможных откровений. Один за другим поднимаются эти люди на лобное место посреди пепелища и каются, признаются, говорят о себе все — до последней тайной мысли. Отказываются ото всех своих иллюзий и разбивают их вдребезги, как доктор разбил часы. Вот он, этот ряд последних признаний:

Анфиса,
Наташа,
Чебутыкин,
Вершинин,
Федотик,
Тузенбах,
Ирина,
Маша,
Андрей,

а завершается все, как и в предыдущем акте, темой Москвы в изложении Ирины.

Словосочетание «фуга прощаний», пришедшее ко мне во время размышлений над четвертым актом, уже само по себе настолько красиво, настолько выразительно, точно и очевидно, что с моей стороны было бы форменным кощунством указывать пальчиком на все проведения темы, приводить многочисленные примеры и доказательства. Ничего этого не нужно. Просто возьмите в руки гениальную пьесу, перечтите ее последнее действие, и вы услышите всю эту музыку. Сами услышите, легко и естественно, без усилий, без потуги. Она зазвучит для вас с первых же строк, с первых произнесенных слов:

«Тузенбах (*целуется с Федотиком*). Вы хороший, мы жили так дружно (*целуется с Родэ*). Еще раз... Прощайте, дорогой мой!

Ирина. До свидания!

Федотик. Не до свидания, а прощайте, мы больше уже никогда не увидимся!»...

Вы скажете: да, все это чрезвычайно красиво, может быть, даже кому-то интересно, как изящное теоретическое рассуждение, но какое практическое применение могут найти все отысканные (или выдуманные) вами фуги, сонаты и симфонии в повседневной работе режиссера? Что конкретно из них можно сделать? Как воплотить данную «музыку» в реальном спектакле? Не пустая ли это болтовня?

Не буду спорить, а возьму и расскажу вам забавную историю, как я это уже делал неоднократно на протяжении своей бесконечной книги. Это будет история одного упражнения для режиссеров и актеров. Упражнение так и называлось — фуга.

Начиналась история в васильевском подвале на семинаре «Десять времен года». Я придумал для этого семинара специальную программу обучения и, как приложение к программе, изобрел и разработал целую кучу совершенно новых, свеженьких упраж-

нений. Среди них было много, так сказать, музыкальных. Судите по названиям: «крешендо», «диминуэндо», «повтор-контраст-модуляция». Мы и занимались ими всю первую сессию — целый месяц! — легко, увлеченно и с большим удовольствием, потому что, как и любое импровизационное музицирование, наша театральная «джэм-сэшн» приносила нам счастье творческого общения.

Поближе к концу месяца, перед самым экзаменационным показом, меня зазвал к себе Васильев и спросил с загадочным видом:

— Михаил Михайлович, вам все равно, где устраивать показ?

— В принципе — да, а что случилось?

— А если в Ленинграде?

— В Ленинграде? — опешил я. — Но вы же знаете, я не люблю никуда ездить. Я привык ночевать дома, в своей постели.

— Поночуете в хорошей гостинице.

— В чем все-таки дело?

— Ленинградцы устраивают фестиваль, и я хотел бы показать там работу вашего семинара.

Он чего-то явно недоговаривал. Я ныл и недоумевал: что за фестиваль, при чем тут наш семинар и чего ради я должен совершать это никому не нужное путешествие из Москвы в Петербург...

— Фестиваль посвящен мне. Там будут показывать спектакли моих учеников со всего Советского Союза, будет конференция, съедутся критики, нужно же что-нибудь и от моего театра... не понимаете?..

Я понял. И ужаснулся. Он — всемирно известный режиссер, а показать ему нечего. Старые спектакли рассыпались, новых у него не было. Нужно помогать человеку. Я уступил:

— Ладно. Пусть с ними поедет Роза. Я все подготовлю, а она проведет показ.

— Нет, я хочу, чтобы вы провели сами. Театр обеспечивает вам и вашим семинаристам проезд туда и обратно, гостиницу, суточные... Нет проблем.

Я долго думал. Он так же долго ждал.

— Давайте сделаем так: с ними поедет Роза, все подготовит, смонтирует, а я приеду туда утром в день показа, проведу его и в тот же вечер уеду обратно в Москву.

Мы пришли к согласию. Он попросил меня рассказать о том, что же я собираюсь показывать публике. Я начал перечислять все приготовленное, и именно в этот момент меня осенило — я с ходу придумал фугу. Внезапно, спонтанно, неожиданно для самого себя.

Мне начинало нравиться его предложение: устроим драматический класс-концерт...

— А заканчивать будем великолепным упражнением: ребята исполнят фугу.

— Что? Они будут на чем-то играть? Или петь? Среди них есть музыканты? Почему я об этом не знаю? Когда успели разучить?

— Ничего они не разучивали и разучивать не будут. Они будут импровизировать. Мы покажем театральную, драматическую фугу на только что заданную тему. Сегодня я все им объясню, завтра еще раз попробуем, и — счастливого пути! — пусть едут в Питер.

Я отыскал Розу, и мы устроили маленький худсовет: как сделать из фуги эффектный конец показа? как перейти от тренинга к настоящему, высокому театру? какой нанести удар васильевской избалованной публике?

Роза сказала:

— Пусть в конце упражнения сыграют вашу фугу из «Трех сестер». Помните, когда я еще училась, вы разбирали пьесу и много говорили о фуге, я до сих пор под впечатлением, так это было интересно... Мне кажется, это произведет впечатление.

Я подхватил идею и тут же зафонтанировал:

— Нет, нет, не так. Пусть тренинг делают «начинающие», а фугу будут делать мои бывшие ученики, теперешние артисты васильевского театра «Школа драматического искусства». Возьмем второй акт! Кто, по-вашему, сможет кого сыграть? Машей будет, конечно, Ира Томилина. Вершинин — Коля Чиндяйкин... Замечательная пара: нервная красотка и полковой дон жуан с блестящей большой лысиной — такого еще не бывало. Вторая пара — Тузенбах и Ирина...

— Жалко, что Олега Липцына нет сейчас в театре — вот был бы Тузенбах...

— Нет, нет, нет, Липцын слишком впрямую, слишком чеховский. Тузенбахом мы сделаем Белкина...

— Белкин — комик и пародист. Не получится ли карикатуры?

— Думаю, что нет. Знаете, в нем есть и трогательная лирика, и довольно глубокая философия, я давно это заметил, но не смог, не успел проявить в нем этих качеств. Теперь проявим. А Ирину попросим сыграть Лену Родионову...

Мы обговорили все, что было нужно, а пока обговаривали, ко мне снизошла параллельно грандиозная мысль. Мысль-сюрприз. Мысль-бомба, способная взорвать весь этот джаз, весь этот приличный, привычный учебный театр. Мысль называлась Люся Долгорукова.

Впадая в непростительную эйфорию, я кинулся к Васильеву. Теперь уже я обращался к нему с просьбой, теперь наступила моя очередь темнить и делать таинственные мины.

— Толя, я согласился ехать в Ленинград. Более того, я поеду туда с удовольствием, только позвольте мне взять с собой пятерых ваших артистов.

— Зачем?

— Я включу их в показ.

— Под видом своих учеников?

— А они, между прочим, и есть мои ученики. Успокойтесь, я не буду выдавать их за семинаристов, я даже объявлю их особо, как актеров вашего театра, делающих честь моему семинару. О чем вы задумались? Не дадите — не поеду: ты — мне, я — тебе.

— Кто вам нужен?

Я перечислил пять фамилий.

— Что же они будут у вас делать?

— Секрет фирмы. Вы будете на нашем показе?

— Конечно, буду.

— Вот и увидите. Я пошел на занятия — стряпать для вас фугу.

На занятиях я еще больше распоясался — сказался успешный опыт шантажиста:

— Хотите новость?

— Хотим...

— Экзамен первой сессии мы будем сдавать в Ленинграде.

— Почему?

— Там предстоит всесоюзный фестиваль в честь нашего любимого шефа. Будут идти спектакли учеников Анатолия Александровича, в том числе и наш экзамен.

— А разве мы не ваши?

— Мои, мои. Но и его. Главным образом.

— Что же мы туда повезем?

— Вот это я понимаю — ближе к делу. Повезем то, чему успели научиться. Устроим открытый урок. Класс-концерт. Найдете дома экипировку?

— Какую?

— Видели, как одеты мальчики и девочки в хореографическом училище Большого театра? Вот так и оденьтесь — маечка, трико, гамаши, лучше полосатенькие, только чтоб было красиво, очень красиво.

— А что же все-таки будем делать?

— «Крещендо» сделаете?

— Сделаем.

— «Диминуэндо»?

— Сделаем.

— И справа-налево и слева-направо?

— Да.

— И по кругу?

— И по кругу.

— Сад камней?

— И сад сделаем.

— И «повтор»...

— И повтор, и контраст, и модуляцию.

— С музыкантами поимпровизируем?

— Поимпровизируем.

— А фугу?

— Какую фугу?

— Вот об этом и поговорим. Извините, буду кое-что упрощать — для ясности. Фуга — это такое музыкальное произведение, в котором одна и та же музыкальная тема излагается разными голосами. Сначала по очереди, а потом всеми вместе, вперемешку. Понятно?

— Более-менее.

— Пойдем дальше. Что такое музыкальная тема? Короткая мелодия, состоящая из нескольких нот. Мы остановимся на мелодии из четырех ноток, тем более, что есть для этого солидный, авторитетный прецедент: великий Бах написал однажды фугу на тему своей фамилии. В старину (да и теперь бывает) ноты обозначались буквами — «A», «B», «C», «D», «E» и так далее. Бах взял четыре буквы, составляющие его фамилию (b-a-c-h) и сочинил фугу. Вот и мы возьмем четыре «ноты» и попробуем превратить их в мелодию, а получившуюся тему разработаем как некое фугообразное построение. Понятно?

— Не совсем.

— Слушайте дальше. В музыке нота обозначает звук определенной высоты и длительности. Что может обозначать «нота» у нас, в театре, в работе актера? Предположим, жест. Три-четыре жеста — и это уже сценическая мелодия. Проверим. Сидя на месте, сочините каждый короткую серию из четырех жестов на тему, ну, к примеру, такую: пробуждение ото сна. Смелее. Отбирайте наиболее выразительные жесты. Соединяйте их,

компонуйте в точную последовательность. Прекрасно. Теперь проделаем их по команде все вместе: раз, два, три, четыре. Возьмем другую тему: я расцветаю (распускаюсь, как цветок). Раз. Два. Три. Четыре. Молодцы. Начинаете понимать?

— Начинаем.

— Кайф еще не ловите?

— Не очень.

— Сейчас начнете. Чтобы упростить задачу, усложним ее условия — вместо жеста возьмем позу. Поза — это нота вашей мелодии. Используя свой стул и свое тело, сочиняем и компонуем четыре позы на тему «Радость жизни». Придумывайте и принимайте самые невероятные положения, не думайте ни о чем, кроме точности выражения своего чувства. Четыре позы, как четыре кадра. Раз... два... три... четыре... Теперь в быстром темпе и стаккато: раз! два! три! четыре! И опять медленно, залигованно, растянуто, рапидом. Пошли: р-р-р-а-а-а-з, д-в-а-а-а-а, три-и-и-и-и, ч-е-е-т-ы-ы-ы-ре. Ловите кайф?

— Ловим, ловим!

— А что еще будет!

— Что?

— Теперь, я надеюсь, вы поймете меня с полуслова. Поставьте посреди площадки свободный стул. Прошу на площадку двоих добровольцев, готовых принести себя в жертву фуге. Молодого человека и девушку. Можно кавалера постарше и даму. Из этих трех слагаемых — женщина, мужчина и стул — придумайте и покажите нам четыре позы на тему «Свидание и разрыв». Не забывайте о Гертруде Стайн, твердившей нам с настойчивостью попугая: повтор-контраст-модуляция! Да-да-нет-да...

Две жертвы фуги — выбежали на площадку и застыли в скульптурном объятии позади стула. Восторга в публике данная скульптура не вызвала. Я сказал:

— Не самый лучший вариант для первой позы. И стульчик никак не включен в мизансценку...

Не успел я закончить мысль, как на площадку прорвалась уже совсем другая пара. Он сел на стул анфас, она стала за спинку стула и закрыла ему глаза ладонями, улыбаясь: угадай, кто?

Публика засмеялась.

— Это уже значительно лучше, — сказал я. — Первая поза у нас, таким образом, есть. А теперь — спасибо! — убирайтесь на свои места. Первая парочка, примите предложенный вариант и идите дальше — покажите позу-ноту номер два.

Вторая «нота» получилась у них получше: первый Он сидел на стуле, а первая Она сидела у него на коленях.

Из зала посыпались уточняющие ЦУ:

— Обними ее за талию.

— Положи другую руку ей на бедро.

— Закинь, девушка, голову назад и смотри в потолок.

— Положи голову ей на грудь.

Последний «мазок мастера» сделал я:

— Голову к груди приложите ухом, так, чтобы нам было видно ваше лицо.

Третья нота не породила серьезных проблем (пара села на стул в профиль, спинами друг к другу), четвертая тоже была легко найдена и одобрена подобревшим залом с незначительными уточнениями (как бы расходясь навсегда, любовники стояли, отвер-

нувшись один от другого, по обе стороны стула справа и слева; руки — правая его и левая ее — скользили по верхнему краю спинки стула в разные стороны, словно один лишь этот стул продолжал удерживать их вместе).

— Теперь повторите все позы подряд: раз... два... три... четыре... И еще раз!— нужно, чтобы все присутствующие запомнили эти ваши позы точно. Пошли стаккато. Хорошо. Теперь легато. Прекрасно. Вот вам тема фуги. Правда ведь, получилась довольно сносная мелодия. А теперь проведем ее через разные голоса. Расставьте на площадке четыре стула по всей ее диагонали. Первая, так сказать, авторская пара, придумавшая и разработавшая тему, исполняет ее на первом, ближайшем к зрителю стуле, и тут же переходит на второй стул, где повторяет тему там, а на первом стуле эту же тему, в это же время «проводит» следующая пара. И тоже переходит на второй стул. А первая пара уходит еще глубже и дальше — на третий стул, уступая свое место второй паре. На первом стуле вторую пару заменяет третья, третью — четвертая, и вот уже, представьте, на всех стульях двигается, живет и звучит в мощном унисоне, но на разные голоса сочиненная нами тема. Учетверенная. Достигшая апогея. Это и будет наша фуга. Вы все поняли? Молодцы! Только я хочу, чтобы вы получили полное удовольствие, поэтому считать я больше не буду. Командовать вами станет музыка: возьмем какую-нибудь куплетную песенку, лучше — лирическую, плавную, неторопливую... ну, что же взять? что же взять?.. а, понял, кто знает романс из фильма «Дни Турбиных»?.. ну, помните: «Боже, какими мы были наивными»... вот-вот, Лена, вы уже взяли гитару — пойте, пойте... нет, подождите секунду, я еще кое-что объясню. Вместо счета «раз-два-три-четыре» будут у нас строчки романса: на каждую строчку куплета — по одной позе. Понятно? Понятно. Ну, простите мне мое занудство, простите великодушно. Лена, начинайте.

Лена запела — тихо, проникновенно, трепетно — и у нас на глазах начало совершаться чудо; каждая фраза ее сосредоточенной на самой себе песни словно бы рождала, словно бы вызывала из небытия все новые и новые моменты вечной любовной сказки: встреча-сближение-размолвка и расставание. Сказка почему-то была для нас таинственно-интимной и притягательной. Она завораживала, пленяла чем-то неуловимым и необъяснимым...

А когда первая пара отошла на второй стул и уступила место новой паре (другие глаза, другие руки, другие тела и лица) и обе они, синхронно и симметрично, начали порхать над своими стульями, присаживаясь, вставая, совершая одинаковые переходы и перелеты, все происходящее в комнате превратилось в некую белую магию движений и звуков, в какой-то странный транс, охвативший всех до одного, — и исполнителей, и зрителей. Зрители замирали и расслаблялись одновременно; на их губах блуждали смутные улыбки, в глазах у многих из них поблескивали слезы, и, как ни стыдно признаваться, это были сладкие слезы умиления.

С каждым новым куплетом песни, с выходом каждой новой пары всеобщий транс углублялся и усиливался. Взмывали и опускались казавшиеся бесплотными фигуры людей — то ли огромные белые бабочки, то ли неизвестные белые птицы: чайки, лебеди, аисты, облака, туманы, зимние дымы и медлительные хрустальные кометы...

Все замерло, кроме длящейся, тянущейся, неисчерпаемой фуги.

Так грезят в гипнотическом сне наяву, нет, так слушают в концерте хорошо известную любимую музыку — радостно узнают знакомую мелодию, но встречают ее как будто впервые и заново. Настороженно и восхищенно.

Закончился, растаял в тишине очередной куплет, и, прежде чем начаться новому, четверо молодых мужчин снова упадали предвкушенно на стулья, а четыре ставшие все как одна прекрасными девушки догоняли своих партнеров и закрывали им глаза теплыми, нежными ладонями: угадай, мол, угадай же, что это я, потом все как одна, облетев сбоку стул, опускались на колени каждая к своему кавалеру, и четверо молодых людей дружно обнимали своих дорогих подруг и замирали на несколько секунд в беззвучном и недвижном объятии; потом что-то вдруг случалось в четырех местах сразу — восемь человек поворачивались друг к дружке спинами и сидели попарно, отчужденные и далекие, как звезды в остывающей галактике, когда разделяют их миллионы и миллионы световых лет. Начинала звучать прощальная четвертая строчка куплета. Четыре пары медленно поднимались, устало роняли руки на спинки стульев. Затем эти руки еще медленнее скользили по спинкам в разные, противоположные стороны — неразлучные фантасмагоричные любовники разлучались навсегда... чтобы тут же сойтись на следующем стуле. Это поразительно напоминало бесконечный круговорот времен года, круговорот возникающих и исчезающих жизней, — знаменитое вечное возвращение.

Песня кончилась: в ней было всего четыре куплета.

Певица замерла на секунду, не зная, как быть, но я быстро прокрался к ней и шепнул на ухо: «Продолжайте, Лена, — снова сначала». И она продолжила. И снова тронулась в путь невесомая вереница любовных пар — по косой диагонали стульев, в самый дальний угол, вглубь, за горизонт. Как осенний журавлиный клин из чеховских «Трех сестер»...

Вот освободился от людей первый, ближний к нам стул, и это было так печально, так непоправимо грустно, что никто из зрителей уже не пытался смахивать набежавшую слезу...

Вот опустел и второй стул...

За ним — третий, и теперь только на последнем стуле четвертая пара доигрывала свою фугу...

Лена пустила им вслед томительную прощальную фермату, а я объявил перерыв.

...

...

...

...

После перерыва они забросали меня требованиями и просьбами:

— Сделаем еще раз нашу фугу!

— Давайте, давайте попробуем!

— Ну, пожалуйста. Это так необыкновенно и так приятно.

— Дайте нам повторить это колдовство.

— Нет, — сказал я, — повторение отпадает. Ничего нельзя повторить — неужели вы до сих пор этого не поняли. Повторять импровизацию — это значит убивать, омертвлять созданную живую прелесть. Чтобы восстановить импровизацию во всей ее первозданной свежести, нужно все переменить вокруг нее и начать заново свое «скольжение в неизвестность». Надо, чтобы я предложил вам новую или хотя бы обновленную тему, чтобы вы придумали новые «ноты», новые четыре позы, чтобы Лена подобрала другую песню...

— Мы понимаем. Мы готовы. Давайте тему.

— Нет, я предложу вам дополнительные условия, которые в корне изменят ситуацию пробы и заставят вас старое ощутить как новое. Я договорился с Анатолием Александровичем, что с нами в Ленинград поедут артисты его театра, все больше мои ученики, приученные импровизировать так же, как и вы. Мы будем исполнять нашу фугу вместе с ними. Сейчас, в четыре часа, они придут к нам сюда и включатся в нашу работу на полную железку.

Мы покажем им нашу новую разработку темы, а они по канве нашей «мелодии» разыграют три сцены из «Трех сестер».

— Ура!

— Колоссально!

— Потрясно...

— До четырех осталось всего лишь несколько минут, поэтому слушайте меня внимательно. Мы должны устроить артистам хорошую творческую провокацию. Позы фуги нужно будет придумывать самые что ни на есть трудные и сложные, самые неожиданные и самые неподходящие для чеховской пьесы. Поняли?

— Поняли, — кровожадно ответил мне дружный хор.— Бу сделано.

— Михаил Михайлович, давайте натравим на них Георгия — он им напридумывает таких закидонов...

— Михаил Михайлович, разрешите и мне выйти с Георгием, — с загадочной улыбкой процедила Варя. Улыбка ее не сулила пощады дорогим гостям. И это было прекрасно.

Артисты появились ровно в четыре. Они вошли в аудиторию, как и положено, в белых носочках, оставив обувь в прихожей. Они поздоровались и уселись среди семинаристов, радостные и возбужденные. Их волнение было понятно — они соскучились по мне, по учебе, их интриговало и чуть-чуть пугало предстоящее мероприятие: я велел им выучить чеховский текст, а репетировать с ними наотрез отказался. Пока мы обменивались остротами и словами симпатии, появился опоздавший на полторы минуты Юра Иванов, любимый ученик. Он вошел, вернее, вполз в класс на покаянных четвереньках, бормоча извинения и оправдания, но, что было удивительнее всего, он явился не один — за ним, также на четвереньках, полз мальчик лет двенадцати-тринадцати, как выяснилось — Юрин сын.

— Ничего не мог с ним сделать, — объяснял Юра, — просится посидеть на занятиях: возьми да возьми. Я и взял. Вы разрешите, Михаил Михайлович?

Я разрешил и перешел к делу. Объяснил еще раз все о нашей фуге, обсосал нюансы исполнения и выдал тему:

— Неудачное признание в любви.

Начался вернисаж нелепейших, возмутительно причудливых поз. Гости хлопали глазами, стараясь уловить смысл происходящего, пытаясь догадаться, к чему бы все это безобразие, но не могли.

Наконец, были отобраны и одобрены четыре необходимые «ноты»:

1) В профиль по отношению к нам мужчина и женщина стоят за спинкой пустого стула, вытянувшись в струнку и плотно прижавшись друг к дружке спинами, плечами и затылками; две напряженные руки — его и ее — опираются на стул, сжимая его спинку до побеления костяшек на тыльной стороне ладони.

2) Тоже в профиль, мужчина и женщина сидят на полу по бокам стула, опираясь локтями, как на стол, на сиденье: лица положены на ладони и близко придвинуты одно к другому — глаза в глаза.

3) И еще один профильный кадр: вытянувшись в одну прямую линию, параллельно воображаемой рампе, женщина и мужчина лежат навзничь на спинах; соединенные ступни под стулом, головы в противоположных концах вытянутого валета; руки женщины раскинуты ладонями вверх, руки мужчины закрывают его лицо.

4) Женщина сидит на стуле (ракурс — фас), мужчина перед ней на коленях чуть слева; она отвернулась от него, опираясь рукою на сиденье; другая ее рука отдана ему, и он приник к дарованной руке в долгом прощальном поцелуе.

Я сказал всем: хорошенько запоминайте позы-мизансцены-раз-два-три-четыре — и они запомнили.

Я сказал Лене: предложите новую музыку к этой серии, и она предложила:

— Ямщик, не гони лошадей...

На строгой диагонали стульев зацвели роскошные цветы из человеческих тел. Они покачивались, разворачивались и сворачивались, как белые и желтые чаши кувшинок, они раскрывались навстречу сиянию дня и закрывались с наступлением сумерек. Их светлым днем было предощущение счастья. Их сумерки были разлукой и невозможностью любви.

Артисты были растроганы фугой.

Печальными и восхищенными взглядами провожали они уплывающую вдаль последнюю пару.

Я подсел к ним: ну как?

— Какое прекрасное упражнение, — вздохнула Ира Томилина (Маша).

— Михаил Михалыч, а почему вы с нами не делали таких упражнений?— прошептал Белкин—Тузенбах.

— А потому что когда вы учились, таких упражнений еще не было — я придумал их специально для этого семинара (чуть громче). Но не расстраивайтесь. У вас есть шанс поучаствовать в них сейчас (совсем громко). Вы выучили небольшие тексты из «Трех сестер», вот и сыграйте их в виде фуги, выполняя все заданные позы и мизансцены. Одна пара. Потом другая. Потом третья. Вершинин—Маша. Тузенбах—Ирина... да... Чебутыкин у нас без пары... но ведь иначе и быть не могло... одинокий, никому не нужный старик... Чебутыкину придется проделать движения фуги и за себя, и за несуществующую партнершу, укладываясь в ту же музыку.

Участники семинара превратились в зрителей, а на площадке, у первого стула, уже стояли друг к другу Маша Прозорова и подполковник Вершинин.

Потом они сидели на полу, облокотившись на стул и глядя друг другу в глаза на таком опасном расстоянии, что...

Потом они, откинувшись, лежали на полу длинным, вытянутым валетом, и это никому не казалось экстравагантным, может быть, потому, что пол был устлан мягким и чистым ковром...

Потом, услышав, что сюда кто-то идет, они вскакивали: Маша успевала сесть на стул, как ни в чем не бывало, а влюбленный подполковник ухитрялся прощальным поцелуем прильнуть к ее руке.

Затем они отходили в тень, как бы прятались подальше, и там, на втором стуле, продолжили шепотом развивать, допевать свою тему — тему трепетных и тревожных признаний, и их повторяющиеся позы служили фоном, эхом, аккомпанементом для следующей сцены.

Все обретало неожиданную цельность, естественность и очень чеховскую стилистическую и музыкальную тонкость. Именно это и поражало: вычурность, надуманность, нарочитость провокационных поз нисколько не мешали, наоборот, они рождали какую-то острую правду отношений и чувств. Выделывая нелепые мизансцены, артисты играли, как боги, — со смыслом, с азартом и с удовольствием.

Ирина и барон повторили движения, заданные пластической темой, но в их регистре знакомая тема зазвучала совсем по-другому — холодно, горько и обреченно. И это было такое художественное наслаждение — и для купающихся, и для глазеющих — божественное наслаждение! Потому что сквозь грустноватую безнадежность Ирины и Тузенбаха все время просвечивало безмерное счастье импровизирующих исполнителей — Лены Родионовой и Олега Белкина: они играли неожиданные для себя роли, которые им не предстояло играть никогда; они играли их с ходу, и все у них получалось.

...Нам некуда больше спешить,
Нам некого больше любить, —
Ямщик не гони лошадей, —

пела гитара, а они любили: и свои позы, и себя, и потрясающего партнера, и этих милых зрителей-семинаристов, и гениального писателя Чехова, и меня, устроившего им эту ностальгическую игру.

Юра — Чебутыкин проделал те же самые движения, но вдвое быстрее и чаще, чем это определял темп музыки: на протяжении одной строчки романса он должен был успеть и за себя, и «за того парня». Это было смешно и нелепо. Но — поразительная вещь!— лирика не исчезла. Сочетание неизгладимого лиризма с абсурдностью и пародийностью торопливых, дергающихся жестов звучало необыкновенно трогательно — до того, что начинало щемить сердце...

— Вам все понятно? Вопросов нет?

— Нет.

— Тогда счастливого пути. Идите и собирайтесь на поезд. Я прошу всех артистов взять с собой самые красивые платья и костюмы. А женщин прошу захватить дополнительно выходные туфли на вот таких каблуках. Послезавтра увидимся в Ленинграде. Всего хорошего!

В Ленинграде первыми, на кого я наткнулся в театре, были две невозможные красотки — одна в розоватой гамме, другая — в угольно-черной. Розовая была Лена, черная — Ира. Первая подплывала ко мне, облачно и ветрено развеваясь всеми своими воланами, клешами и свободно летящими оборками, вторая неподвижно стояла поодаль, закованная в модную кольчугу простенького кардэновского платья и улыбалась мне алмазами малюсеньких сережек и громадных глаз. Одну венчала шапка пепельно-золотистых волос, другая — темная шатенка — была подстрижена под мальчика. Мой дух взыграл от такого изобилия красоты, и я попросил девочек разыскать и привести сюда своих кавалеров. Олег был очень импозантен в сером костюме (большая клетка) и соответствующем галстуке (большая полоска), Юра был непривычно празднично параден в темной строгой тройке, а Валя Ерюхин, заменивший больного Колю Чиндяйкина, сиял, слепил, ослеплял богемным чернейшим бархатом. Таким образом, залог красоты уже лежал в нашем банке данных надежно и прочно; никакая инфляция ему не грозила.

Я разделся и продолжил свою инспекцию. Роза провела меня на сцену, рассказав по дороге, что все подготовлено, вчера провели монтировку, установили свет...

— Не репетировали? — подозрительно спросил я.

— Конечно, не репетировали, — гордо ответила она, — вы же просили ничего не фиксировать. Васильевские актеры до поры до времени будут сидеть среди зрителей, а наши усядутся на полу перед первым рядом. Посмотрите — там есть такая удобная ступенька.

Сцена оказалась довольно большой и плоской, этакая эстрада без портала. Глубина ее была невелика — метров семь-восемь. Но зато одета она была в очень приличный черный бархат.

— Посмотрите стулья?

Стулья были то, что надо: черные с красными сиденьями и спинками. Сбоку стоял черный рояль.

— Стулья хорошие.

Стулья были действительно хорошие, но пришедшая через час публика была еще лучше — открытая, доброжелательная, готовая смеяться и плакать. Она принимала каждый номер нашего класс-концерта на ура. Взаимное восхищение моих семинаршиков и зрительного зала нарастало и ширилось; пятьдесят минут пролетели, как пятьдесят секунд. Настала очередь фуги.

Я снова объяснил все про нее — на этот раз возлюбленным зрителям. Ребята снова придумали и уточнили свежую тему из четырех мизансцен. И снова поплыла вереница невесомых пар, только теперь она поплыла в обратном направлении — с самого дальнего, последнего стула, по диагонали вперед. Из глубины на зрителя.

Вы уже догадываетесь, несомненно, что я сейчас начну описывать снова и снова все эти ноты, позы и мизансцены ленинградской фуги. И будете абсолютно правы. Я не могу выбросить эти свои повторы, как нельзя сократить репризу из шопеновского вальса, как нельзя в целях экономии выбросить, даже частично, повтора равелевского болеро.

Вечное повторение с вечными же изменениями — что же это такое, как не музыка?

Итак, поплыла вереница...

В первой паре полонеза поз выступали, конечно же, Варя и Георгий. Они заслужили свое право — их бешеная фантазия породила прекрасные фантомы таких надуманных и таких одновременно естественных мизансцен. Во-первых, Варя упала на стул, вытянула ноги вперед и уронила расслабленные руки по бокам сиденья; тогда Георгий зашел за спинку стула и, наклонившись над нею, нежными ладонями сжал ее предплечья. Во-вторых, Варя вскочила на стул, осмотрелась вокруг, как княжна Тараканова на широко известной картине живописца Флавицкого, подумала-подумала и уселась на спинку стула, еще подумала и положила ногу на ногу, потом, уже ни о чем не думая, правую руку бросила на затылок, то ли поправляя прическу, то ли усмиряя головную боль; тогда Георгий протиснулся под стул, высунул голову с противоположной стороны и замер, лежа на животе и просунув между ножками стула обе руки, раскинутые в разные стороны. Восторженные зрители поощрили мизансцену дружными аплодисментами. В-третьих, Георгий перехватил инициативу и, опередив Варвару, расселся на стуле в позе английского короля Генриха VIII, то есть, другими словами, в позе современного качка, дремлющего в вагоне московского метро, — колени раздвинуты как можно шире, ладони уперты в колени, локти отведены в стороны, а опущенный взгляд тупо уставлен в пол пе-

ред собою; тогда Варюша стала за спинку стула, отвернувшись от зрителей и от кавалера, и закрыла лицо руками. Четвертая «пластическая нота» получилась у них сама собою, легко и непринужденно: они двинулись было в разные стороны, потом вдруг обернулись, сцепились взглядами и кинулись друг другу в объятья. Но объятий не получилось — им мешало, их разделяло сиденье стула, и они замерли прямо на пороге поцелуя. Устремленные один к другому в неудобной, неустойчивой позе. В поисках опоры пластические фантазеры поставили каждый по одному колену на красное сиденье и застыли с протянутыми вперед руками, глазами и губами. Эта поза тоже вызвала овации, но теперь уже с воем одобрения и свистом восторга.

Овации ширились и становились неуправляемыми. Пытаясь пробиться сквозь их прибойный морской шум, я перешел на крик:

— Спасибо, ну, спасибо же! Большое спасибо! Всем спасибо! Но подождите, ради бога, и прекратите, наконец, аплодировать! Это была все-таки неполная, не совсем настоящая импровизация! Вот сейчас начнется настоящая. Пользуясь предложенной нам сейчас мизансценой, другие артисты попробуют сыграть нам фугу из второго акта «Трех сестер». (Овации усилились — в этом зале собралась действительно прекрасная публика.) Но это будут не участники семинара, а артисты из театра Анатолия Александровича Васильева, объездившие весь мир. Вот они спускаются из зала на сцену:

— Ирина Томилина...

— Елена Родионова...

— Валентин Ерюхин...

— Олег Белкин...

— и Юрий Иванов... прошу любить и жаловать!

Мгновенно все стихло. И зазвучала дивная, чуть-чуть пошловатая, но все равно дивная музыка. Лена запела мой любимый романс-хит из репертуара Малинина «Напрасные слова». И это было безошибочное попадание в точку, в цель, в самое сердце зрителя и артистов.

И чеховская фуга понеслась-поехала.

И вот уже Ира Томилина сидит на спинке стула, длинные стройные ноги в черных лодочках и загадочные глаза, мерцающие в бархатном сумраке сцены. Сидит и говорит сегодняшним голосом Машины слова о гудении ветра в трубе, о суеверном Машином ужасе, и публика благодарно хлопает ей за тихую истину страсти...

И вот уже подполковник Вершинин лезет под стул и, распластавшись там на полу самолетиком, рассуждает о беспомощности и бесполезности русского интеллигента, и слова его тонут в водопаде зрительского восторга...

Потом под стул протискивается громадный Белкин—Тузенбах и с нелепой лирической серьезностью защищает свое право считаться русским и православным, а розовая воздухоплавательная Ирина, улыбаясь на спинке стула, жалуется на свою досрочную усталость...

Затем наступает соло Чебутыкина. Юра смешно прыгает со стула на стул, теряя газеты, рассованные по разным карманам, и все же не успевая проделывать все за двоих: и посидеть на спинке стула, и полежать под ним, и постоять за ним, прикрыв лицо руками, и еще изобразить сегодняшнего качка, — качок у Юры почему-то плачет; его нелепая старческая суетливость почему-то вызывает полное сочувствие зрительного зала. Люди кричат Юре: «Молодец!», «Давай-давай!», «Жми, дорогой, — все в порядке» и да-

же «Так держать, старичок». Юра старается, но слов у него жутко мало, всего три коротеньких реплики. Две чисто служебные («Ирина Сергеевна!» и «Пожалуйте сюда. Venez oui») и одна волшебная («Я без вас не могу»). И он произносит их по нескольку раз, на разные лады, дублируя свой репертуар на каждом стуле.

После этого все смешалось — наступала стретта. Два молоденьких мальчика из семинара с гитарами (якобы Федотик и якобы Родэ) стройно и заводно запели: «Ах, вы, сени мои сени, сени новые мои...», к ним присоединились Ирина и Чебутыкин, и Анатолий Александрович Васильев трогательно прослезился во втором ряду амфитеатра.

— Не понимаю. Что же это такое? Это же невозможно. Мы репетируем, бьемся над Чеховым месяцами, — доверительно, хотя и довольно громко прошептал он мне на расстоянии, — а тут раз-два и все готово. И все в десятку.

Я с ним молчаливо согласился, потому что я уже несколько раз ощущал на себе магическое воздействие фуги, а он видел ее впервые. Мы заулыбались друг другу, довольные и счастливые: это ведь был самый чеховский Чехов из всех возможных Чеховых — тончайший, острейший и нелепейший. Но тут-то и кончилась идиллия. На площадку выбежала, дрожа и рыдая, размахивающая руками Люся Долгорукова, заслуженная артистка России и активная участница нашего семинара. Выбежала и забилась в истерике. Она кричала в зал васильевским артистам с тихим надрывом:

— Прекратите, прекратите все это немедленно. Не нужно обольщаться прекрасной музыкой чеховской пьесы, не нужно восторгаться происходящим, потому что правда не в этом. Правда в том, что мы, артисты, никому, никому не нужны. Нас используют и потом выбрасывают — на улицу, на помойку, на свалку. Не думайте, что вы нужны Анатолию Александровичу. Он уже выбросил участников «Вассы» и «Серсо» — так же выкинет и вас всех. Всех до одного!— И она зашлась в судорожном плаче.

Васильев стоял бледный посреди зала.

— Что вы сидите, Михаил Ми-хай-ло-вич?! Бегите и вызывайте «скорую»! Вы не видите, что ей плохо. А здесь, в зале, нет врача? Нет?

Люся продолжала выступать:

— Мы никому не нужны! Мы не играем годами! Наша жизнь проходит даром! Моя жизнь прошла зря! Кошке под хвост. Я могла в свое время сыграть Ирину... хотела сыграть и не сыграла. Потом я могла сыграть Машу... и тоже не сыграла. Теперь стара даже для Ольги. — Она подбежала к стульям и дрожащим голосом, размазывая на лице все краски макияжа, бормотала и выкрикивала чеховские тексты — за Ирину, за Машу, за Ольгу, и влезала на стулья, и прощалась со всем на свете. С семинаром. С полюбившимися друзьями. С надеждами. С актерской карьерой. Ее фуга была рискованна и трагикомична.

И тут Васильев понял все. Он крикнул Люсе, о которой сам говорил мне «Зачем вам эта старуха из театра Гоголя?»:

— Молодец! Правильно! Смелей работай! Смелей!

Потом послал скорый приказ юным гитаристам:

— Ну играйте же, играйте дальше! Чего замолчали? Ах, вы сени, мои сени! Музыку давайте, м....и! Все — как надо, все в порядке. Это ведь может быть спектакль!.. Поехали!

Но ребята его не слышали. Потрясенные Люсиными откровениями, они застыли в столбняке ужаса и уважительного трепета. Лена тоже не заиграла, ее заела тактич-

ность, она была из интеллигентной семьи. Васильев махнул рукою на все и, расстроенный, сел на место, опустив голову на руку.

Юра Иванов, знавший своего шефа очень хорошо, произнес знаменитую фразу Чебутыкина, как коду:

— Бальзак венчался в Бердичеве.

На этом наша музыкальная эксцентрика закончилась.

Потом, уже поздним-поздним вечером, почти ночью, лежа с закрытыми глазами на нижней полке в купе скорого поезда Ленинград–Москва, я пытался восстановить в уме предысторию музыкальных эксцентриад в драматическом театре. Первым мне вспомнилось самое яркое: «Маскарад» Юрия Александровича Завадского. Ю. А. ввел в свой спектакль отсутствующую у Лермонтова фигуру Дирижера, выраставшую неуклонно до символа: «дирижер-судьба». Сначала этот дирижер управлял только оркестром, потом — оркестром и сценой с находящимися на ней актерами, а затем всем миром и человечеством... а как играл дирижера артист Костомолоцкий... а какая там вообще была Музыка...

На этом меня укачало, и я заснул.

Проснулся от сильного толчка на стрелке, на стыке.

— Какой вывод, говорите? Вывод прост, как завет Ленина: учиться, учиться и учиться. Учитесь извлекать музыку из всего: из двуручной пилы, из кружек Эсмарха и самодельных губных гармоник, сооруженных с помощью гребенки и папиросной бумаги, из каждой пьесы, из любого рассказа, из романа, из живописного полотна, из городского телефонного справочника. Ищите музыку, как ищут женщину.

Теперь, после того, как я привел и подробнейшим образом описал пример практического применения в режиссуре данных литературно-музыкального анализа (пример единственный, но, как мне кажется, достаточно модельный), теперь мы с вами можем спокойно вернуться к разговору о музыкальных структурах в драматургии Чехова.

Так что же еще, помимо уже сказанного выше, представляют собою эти динамичные структуры? Пожалуй, лучше всего будет сказать про них, что это — связи. Пучки и клубки невидимых связей, тонких, но прочных, неуловимых и все же постоянно ощущаемых связей, соединяющих накрепко, как наручники, разнообразные пары полярных элементов рассматриваемой целостности:

звук и отзвук,

зов и отзыв,

клич и отклик,

неожиданное сходство и отвечающее ему столь же внезапное различие, энергетический квант центростремительной силы или энергии, с одной стороны, и такой же точно квант, но центробежный, — с другой. Они, эти связи, позволяют художественному опусу сохранять свою целостность, не теряя своей динамики. Они сдерживают эстетическое произведение в пределах довольно жесткой формальной конфигурации и одновременно сохраняют, сберегают внутреннее его напряжение — биение жизни.

Мы проводим с вами своеобразное режиссерское дознание — допрашиваем чеховскую пьесу с целью обнаружения ее музыкальных сокровищ. Музыка — искусство, связанное преимущественно со временем. Какие же временные маркировки предлагает Чехов?

«Три сестры» начинаются весной, а кончаются осенью; в двух средних актах, допуская инверсию, автор обозначает время как зиму (второй акт) и лето (третий акт). Таким образом, пье-

сой охвачены все четыре времени года. Это — время, связанное с природой, так сказать, сезонное время. Полный цикл годового круговорота.

Если же рассматривать ту же проблему в более узких рамках, в пределах суточного круговращенья времени, то обнаружатся еще более любопытные временные и числовые созвучия-диссонансы. Пьеса начинается и кончается в полдень, ровно в 12 часов дня (первый и четвертый акты). Срединные же, заключенные внутри этой окольцовки акты связаны с полночью, второй акт начинается в 8 часов вечера, то есть за 4 часа до полуночи, а третий акт падает на время иссякания летней короткой ночи — на 4 часа после полуночи. И это уже несколько иное, бытовое, домашнее время: час праздничного именинного завтрака или час праздничного гостеприимства с ряжеными, час пожара или переезда.

В чеховском шедевре есть и еще одно время, более сложное и многозначное; с определенной долей условности его можно определить как историческое время. История семьи Прозоровых зыбка и неустойчива, она то и дело расплывается, мерцает, фокус бинокля (или фотоаппарата) постоянно сбивается, отчего и все события смазываются и начинают двоиться. В этом времени интраистории события обыденной жизни обычных людей обретают свойства кентавра: они наполовину — исторические факты, наполовину — вечные образы.

Первое же событие пьесы — день рождения Ирины — Чехов прочно связывает с годовщиной со дня смерти отца. Именины отсвечивают поминками. Главное событие первого акта, его центральная кульминация, — появление Вершинина в доме Прозоровых — звучит столь же неопределенно и двусмысленно: то ли это приезд нового человека из Москвы, то ли встреча со старинным знакомым по кличке «Влюбленный майор». И последнее, заключительное событие первого акта — предложение Андрея Наталье Ивановне — являет собой этакое смысловое глиссандо — «торжество юной любви» соскальзывает в «полный крах идеалов и надежд».

Что-то с чем-то аукается, еще что-то, как в зеркале, отражается в чем-то третьем, а сквозь что-то четвертое просвечивает, проглядывается нечто пятое. Свеча, зажженная Натальей Ивановной во втором акте, отдается эхом большого огня — пожаром третьего акта. Замечание Ольги, сделанное по поводу Наташиного пояса, почти зеркально отражается в замечании Наташи по поводу пояса Ирины. В глупой дразнилке Соленого (цып-цып-цып) чуть ли не с самого начала просвечивает убийство барона на бессмысленной и безжалостной дуэли. Так из тонких нитей ткется и вяжется, узелок к узелку, музыкальная ткань пьесы. Так сочиняется, нотка над ноткой, парадигматическое звучание оркестрового аккорда в ее партитуре.

Все эти и аналогичные им маркировки, константы и связи пьесы «Три сестры» можно свести в одну общую таблицу, и тогда еще ярче проявятся все переклички, ассоциации по сходству и по контрасту, еще более выпукло проступят разнообразные притяжения и отталкивания, еще более внятно зазвучит микроструктурная музыка гениальной чеховской партитуры, и мы начнем слышать ее сложнейшие и в высшей степени изысканные гармонии.

Но прежде чем предложить вам эту «волшебную» таблицу, я должен сделать две оговорки: существенную и технологическую.

1. Конечно, предлагаемая таблица имеет какую-то художественную ценность как итог конкретного режиссерского обследования пьесы, но это не все — таблица имеет еще и учебную, педагогическую значимость, потому что в ней спрессованы многие возможности самого разнообразного режиссерского тренинга. Аналитическая сетка, найденная мной при работе над «Тремя сестрами», может быть применена вами при обдумывании любой другой хорошей пьесы — в полном объеме, частично и даже как отдельная единичная операция, посвященная, предположим, наблюдению за временем.

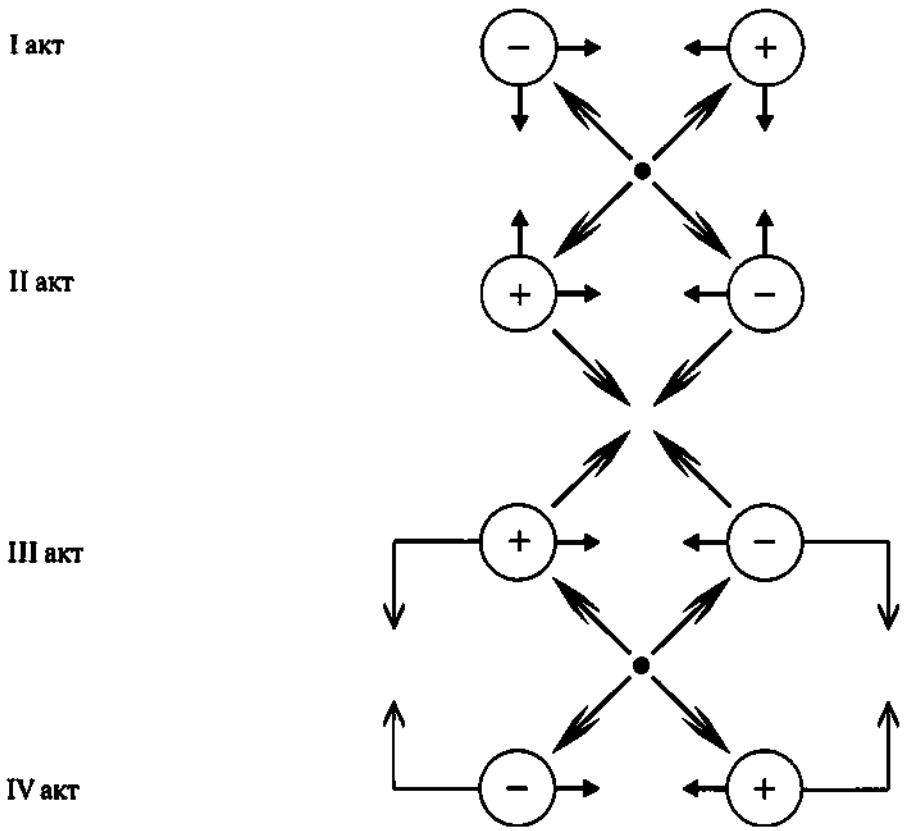
2. Мне очень бы хотелось, чтобы, просматривая таблицу и — при желании — вчитываясь в нее, вы обратили бы свое драгоценное внимание на то, что у левого края таблицы расположены

вещи наиболее традиционные, привычные и объективные, вещи, принадлежащие сфере реалистического, психологического, в общем — бытового театра. Но чем дальше вы будете двигаться по таблице вправо, тем чаще вам будут попадаться элементы и задачи методологии формальной, условной и достаточно субъективной, связанной с образным восприятием пьесы.

Ну а теперь вот она — таблица: см. стр. 549.

Новая (от Чехова) условность произведения искусства осуществляется за счет внутриструктурных тяготений — отталкиваний, то есть за счет того, что «соединяя несоединимое» в противоречивом единстве контрастных, зачастую парадоксальных сочетаний типа «грустное веселье», «мягкая твердость», мы образуем предельно подвижные соединения, обладающие высокой степенью надежности, — сверхпрочные и сверхточные. Общая закономерность притягивания разноименных знаков и отталкивания одинаковых начинает (с Чехова) действовать и у нас в искусстве, в области структур не совсем физических, а скорее духовных. Плюс и минус притягиваются, а минус и минус или плюс и плюс отталкиваются — это простенькая аксиома. Но когда (как у нас) в структуре объединяется сложно устроенная часть с другой такой же частью, заключающей в себе и плюсовые, и минусовые элементы, то процессы отталкивания одних элементов и притяжения других создают, как в музыке, динамизм внутриструктурных сцеплений, рождающий новое единство, более высокого порядка.

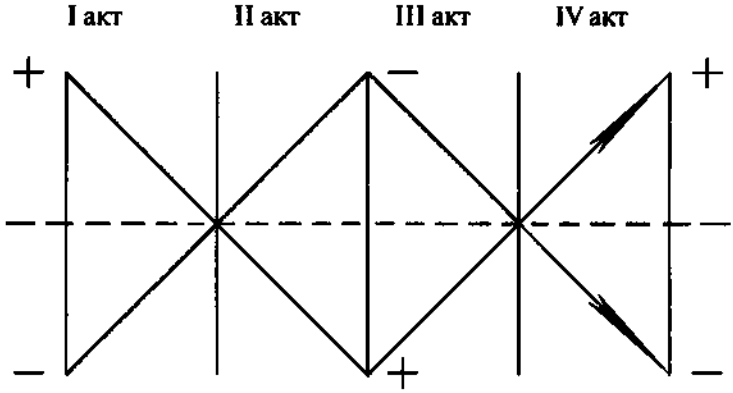
В наглядной схеме, применительно к «Трем сестрам», это может выглядеть вот так:



Правда ведь, очень красивая и поэтому очень убедительная схема. Но она станет еще более красивой и еще более убедительной, если мы повернем ее вокруг центра, положим на левый бок, превратим ее из вертикали в горизонталь:

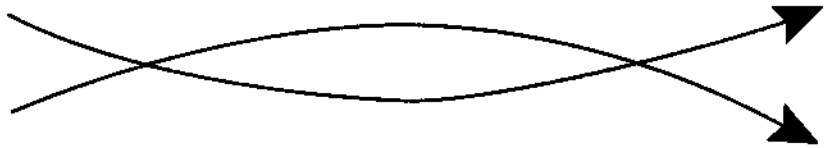
Сводная таблица некоторых результатов анализа «Трех сестер» (поиски музыкальных соответствий)

Базовое настроение акта (по атмосфере) «Домашний камень»	Базовая константа акта (событие как явление быта) «Главный камень»	Первая вспомогательная константа акта (событие как социально-психологическое явление) «Первый вспомогательный камень»	Вторая вспомогательная константа акта (обратная трактовка события) «Второй вспомогательный камень»	Антиномическая константа акта (философский, эзотерический смысл события) «Контрастный камень»	Многозначительные мелочи «Фон»
Первый акт — фуга обещаний — полдень весной — сближение, попытка контакта (снаружи: жизнь, счастье внутри: смерть, беда)					
Надежда	1. Именины. 2. «Александр Игнатьевич из Москвы». 3. Предложение Андрея Наташе.	1. Раскол в семье Прозоровых. 2. Маша бросила Вершинину любовный вызов. 3. Наташа подчинила себе Андрея.	1. Рождение дружбы. 2. Рождение любви. 3. Рождение человека (Бобик-проект).	1. Смерть оптимизма, веры в себя, смерть надежды. 2. Смерть уважения к себе (заведем романчик). 3. Смерть свободы.	Фотографирование в конце акта.
Второй акт — фуга несостоявшихся контактов — зимняя ночь в начале — напряжение, усилие (снаружи: беспечность, легкомыслие, равнодушие внутри: бешеная активность спасения и выхода: жар зимы)					
Тревога	1. Ожидание ряженых. 2. Отмена ряженых. 3. Измена Наташи.	1. Сбор городской духовной элиты. 2. Объединение интеллигенции в бунте. 3. Месть Наташи (А я — с Протопоповым).	1. Маскарад уход в подполье. 2. Снятие масок Репрессии. 3. Глумление пытка.		Философствование идеалистов.
Третий акт — фуга предельных откровений — летняя ночь в конце — «стретта», кульминация, «гармония на пределе конфликта» (снаружи: бешеная активность, поиск спасения и выхода внутри: равнодушие и безразличие; холод лета)					
Отчаяние	1. Пожар. 2. Андрей проигрался и заложил дом. 3. Согласие Ирины выйти за барона.	1. Встреча Маши и Вершинина, свиданье на пожаре. 2. Маша ушла любить Вершинина. 3. Кулыгин догадался, все понял.	1. Стихийное бедствие. 2. Грабеж. 3. Самоубийство.	1. Стихийное счастье. 2. Дар и искупление. 3. Жертвоприношение.	Фотографирование вначале.
Четвертый акт — фуга прощаний — полдень осенью — очищение, просветление, облегчение (снаружи: смерть, беда внутри: жизнь, счастье)					
Воскресение, возрождение надежды	1. Отъезд бригады. 2. Исчезновение Вершинина навсегда. 3. Сообщение о смерти барона.	1. Примирение и прощение. 2. Победа сестер над Наташей. 3. Объединение сестер (без Москвы).	1. Расставание, смерть дружбы, уход из города. 2. Смерть любви, уход из сердца. 3. Уход навсегда, уход из жизни.	1. Возрождение оптимизма. 2. Возрождение уважения к себе. 3. Возрождение свободы — полной и горькой.	Философствование в начале.



Вначале на поверхности — именинный праздник (верхний плюс), а в глубине, на дне, в «подводном течении» — поминки, память об умершем отце (нижний минус); в конце пьесы, на финише ее пути, в темную глубину подсознания, в бездонное отрицательное пространство и время погружено самое страшное — смерть барона Тузенбаха, смерть жениха; а наверх, на резкий свет осеннего ясного дня, опять поднято радостное начало новой жизни трех сестер, их горький оптимизм, их неугасимая вера в возможность счастья. А между этими двумя границами пьесы, как две мелодии, вьются и переплетаются две симметричные траектории: линия жизни, падающая с вершины на самое дно и снова, упрямо взбирающаяся наверх, и линия смерти, угрожающе всплывающая на поверхность и затем погружающаяся обратно, в пучину небытия.

Уберем на чертеже все лишнее и подсобное, сгладим немного углы. И что же у нас получится?



Какая ясная и простая, какая музыкальная конфигурация — идеально контрапунктированная, исполненная противоположений и гармонии. Зеркальная фуга. Фуга отражений.

Неужели Чехов все это придумывал и продумывал? Неужели сознательно выстраивал он композиционные узоры? А может быть, я сам придумал все это, читая Чехова по ночам? Может быть, тут что-то привнесенное, привязанное, пристегнутое? Ведь если не одно, так другое: если не он, то я, а если не я, то он.

Нет, скорее всего ни он, ни я. Вся музыкальность чеховской пьесы, как и любой буквальной музыки — сонаты, симфонии и т. п. — есть отражение каких-то естественных структур, сплетенных из жизненных ритмов, жизненной органики биения, брожения, вращения импульсов бытия. Органика жизненных ритмических построений отражается в музыкальности естественных процессов и структур. Говорят же об архитектонике молекулы белка, о стройности и красоте модели нуклеиновой кислоты, об ее изяществе.

Ритм тяготений, сближений, возбуждений и спадов, новых всплесков, нарастаний, апофеозов и катастроф, а затем — нового зарождения «желаний» имеет музыкальную структуру.

Ритмически любое произведение искусства — сколок ритма жизни природы и человека, может быть, даже модель акта человеческой близости, и его композиционная «музыкальность» лежит в основе структурной комбинации любого творческого акта, в том числе и чеховской пьесы.

Чехов музыкален как художник, ближе всех других подошедший и точнее всех отразивший существо жизни.

Антон Павлович Чехов просто внимательно слушал (и слышал) музыку жизни.

И еще хочу сказать: изобретайте все новые и новые приемы и инструменты анализа пьесы — для себя (имеется в виду режиссер) и для своих клиентов, то есть для актеров и для зрителей, втягивайте их в увлекательный процесс тотального анализа: своей пьесы, своей жизни и своего творчества. Один из способов втягивания — «музыка любви», о которой мы так долго с вами беседовали.

Оба Чеховых (А. П. и М. А., дядюшка и племянничек) могли бы сделать эту беседу гораздо короче, сведя ее к двум-трем анекдотическим репликам. Краткость у них была чем-то семейным, передаваемым по наследству. Я не из их семейства, и мне ничего не перепало: я коротко, увы, не умею.

Единственное, что меня утешает и не дает впасть в отчаянье, так это четыре книги «Войны и мира», пудовый кирпич «Былого и дум» и бесконечная «Работа актера над собой».

6. Полный комплект ощущений: концепция аккорда. В предыдущей главе я затронул вопрос о втягивании зрителя в стихию спектакля с помощью музыки и музыкальных структур. Раздумывая о том, как сделать этот процесс втягивания более интенсивным, мы невольно приходим к мысли о массированном воздействии на ощущенческий аппарат зрителя одновременно по нескольким каналам, так сказать, о комплексе ощущений. Не: отдельно цвет, отдельно звук, отдельно обонятельное, тактильно-фактурное или вкусовое ощущение, а: одновременное и согласованное их функционирование на «сцене». Продуманное или спонтанно сымпровизированное режиссером, художником и шумовиком сочетание двух, трех или более впечатлений. У меня это все постепенно сложилось в концепцию аккорда.

Тут мы натыкаемся на очень важную вещь. Тут мы вступаем в заветную область режиссуры — в зону внесловесного театра. Конечно же, театр возникает из слова (из текста пьесы, рассказа, инсценированного романа и т. п.), но подлинный театр начинается именно там, где кончаются все и всяческие слова.

Для меня, например, настоящий современный театр начался с запаха жареного, только что смолотого кофе. Было это на спектакле моего тогдашнего кумира Андрея Александровича Гончарова. Спектакль назывался «Вид с моста» (пьеса Артура Миллера, 1959 г.) и имел шумный успех.

Посреди сцены стояла стареющая кинозвезда тех лет Наталья Медведева и крутила ручку кофейной мельницы. Аромат хорошего кофе заполнил до отказа сценическую коробку и, перетекая через рампу, распространился по зрительному залу. И было в этом аромате что-то такое достоверное, такое семейное и домашнее (утреннее ли благополучие? воскресное ли благодушие? незыблемость ли раз и навсегда заведенного ритуала?), что, казалось, ничто не предвещало кровавой и брутальной трагедии, которая должна была разразиться в этом кофейном раю всего лишь через несколько минут. Гончаров был тогда молодой, но многообещающий мастер; он умело продублировал обещание мира и покоя еще по двум каналам: ухо доносило до вас отголоски прелестной джазовой мелодии из Гершвина, а глаза радовали душу олеографией американского просперити: полубезработные докеры пили свой безоблачный кофе. Аккорд был взят точно и мощно.

Сначала я воспринял его чутьем, а попозже, через год-два, прозрел окончательно, вычитав в модном дамском романе следующее:

«Он добрел до небольшого прудика в самом конце парка, вдыхая *на ходу запахи осеннего холода, осеннего вечера*, к которым примешивался *более далекий запах* костра; где-то сжигали опавшие листья: сквозь изгородь был виден дымок. Этот запах он любил больше других и остановился, закрыв глаза, чтобы полнее насладиться. Время от времени *какая-то птица испускала негромкий, немелодичный крик, и это безукоризненно верное сочетание*, совмещение различных видов тоски чем-то облегчало его собственную тоску» (*Франсуаза Саган. «Любите ли вы Брамса?»*).

Не правда ли, довольно глубокое наблюдение над тем, как два грустных впечатления, накладываясь одно на другое в удачном и точном сочетании, дают нам в результате ощущение радости? (Минус на минус дают плюс.) Знакомая история. Пример мини-катарсиса или, лучше, катарсиса на уровне ощущений.

Способность сочинить такой вот аккорд и составляет, пожалуй, главную проблему режиссерской одаренности.

Можно сказать и еще резче: умение извлечь нужный и точный аккорд из клавиатуры человеческих ощущений является самой сутью режиссерского таланта. Остальное — дело техники, вопрос обучения и ремесла.

Я был неутомимый педагог и неуемный теоретик.

Я возжелал немедленно создать соответствующий тренинг, чтобы научить своих студентов-режиссеров брать «аккорды» как можно точнее. Я поставил себе дерзкую задачу, соперничающую с задачей бога: решил компенсировать недостаточность их таланта ежедневными упражнениями. Вот несколько из них — может быть, кое-что вам и пригодится.

Упражнение первое: «хокку» из трех предметов.

Сначала нужно придумать и сделать какой-нибудь простенький традиционный этюд-импровизацию из тех, что делали студенты-первокурсники десять, пятнадцать и тридцать лет тому назад. (Мои студенты сделали этюд под названием «Встреча»: на вокзале встречаются трое старых друзей, не видевшихся долгое время; когда-то детьми они учились в одной школе.)

Просмотрев получившийся этюд и преодолев неизбежное разочарование по поводу его примитивности, нужно будет поставить перед собой новое задание: пусть каждый из присутствующих студентов-режиссеров придумает свой «аккорд» из трех предметов, которые можно поставить на сцену и включить в ансамбль с тем, чтобы улучшить этюдик, украсить его и таким образом перевести внезапный опус в более высокий класс. Почему всего три предмета? Да просто ради привычки кратко выражать свою режиссерскую мысль, ради усвоения «японского» или «чеховского» лаконизма. И еще потому, что театр нынче развивается именно по линии экономии выразительных средств, по линии самоочищения от всего избыточного и излишнего. (Мои студенты в своем «брэйнсторминге» предложили такие вот варианты из трех «нот»: расписание поездов — урна — щвабра; снег, снежная баба — ящик из-под апельсинов — фонарь с разбитым стеклом; рассыпанные газеты — торшер — на первом плане кукла-неваляшка; пирожки в промасленной бумаге — квадратные часы, повисшие над головой, — предупредительный плакат; наружная стена вагона с рядом окон — группа из трех одинаковых чемоданов — недопитая бутылка водки под зонтиком; пустая тележка носильщика — у колеса бутылка из-под шампанского — и рядом кучка мусора: белые бумажные стаканчики, смятые шоколадные обертки и мандариновая кожура; серая бесконечная стена с огром-

ными буквами — на стене приклеено объявление «разыскивается преступник» с фотографиями — на асфальте красивый цветок.)

Потом эти аккорды из предметов поочередно выставляются на сцену и к каждому из предметных трезвучий добавляется четвертая «нота» — звуко-шумовая или чисто музыкальная компонента (звук кровельного железа, колеблемого ветром; закулисная фонограмма музыки из показываемых по телевизору «Семнадцати мгновений весны»; объявления вокзального диктора; заунывная молитва невидимой нищенки на фоне шума вокзальной толпы; перкуссионные сочинения Кшиштофа Пендерецкого вперемешку с надрывным плачем грудного ребенка; танец маленьких лебедей из балета Чайковского; пьяные частушки под гармошку; полонез Огинского).

В завершение возни с этим упражнением неплохо было бы сыграть заново первоначальный этюд во всех возможных вариантах и сочетаниях, к примеру: трое мужчин со снежной бабой и Огинским, женщина и двое мужчин плюс тележка носильщика и частушки, мужчина и две женщины с лебедями и поллитрой под зонтиком и, наконец, три женщины с пирожками и Штирлицем на фоне устрашающих огромных букв «Опасно для жизни». И т. д. и т. п.

Упражнение второе: «хокку» из трех интуитивных интенций.

Возьмите какого-нибудь крупного и обязательно хорошего писателя, лучше имеющего отношение к театру, хотя бы потенциально, и подберите к нему следующий «аккорд»: нота-художник, нота-композитор и нота актерской фактуры (аромат актерской школы, ее тактильная особенность и ее вкусовая символичность, — школы, так сказать, олицетворенной в конкретной артистической фигуре). Возьмем для примера писателя Чехова, нет, лучше — писателя Беккета, он сегодня более понятен: и моднее, и попсовее. Итак, аккорд к Беккету...

— Пикассо, Малер и Пол Скофилд, — так, что ли?

— Ну, предположим, так...

— Нет, не так — у меня лучше: Филонов, Шостакович, Михаил Чехов.

— А у меня еще лучше — полный сегодняшний пандан к Беккету: Олег Целков — Альфред Шнитке — Инна Чурикова.

— Все это ерунда, мелко. Вот у меня солидно и значительно: Питер Брейгель, Иоганн-Себастьян Бах и Павел Степанович Мочалов, как я его себе представляю.

— Ого!

— Ну что ж, — попытался их примирить я, — чего на свете не бывает, особенно в мире режиссерских прихотливых ассоциаций; в этом клондайке современной сцены царят дикость, непонятность и творческий беспредел. Пройдем и сквозь это.

Потом можно повторить процедуру на материале одной конкретной пьесы, предположим, «В ожидании Годо». Здесь появляется отрадная возможность уточнить наш «аккорд» за счет сравнения данной пьесы с другими пьесами того же самого автора.

Можно погрузиться и еще глубже в мелочи пьесы и жизни — взять самый маленький отрывок из пьесы, ну, хотя бы монолог Лакки из первого действия, и отыскать к нему соответствующий, совершенно новый и предельно уточненный аккорд. Он будет еще индивидуальнее и субъективней.

Например:

трансцендентальная заумь Лакки — Георг Гросс — ария из бразильской бахианы Вила Лобоса в интерпретации Модерн Джаз Квартета — Иннокентий Смоктуновский.

Или:

мистическая белиберда Лакки — Сальвадор Дали в казусе картины «Постоянство времени»— машинная музыкальная мешанина композитора Мосолова — Игорь Ильинский мейерхольдовского периода.

Или:

трагический вопль Лакки — Бронислав Линке — тарантелла Гаврилина — и Лия Ахеджакова, если бы она могла стать мужчиной.

И на закуску, в тон прямому звучанию этого вполне абсурдного монолога: американский каррикатурист Сол Стейнберг, которого вы нам показали в прошлом семестре, к нему что-нибудь из раннего Прокофьева и позднего Эраста Гарина, так, что ли?

Может быть, и так.

Но лучше всего начинать с самого простого аккорда: цвет-звук-запах-осязание— и вкус. Тут я и припомнил предыдущий заход по простым аккордам на более раннем, более старшем курсе.

«ТАНКА» ОЩУЩЕНИЙ К ПЕТЕРУ ВАЙСУ (МАРАТ/САД)

Однажды, в самом начале работы над пьесой Петера Вайса «Преследование и убийство Жана Поля Марата, представленное труппой артистов из приюта для сумасшедших в Шарантоне под руководством господина де Сада», сразу же после читки пьесы* и непосредственно перед тем, как приступить к первым артистическим эскизам и этюдам, я предложил своим ученикам сочинить танку к этой пьесе, составленную из пяти простых ощущений, то есть ответить на такие вот примерно вопросы: какие запахи вооб-

---

* Эта читка была для меня весьма впечатляющей, а впоследствии и вообще стала этапным моментом в моем понимании возможностей импровизирующего актера; она навсегда укрепила во мне веру в реальность импровизационного спектакля.

К тому времени мне до смерти надоело самому читать вслух перед коллективом пьесы, предназначенные для работы, и я решил на сей раз свалить это тяжелое и ответственное бремя на кого-нибудь другого — на помощников или на учеников. Но оказалось, что из двадцати с лишним человек, присутствовавших в аудитории, только трое читали пьесу до того: один студент и два педагога, включая меня. А я на том «судьбоносном» уроке уперся и сказал: «Ну, что ж, будем читать незнакомую пьесу буквально с листа, — все до одного по очереди. Как получится, так получится». Сказал, затем, в качестве сигнала к атаке, сам прочел список действующих лиц и передал книгу первому попавшемуся на глаза студенту. Сначала эксперимент шел, запинаясь и спотыкаясь (столкнувшись с совершенно незнакомым текстом, мои чтецы терялись, заикались, останавливались, перечитывали отдельные слова и фразы, поправляясь и пытаясь добраться до неизвестного им смысла), но потом, примерно с середины пьесы, по мере того, как все яснее и четче вырисовывались перед ними очертания вайсовского шедевра, они становились все увереннее, принимались читать щегольски и даже разыгрывать отдельные сценки и реплики. Чтение необратимо превращалось в игровой спектакль. Закончилось все азартным и триумфальным соревнованием: кто точнее угадает предстоящую интонацию, предвосхитит очередной психологический поворот, подхватит и реализует надвигающуюся ритмическую или тональную, настроенческую метаморфозу. Это был дружный групповой штурм неведомой пьесы — она была одновременно проанализирована, прочувствована и сыграна.

Педагогический успех эксперимента понятен. Но откуда взялся здесь художественный успех? Ведь эта спонтанная читка произвела на всех сильное эстетическое и эмоциональное впечатление; помимо эффекта всеобщего и поголовного влюбления в пьесу Вайса в процессе читки возник еще и эффект нарастания общей уверенности в несомненной художественной ценности происшедшего на читке.

Мне думается, секрет успеха заключался в предельной (вынужденной и в то же время естественной) импровизационности той читки. Все там воспринималось и выражалось в первый раз. Не как бы впервые, а на самом деле впервые. Открытия людей, читающих неизвестную пьесу, были неизбежны и захватывающи. Они приносили синхронное удовольствие и читающему, и слушающим. Одновременное счастье первооткрывателей — это, как говорится, страшная сила, и непосредственно перед тем как приступить к первым артистическим эскизам и этюдам, я предложил своим ученикам сочинить танку к этой пьесе, составленную из пяти простых ощущений, то есть ответить на такие вот, примерно, вопросы: в каком цвете видится вам знаменитая пьеса? какие звуки доносятся до вас из ее таинственных глубин?

ражает себе ваше обоняние при упоминании об этой пьесе? что приносит вам она по линии вкусовых и осязательных впечатлений?

Вот что у них тогда получилось.

Цвет: слепяще белый, глянцевый свет, красные пятна расплываются на белом, брызги крови, мертвящий оттенок белого, бирюза, зеркальность никелированных поверхностей, акрихин, бледная синева, зеленоватая чернота болотной воды, какое-то космическое, флюоресцирующее сиянье невидимых ламп дневного света...

Звук: звяканье падающего в таз инструмента, клавесин, сирена скорой помощи, свист хлыста, скрипка (пилит псих), колокол, метроном, мегафон, вибрафон, арфа, капли падают...

Запахи: карболка, хлорка, дезинфекция...

Вкус: сосулька, привкус меди, крови, незрелая айва — вяжет во рту.

Тактильные ощущения: мокрый холод льда, укол, крупная наждачная бумага, гусиная кожа, мокрая простыня, по холодному кафельному полу босиком. Гангрена на ноге. Ее нужно удалить. Без всякого наркоза, скрип пилы по кости, публично, при всех...

Я был удовлетворен, они тоже: подумать только! вместо логических рассуждений — вот такое! Мы начинали догадываться, откуда берется эмоция, правда. Довольный, я умолял их чуть не на коленях: поймите, ребята, что ассоциация — это не логическое умозаключение, это — сугубо индивидуальное, подсознательное восприятие. Поймите и запомните: только мы, только для себя, только необъяснимое для других. Изо всех сил, всегда и везде, ловите свое самое первое впечатление от материала и не бойтесь, что ваши ассоциации будут чересчур субъективными, — когда мы сложим вместе все наши такие субъективные и такие, казалось бы, произвольные ощущения, они составят цельную и полную картину, непременно составят, они сольются в мощном аккорде, гармоничном или дисгармоничном, но непременно, обязательно впечатляющем.

Вот она, бесконечная траектория развития темы: цвет и звук+запах+вкус+тактильные ощущения... Потом по новой: видение+слышание+настроение... цвет любви, звук ненависти, запах тоски, гусиная кожа страха и вкус разлуки... И опять, и опять, и опять — реализация ассоциативных парадигм в едином аккорде...

После столь эффектного — и образного, и эмоционального — брэйн-сторминга мы, естественно, сделали прекрасный этюд — с импровизацией всех описанных выше страшных и сладостных звуков, с попыткой реализовать цвет и запах: кто-то разлил на сцене флакончик корвалола, и, пока запах не выдохся, были мобилизованы все имевшиеся в наличии белые одежды и никелированные предметы, но главная мобилизация состоялась внутри, в сфере разных актерских ощущений: физиологических, психологических, социально-политических и эстетических; вчерашних, сегодняшних и в какой-то мере завтрашних. Мы подошли к пику творческого удовлетворения...

Но спектакль «Марат/Сад» мы не сыграли. На другой же день, буквально на другой день после нашей удачной репетиции, моего ассистента вызвали в первый отдел и строго предупредили: посоветовали немедленно прекратить работу над крамольной пьесой. Меня самого в первый отдел не вызывали, но мне стало жалко моего перепуганного коллегу, и я заменил пьесу, — воистину враги человеку ближние его, воистину так...

Умение точно взять «аккорд»— всеобщий принцип для любого искусства. В том числе и для литературы. Последнее я понял совсем недавно, лет девять назад, когда

вплотную приступил к написанию этой книги; и здесь главным являются отнюдь не высокие идеи, не глубокие характеры, не меткие наблюдения, здесь, так же, как в музыке, как в театре, живописи, архитектуре и т. п., очень важно сочинить аккорд из слов. Красивый аккорд из нужных и точных слов.

7. Школа поэтического театра. Режиссерские экзерсисы повышенной трудности. Но все равно — школьные проказы. Серия третья и последняя: «В поэтическом саду». Нормальный человек без поэзии не может. Я имею в виду не только и не столько тривиальные порывы стихотворства, так свойственные детству и ранней юности. Я говорю о большем, о более общем и важном — о поэтической настроенности души, о поэтическом восприятии окружающей жизни: пейзажа, вечно изменчивой погоды, женской красоты или глубокого размышления о бытии. Эта особая восприимчивость к прелести мира и ее образному отражению в зеркалах своего и чужого творчества составляет непременное и ничем не заменимое свойство человеческого существа.

Вот тут-то и дрогнула у меня рука, водящая пером по бумаге, словно кто-то ехидный легонько толкнул под локоть: остановись, мол, подумай, что ты такое пишешь, — ну кто сегодня сочиняет стихи, кроме графоманствующих поэтов и твоих сумасшедших учеников, кого теперь посещают сладкие минуты поэтического восторга, даже в самом нежном возрасте?! Время нынче совсем, совсем другое — трезвое, циничное, сугубо прозаическое.

Я попробовал огрызнуться:

— А ты сам никогда, что ли, не писал стихов?

— Конечно, нет, — как все современные люди...

— Вы не люди, вы — выродки! — сорвался я крупно и сошел с рельсов.

Но оставим в покое современных выродков. Бог поэзии им судья. Займемся будущими режиссерами, которым по определению предстоит быть поэтами сцены.

Самым лучшим тренингом для воспитания и развития у режиссеров образного, поэтического мышления являются инсценировки коротких стихотворений. Это трудная, почти что неразрешимая задача. Как, например, сделать спектакль из пушкинского «Я вас любил, любовь еще, быть может...» или лермонтовского «Прощай, немытая Россия...»? Как нужно творчески извернуться, как вывернуть наизнанку свою душу и фантазию, чтобы найти театральную адекватность такой вот поэзии:

Мне весна ничего не сказала —
Не могла. Может быть — не нашлась.
Только в мутном пролете вокзала
Мимолетная люстра зажглась.
Только кто-то кому-то с перрона
Поклонился в ночной синеве,
Только слабо блеснула корона
На несчастной моей голове.

Георгий Иванов

Да, да, конечно, сделать это невозможно. Но ведь только ставя перед собой невыполнимые задачи, мы можем рассчитывать на сколько-нибудь значимые результаты. Сегодня, задним числом, мне невыразимо жалко бедных подопытных кроликов — первых моих студентов, перед которыми я поставил это безумное задание. Они забрасывали меня бесконечными вопросами, а я не мог им ничего ответить: я не знал, как инсценировать стихотворение.

Не желая терять себя в глазах учеников, я схватился за первую попавшуюся соломинку, за свою верную палочку-выручалочку:

— Сочетание каких цветов может выразить для вас Лорку?

Большинство сошлось на сочетании черного с красным. Несогласное меньшинство заговорило о цвете Испании — выжженная солнцем земля, глинисто-песчаная, серовато-желтая, бескрасочно-суровая... Это мне что-то напоминало. Я осмотрелся вокруг себя: наша аудитория была выкрашена тусклой масляной краской как раз такого неопределенного цвета.

— Уберите от стены всю мебель!

Очистившаяся плоскость приобрела законченность и выразительность.

— Подходит для вашего Лорки?

Теперь ответ был единодушным и однозначным: да.

— Тогда отпускаю вас на десять минут. Пойдите в костюмерную и переоденьтесь все во что-нибудь красное и черное — в любых сочетаниях и комбинациях. Если успеете, покурите. Жду вас в 14.40.

Вернувшись, они смотрели друг на друга, удивляясь и не узнавая, как смотрят свеженькие, только что переодетые в форму новобранцы. Все брюнетки и темные шатенки стали вдруг испанками и цыганками, а блондинки прикрыли свое золото черными шалями скорби и кружевными мантильями печали. Мужчины в черном выглядели стройнее и выше ростом, в красном — агрессивнее и брутальнее.

— А теперь идите к освобожденной стенке, попробуйте коллективно вписаться в свой испанский фон.

Они стали к стенке, и я, любуясь ими, спросил:

— Чего вам еще не хватает?

Они дружно проревели в ответ «гитары!», и в этом могучем крике слились воедино и рев раненых быков, и стон победительных тореадоров.

— Раздобудьте гитару!

Не прошло и минуты, они вернулись с четырьмя гитарами. Кто-то постарался даже раздобыть незапланированные кастаньеты: щелк... щелк-щелк... щелк-щелк... щелк-щелк-щелк-щелк-щелк... Мгновенно пристроились и с ходу заиграли малагэнью — русские гитаристы почти все у нас традиционно тяготеют к испанистой музыке. Зарокотали струны, на руки к девушкам слетели большие газетные веера (не беспокойтесь, дон Микаэле, завтра будут красные и черные!), и некий эстетический наглец-передовик сделал самодеятельный речевой почин.

Начинается
плач гитары.
Разбивается
чаша утра.
Начинается
плач гитары.
О, не жди от нее
молчанья,
не проси у нее
молчанья!

Инсценировка бурно закипала, и я поспешил собрать пенки — подвел итог:

— Первым, самым примитивным приемом инсценизации стихотворения является переодевание, связанное с поэтическим ощущением цвета. Помните, я цитировал вам Булгакова: «Кино — это главным образом погоня, тогда как театр — это в первую очередь переодевание». Булгаков знал про театр все. Ну, если не все, то многое.

Они засмеялись и побежали к своим тетрадкам — записывать мысль, а я продолжил победоносный диктант.

— Второй, чуть более сложный прием инсценировки стихотворения заключается в его мизансценировании. Мизансценируя то или иное стихотворение, мы как бы отыскиваем пластическую адекватность его поэтическому сюжету. Я выражаюсь понятно?

— Понятно, понятно. Что прикажете делать?

— Какое-то время тихо посидите «в партере», внимательно присмотритесь к этой прекрасной стене, пустой и чистой, как любезный вашему сердцу «белый дракон», постарайтесь ощутить и охватить взором все потенциальное богатство заключенных в ней художественных видений, образов и символов и начинайте создавать из себя самих, из своих и чужих тел столь же прекрасные скульптурные композиции — барельефы, горельефы и вырвавшиеся из этой стены отдельно стоящие фигуры и группировки, — дополняя и развивая друг друга, приближаясь к маленьким шедеврам великого испанского поэта. Выводите образы Лорки из стены, формуйте, ваяйте, лепите.

И они налепили.

Сколько красивейших композиций возникло и исчезло в тот день на волшебной серовато-кремовой стене! Пирамидальные и квадратные, объемные и плоские, угловатые и округлые, динамичные, легкие и монументально торжественные, они, как в калейдоскопе, беззвучно складывались и тут же рассыпались с тихим звоном, и в каждой из них, пусть на миг, но оживала загадочная поэзия расстрелянного поэта.

Когда умру,
схороните меня с гитарой
в речном песке.

Когда умру...
В апельсиновой роще старой,
в любом цветке.

Когда умру,
буду флюгером я на крыше,
на ветру.
Тише...
когда умру!

Мизансценирование короткого стихотворения позволяет нам обнаружить поэтическую его структуру: противостояние образов, игру метафор и метонимий, иерархию символов. Мизансценируя, мы начинаем понимать, что тишина и ночь, луна и фонарь, утренняя заря и ветер — это не пейзажные аксессуары, а действующие лица, персоны поэтического театра.

Желая более внятно проартикулировать эту функцию мизансценирования как пластического анализа, я уточнил и ужесточил тренинг. Я начал просить своих учеников сопоставлять две, три, четыре мизансценные композиции, выискивать между ними и выявлять воображаемые линии тяготения, притягивания и отталкивания. Пустое про-

странство постепенно заполнялось нитями невидимых траекторий, уплотнялось, в нем начинали проступать и читаться поэтические образы-настроения, не упомянутые в тексте стихов, но лишь присутствующие в нем, — незримо, скрытно и таинственно.

Затем я стал требовать от них еще более изощренного пластического анализа. Я заставлял своих подопечных извлекать из стихотворения поэта не просто некий набор мизансцен, а целостную и строгую их систему, четко структурированную по каноническому правилу пяти групп японского сада камней: главный камень, вспомогательный камень, гостевой (или контрастный) камень, домашний камень и фон, но это было уже на другом курсе и поэт здесь был совсем другой — Александр Блок. Русский поэт для этих студентов был иссиня-черный с белым и золотым: синие звезды, черная ночь, белый густой снег и золотистое, как мед, вино.

Я — Гамлет. Холодеет кровь...

Маленький, прямо-таки крошечный и какой-то чернявый Гамлет сидит на полу посреди огромной и, главное, высоченной, как пустой собор, сцены. Он сидит, подстелив под себя свой классический черный плащ, перевернутый синей шелковой подкладкой вверх, а издали и сверху, надвигаясь прямо на печального принца, по широкой синей лестнице, какой не бывает ни в одном соборе, четыре черных офицера на вытянутых вверх руках несут ему в дар мертвую его любовь.

Невеста парит в воздухе, неподвижно вытянувшись по горизонтали, как жертва неведомого гипнотизера, заглянувшего сюда из далекого провинциального космоса.

Белое легкое платье стекает с утопленницы, как вода.
Вертикально течет вниз безвольная сонная рука.
Струятся золотые распущенные девичьи волосы.

Тебя, Офелию мою,
Увел далеко жизни холод,
И гибну, принц, в родном краю
Клинком отравленным заколот.

Но нет ни короля Клавдия, ни брата Лаэрта, ни Розенкранца с Гильденстерном. Маленький принц сам закалывает себя. И огромное, бесконечное, холодное пространство само звучит мерной поступью похоронной процессии, траурным маршем, нечеловеческими стихами: «Никогда не забуду, он был или не был, этот вечер...»

Но это уже совсем другое стихотворение. Это — «В ресторане».

Большая и высокая сцена раскрыта до предела. Все сукна раздвинуты. И на фоне гигантской серой стены, такой индустриальной и такой городской кирпичной стены. В слепящем, режущем глаза электрическом свете обнаженных софитов и фонарей. Низкой горизонталью. По самому полу сцены. Стелется и клубится черно-синий туман ресторанной сидячей толпы.

Черные столики, черные венские стулья, черные вечерние наряды, декольте и трены, шляпы с траурными перьями, пушистые боа, лакированные черные ботинки и цилиндры — все это поле черных и пышных цветов цивилизации тянется далеко-далеко, кажется, до самого горизонта.

Это — массовка петербургской умирающей модерн-богемы. Это — хор начинающегося нашего века, декламирующий нарасхват, под музыку томного южного танго,

пленительные строки северного поэта: кто выпевает целое четверостишье, кто отдельную фразу, а кто и всего-навсего одинокое, одно-единственное пронзительное слово. Это — пластический хор, дробящий и повторяющий многократно, как в бесконечных зеркальных отраженьях, странные движения охмелевшего, полубезумного поэта.

Я послал тебе черную розу в бокале
Золотого, как небо, Аи.

И немедленно над ресторанной толпой взмывает стая черных роз. Она парит и кружит над головами людей, перелетая от первого кавалера к первой даме, от второго кавалера — ко второй, от третьего — к третьей и т. д., и т. д., и т. д., и т. д., и мы плавно переходим от Александра Блока к другому поэту — к Борису Пастернаку, к другому поколению студентов и к другой, еще более сложной разновидности поэтического тренинга.

Третий прием инсценировки небольшого стихотворения — актуализация образов, скрытых за словами. Работая над этим упражнением, будущий режиссер учится воссоздавать и материализовывать те смутные переживания и неясные, не выраженные до конца образы, которые послужили когда-то суммарной эстетической причиной возникновения у поэта данного (или взятого) стихотворения. Для этого режиссеру потребуются недюжинные исследовательские и шаманские способности. То, о чем мы здесь с вами говорим, кому-то может напомнить знаменитое учение философа Федорова о воскрешении предков. Но это не совсем так. Мы говорим не о физическом воскрешении человеческого организма, а о возрождении человеческих чувств и видений, когда-то вибрировавших и бушевавших в межличностном ноопространстве. Поэт Пастернак в своих «Письмах из Тулы» 1918 года описал бывшего актера-профессионала, который в одиночестве гостиничного номера разыгрывал сцену, воскрешавшую для него давно прошедшие дни, его собственное былое; он слышал и воочию видел себя и свою покойную жену в молодости. Так появилась у поэта «мысль о независимой от публики, абсолютной функции искусства: возвращать к жизни увиденное и пережитое». Позже поэт сформулировал свою догадку точнее и агрессивнее: «Представление можно повторить, сделав давно прожитые явления бессмертными».

В душе современного актера может быть воскрешен весь комплекс ощущений и переживаний любого из двенадцати блоковских рев. разбойников, предводительствуемых Иисусом Христом.

В воображении современного актера может возродиться в полном объеме циркорама сомнамбулических видений, окружавшая некогда лоркианских цыганов и цыганок.

В душе и воображении современного зрителя сегодняшний театр способен оживить эмоциональные и интеллектуальные потрясения, волновавшие тех, кто приходил в театр сто, двести и две тысячи лет назад.

Это я все о том же — о вполне реальной возможности в любой момент спектакля актуализовать отсутствующие образные парадигмы. Или парадигмы, присутствующие виртуально.

Приношу все возможные мои извинения за то, что употребил так много непонятных иностранных слов в одной фразе. Но, поверьте, положение у меня было поистине безвыходное: соответствующих русских слов просто нет. Если бы в целях понятности я захотел бы сам перетолковать на русский язык всю эту варварскую терминологию, то «актуализация» потребовала бы у меня не менее полстранички, «па-

радигма» — все полторы, а «виртуальность» и вовсе заняла бы целую главу. Так что замнем для ясности.

Попробую прояснить ситуацию с помощью поэтического примера, хотя и тут подстерегают нас сюрпризы и парадоксы гносеологии.

Дело в том, что, пытаясь объяснить что-то не очень понятное, мы нередко бываем вынуждены использовать нечто еще более темное и туманное.

Итак — пример поясняющий. Берем первое попавшееся, застрявшееся в памяти четверостишье Бориса Пастернака:

У капель — тяжесть запонок,
И сад слепит, как плес,
Обрызганный, закапанный
Мильоном синих слез.

В четверостишье всего три образа: два сравнения отданы каплям летнего ливня (сначала они сравниваются с драгоценными камешками запонок, потом — со слезами) и одно образное сравнение посвящено мокрому саду (массив влажной зеленой листвы сравнивается с простором речного плеса, а трепещущие и поблескивающие под теплым слепым дождиком листья сада уподобляются зеркалящей солнечными зайчиками хрустальной ряби, которая дрожит и прядает над спокойной водяной гладью). Эти образы литературно оформлены, то есть описаны словами, выявлены в тексте выпукло, зримо и броско.

Но есть и еще один образ, четвертый, — неявный, скрытый, спрятанный в зазорах между словами, возникающий и существующий в тайном пространстве тяготения между молекулами обнаруженных, овнешненных образов. Именно он, невидимый и неописанный, определяет главное настроение (ликование!) этих четырех гениальных строчек.

Что же это за образ-невидимка? — Это радость жизни, одетая в маску плескания, умывания, может быть, даже омовения, — освобождающего очищения водой.

Скажем так: неучтенный, неописанный человек (автор? герой? наше с вами животное и возвышенное «я»?) пляшет под дождем посреди огромного зеленого сада, в центре невообразимо счастливого мира природы.

Этого-то пляшущего под дождем человека и можно играть в данном четверостишии.

Он пляшет от радости бытия и несет освобождение всем нам: и актеру, и режиссеру, и зрителям, потому что он вроде бы и танцует в саду, бормоча дивные свои стихи, и вроде бы его вовсе нет, он у нас и самый главный, самый властный в коротком царстве стиха, и одновременно самый безответственный и необязательный. Он для нас смысл и бессмыслица поэзии. Воплощенная, живая амбивалентность искусства.

Так вот и происходит, по-моему, актуализация «отсутствующего», то есть виртуального образа. Если, по-вашему, процесс совершается иным манером, валяйте по-своему. Выслеживание и ловля поэтических метафор, прячущихся в густых зарослях парадигм, — дело сугубо индивидуальное.

Поработать над инсценировками Пастернака выпало мне на самом нелюбимом моем курсе. Я до сих пор не могу понять, в чем заключалась причина нашей взаимной холодности: то ли я им не приглянулся, то ли они мне показались не очень, только что бы я для них ни делал (придумывал самые новые и самые интересные учебные зада-

ния, приглашал самых лучших педагогов по актерскому мастерству, выдумывал и снимал для их занятий самые лучшие помещения — от Онегинского зала до особняка фон Мекк), они ничего от меня не принимали. Душевного контакта не получилось. Ну, а без любви-то какая поэзия.

Были работы откровенно плохие: один удалой режиссер, выбрав поэтичнейшую «Зимнюю ночь», не придумал ничего лучше, как превратить волшебные стихи в пошлый романс и пропеть его приторным тенором под гитару, причем вся эта вокальная профанация сопровождалась иллюстрированием слов, до неприличия буквальным, — сцена вся была затянута белыми половиками и простынями (зима), свет был погашен (ночь), на столе была зажжена свеча, и в разрезе заваленной снегом избушки был устроен теневой театр («На озаренный потолок ложились тени»); другой лихач от режиссуры то ли с большого бодуна, то ли из-за высшего культурно-просветительного образования превратил «Вальс с чертовщиной» в бойкое эстрадное шоу с ужасами а-ля Хичкок и шибко эротическими костюмами.

Были и работы хорошие: своевольный и опытный режиссер с довольно громким именем перевыполнил мое задание на 250% — инсценировал не одно отдельное стихотворение (что довольно трудно), а всего Пастернака целиком (что значительно легче); настриг цитат из Бориса Леонидовича и смонтировал их по тематическому принципу, и получился горячий диспут под девизом «Поэт и социалистическое общество». Это было эффектно и остро до предела, но поэт Пастернак, всегда чуравшийся политической возни, снижался до уровня таганских дерзостей Вознесенского или Евтушенко.

А две работы были просто очень хорошие. Они нравились мне и тогда, но теперь, по прошествии многих лет, они предстают передо мною во всей своей прелести и значительности, так как, вопреки расхожему мнению, сильные эмоциональные и эстетические впечатления от времени не тускнеют, а только становятся ярче и драгоценнее.

Шура Никифоров тоже отказался от попытки инсценировать стихотворение, которую, по его собственным словам, считал тщетной. Он превратил стихи Пастернака не в театр, а в музыку — устроил свой «спектакль» в форме фортепьянного квинтета. Партию «рояля» он без колебаний отдал самому Пастернаку в буквальном смысле — отыскал запись с голосом поэта, читающего свои стихи и заставил ее звучать в своем отрывке.

...На показе Шура вышел на авансцену, поставил в центре табуретку, на табуретке установил ностальгический аппарат под названием патефон, на диск патефона поставил пластинку, покрутил ручку, пластинка завертелась под иглой, и из маленького рупора раздался глухой и мужественный голос поэта. В этом голосе начисто отсутствовали бытовые интонации, но зато щедро звучали музыкальные:

Сними ладонь с моей груди,
Мы провода под током.
Друг к другу вновь, того гляди,
Нас бросит ненароком...

Шура поднял иглу звукоснимателя и сказал:

— Я не хочу, чтобы слова Пастернака произносил кто бы то ни было, кроме него. Я думаю так: пусть послушают самого. Послушайте вы (он адресовался в зал) и вы то-

же (к артистам на сцене). Послушайте и почувствуйте то, что вам почувствуется, а потом сделайте то, что вам захочется (и опустил иглу на диск).

Те, к кому режиссер обратился на сцене, были четыре актрисы, составлявшие квартет, сопровождавший соло поэта, зафиксированное на пластинке. Четыре молодые женщины, прекрасные и разные, окруженные своим женским интимным бытом. Четыре любви стихотворца и музыканта или, может быть, одна его любовь в четырех лицах.

Режиссер каждую женщину как бы вставил в специальную раму, разделив их и превратив в животрепещущие любовные портреты. Он отодвинул их в глубину сцены, создав там для них особое, чисто женское дачное и летнее пространство, пронизанное шаловливыми сквозняками, ярким дневным светом, до отказа наполненное плеском воды, щебетом птиц и скрипом качелей. Милые женщины слушали поэта и занимались каждая своим делом: первая, вписавшись в оконный распахнутый настежь проем, засучив рукава выше локтя и прихватив падающие на лоб волосы застиранной косыночкой, мыла рамы и протирала стекла; вторая полоскала в подсиненной воде белье, выкручивала и, приподнявшись на цыпочки, развешивала его на высоко натянутой веревке; третья, в локонах и в легком, пестреньком и развевающемся на ветру платье, покачивалась и покручивалась на веселых качелях, опустив на колени недочитанную книгу; четвертая же мелькала среди вздувающихся и взлетающих занавесей, выглядывая и прячась, как при игре в жмурки, — она стелила постель, радостно смеялась и похлопывала, как детей, толстые и розовые подушки. Картина была исполнена утренней свежести, летней истомы и тонкой, ничем не объяснимой печали... Вслушавшись поглубже в звучащие из патефона стихи и настроившись на волну поэзии, женщины, сначала одна, потом другая, а затем и все вместе, начали откликаться на голос поэта, как четыре нежных и робких эха, отставая от него, совпадая с ним, а то и предвосхищая нужные слова в порыве сотворчества и легкой чувственной слиянности. Ну как тут не вспомнить другого поэта — Иннокентия Анненского:

«...чуткая боязнь грубого плана банальности, бесстрашие анализа, мистическая музыка недосказанности и фиксирование мимолетного — вот арсенал новой поэзии... в искусстве... все тоньше и все беспощадно-правдивее раскрывается индивидуальность с ее капризными контурами, болезненными возвратами, с ее тайной и трагическим сознанием нашего безнадежного одиночества и эфемерности... человеческое "я", которое не ищет одиночества, а, напротив, боится его; "я", вечно ткущее свою паутину, чтобы эта паутина коснулась хоть краем своей радужной сети другой, столь же безнадежно одинокой и дрожащей в пустоте паутины... новая поэзия ищет точных символов для ощущений, то есть реального субстрата жизни, и для настроений, то есть той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию... Стихи и проза вступают в таинственный союз».

Конечно, Анненский не знал стихотворений Пастернака, тем более режиссерских «стихов» Шуры Никифорова, но как он предчувствовал и предвидел их ощущения и настроения.

Вторая хорошая инсценировка принадлежала Лене Власову, молодому таганскому артисту, такому же темпераментному и ненасытному, как и его знаменитый шеф. Леню обуял тогда бешеный максимализм, ему хотелось взорвать все каноны, прорвать все ограничения и выскочить за любые пределы. Ленины гиперболы три года лопались вок-

руг меня с оглушительным треском, как хлопушки или петарды, — я то и дело вздрагивал и втягивал голову в плечи. Все время ждал, когда же этот бесноватый новатор приведет на сцену настоящего слона или затопит и подожжет наш любимый ГИТИС. Его эксперименты были чудовищны, но самое невероятное состояло в том, что все эти его эскапады, бравады и бутады были почти всегда предельно органичны. В данном конкретном случае — органичны по отношению к Пастернаку, написавшему, как известно, однажды: «Во всем мне хочется дойти до самой сути».

Стационарного занавеса бурному режиссеру Власову показалось мало, и он устроил еще один, свой собственный, индивидуальный занавес — перегородил зеркало сцены огромным белым листом бумаги (накануне показа они с женой целую ночь напролет склеивали свою гигантскую чистую страницу из шести(!) рулонов потолочных — без рисуночка — обоев).

...В полной тишине раздвинулся занавес и открыл нам белую широкоэкранную плоскость пустой страницы. На пятачке перед экраном появился непонятный, погруженный в какие-то свои мысли человек, подслеповато оглядел зрительный зал, повернулся к нему спиной, вытащил из заднего кармана аэрозольный баллончик с краской, оглянулся по сторонам, нажал на головку распылителя и начал писать синей струей, крупно и отчетливо:

Борис Леонидович Пастернак.

1890—1960.

Шипел в тишине разбрызгиватель, распространялся по залу острый, вышибающий слезу запах химии, вязались одна к другой ярко-синие каллиграфические буквы. Человек поставил последнюю точку и ушел.

И сразу же грянула торжественная и певучая музыка, напоминавшая о росах, капелях, ручьях, весенних половодьях, о рахманиновских концертах и калинниковских симфониях. И сразу же в нескольких местах, прорывая бумагу вокруг синего имени поэта, начали высовываться, надвигаться с боков и нависать над нами зеленые сосновые ветки. Они торчали из бумажной стены тут и там, словно протянутые к нам руки природы. Теперь в зале пахло смолой, хвоей и летним лесным зноем. И сердце билось радостью внезапного узнавания — это был именно Пастернак: синева стихов и зелень леса.

Потом музыка набухла грозой и разразилась раскатами грома. Из-за роскошного «титульного листа» послышался настойчивый шорох и нетерпеливое хихиканье. Кто-то еще — неизвестный — пытался прорваться сквозь бумажную преграду: изнутри — к нам, со сцены — в зал. В умножающихся и увеличивающихся прорехах и просветах замелькали веселенькие, пышущие здоровьем женские личики и проворные женские ручки — юные дамы и барышни, в полотняных платьях, украшенных кружевами, прошивками, мережками и белыми вышивками ришелье неизъяснимой домашней прелести раздирали на части большую шуршащую бумагу. Они весело и яростно комкали ее, мяли, топтали ногами, подбрасывали вверх, кидали друг в дружку, хватали в охапки и утаскивали куда-то за кулисы вместе с остатками музыки.

Через несколько секунд с суперзанавесом было покончено.

Зеркало сцены открылось полностью. Освобожденные сосновые ветки преобразились в деревья просторного дачного участка. В самом центре участка, в плетеном кресле, а может быть, в качалке, я сейчас уже и не помню точно, полулежала вальяжная красавица в расцвете лет и широкополой шляпе из китайской соломки. Вокруг жен-

щины вращался на велосипеде рыжеволосый молодой человек, почти мальчик, в коротеньких штанишках и матросской блузе. Его легкомысленное канотье описывало медленные-медленные круги около роскошного и притягательного центра, и, словно бы из этого неторопливого кружения, возникал далекий, еле слышный и также довоенный духовой вальс. Умиротворенные полотняные дриады покачивались в танце где-то на окраинах этого неправдоподобно трогательного пейзажа.

Но режиссер Леня не дремал. Он, видимо, очень любил идиллии, но долго переносить их не мог. Он стоял начеку в ближайшей кулисе и с пожарной кишкой в руках бдительно следил за тем, как развивается его опус. Точно уловив момент, когда дачная истома могла перерасти в дачную скуку, он издал воинственный клич и окатил свое творение потоком холодной воды из шланга.

Прижав пальцем кончик брандспойта, Леня преобразовал мощную струю в серебристый веер дождевых капель и поливал, поливал, страстно и вволю, как-то даже аппетитно поливал своих любимых артистов. А артисты визжали, вопили от счастья, отбивались руками от ливня и хохотали. Они разбегались и прятались по углам, но ливень настигал их повсюду.

Неизвестно откуда появился огромный кусок прозрачной целлофановой пленки. Все кинулись к спасительной пленке и, сгрудившись под ней, продолжали визжать и смеяться как угорелые. Дождь барабанил по пленке, стекал с нее на пол, образовывал лужи, в которых сверкали, отражаясь, бесчисленные солнца прожекторов.

Расшалившийся Леня направил свой веер под пленку, и, спасаясь от воды, высоко задирая ноги, завернутый в целлофан человеческий букет ринулся в зрительный зал. Ливень бросился за беглецами, и они, прячась среди зрителей, захохотали пуще прежнего и начали выкрикивать хором знаменитые стихи:

Гроза в воротах! на дворе!
Преображаясь и дурея,
Во тьме, в раскатах, в серебре
Она бежит по галерее.

По лестнице. И на крыльцо.
Ступень, ступень, ступень.— Повязку!
У всех пяти зеркал лицо
Грозы, с себя сорвавшей маску.

Вода текла уже по залу, брызги, отскакивая от целлофана, просвечивавшего счастливыми лицами, рассыпались вокруг и попадали на зрителей.

Зрителей-то, собственно говоря, и не было. Так, пять-шесть человек родственников и знакомых, которых позвали студенты. Да еще и М. О. Кнебель, которую пригласил я.

Дело в том, что как раз тогда я отменил показ студенческих работ кафедре, которая наотрез отказалась признать правомерность предложенной мною разновидности режиссерского тренинга — моих инсценированных стихотворений. Ну и бог с вами, подумал я, не хотите и не увидите, что это такое. А Кнебель понадобилась мне, чтобы избежать ненужных сплетен (педагог, мол, не справился и завалил работу целого семестра, показывать нечего и т. д. и т. п.). Мария Осиповна была все-таки моей учительницей, что обеспечивало более-менее доброжелательный взгляд. Кроме того, она была бесспорным авторитетом в педагогике: если понадобится, она могла засвидетельствовать, что работа была проделана в полном объеме и что была она вполне нормальной.

Но если б только вы видели, в каком восторге была Кнебель, когда на нее попадали капли пастернаковского щедрого дождя! Она только что не визжала, как та дореволюционная смешливая девчонка, которая сидела когда-то на коленях великого Льва Толстого и рассказывала ему сказку собственного сочинения!

А сейчас ей было сильно за восемьдесят.

Несомненно, это было железное поколение.

Представительница железного поколения спросила у меня:

— Почему вы не пустили кафедру?

Я объяснил ей, в чем дело, она меня не поняла:

— Полная ерунда!

Я не возразил.

— А кто они такие, эти студенты? Где работают? Они артисты или режиссеры? Любопытное, нестандартное мышление, а это, Миша, так редко встречается. Поверьте мне — я знаю, что говорю. Сейчас вы увидите. Позовите мне того, кто делал отрывок с велосипедом и пожарной кишкой.

Леня как раз подтирал воду на сцене. Я попросил его подойти к нам.

Он стоял перед Кнебель, длинный, угловатый, с мокрой половой тряпкой в руках.

— Где вы работаете?

— На Таганке.

— Режиссером?

— Ну что вы, Мария Осиповна, конечно, нет. Я актер.

— Мне знакомо ваше лицо. Откуда?

— Не знаю.

— У вас прекрасный отрывок.

— .....

— Вы показывали свою работу Любимову?

— Нет.

— Почему? Это ведь готовый спектакль для него. В его вкусе, только тоньше.

— Спасибо, Мария Осиповна.

— Ну так предложите ему. Он должен обрадоваться, — старушка разыгрывала перед молодым человеком наивную девочку, да нет, не так, ничего она не разыгрывала, она просто осталась наивной девочкой до конца, дочерью известного и богатого книгоиздателя. Любительницей повитать в облаках идеальных человеческих отношений.

Леня Власов аккуратно опустил старую даму на землю:

— Юрий Петрович не будет смотреть мою работу. Он считает, что в театре есть только один режиссер...

— Он сам, — согласилась Кнебель и замолчала. Она как-никак прожила длинную жизнь и навидалась всего.

А когда Леня ушел, старуха вздохнула и неожиданно прошептала мне очаровательный стишок:

...Где пруд, как явленная тайна,
Где шепчет яблони прибой,
Где сад висит постройкой свайной
И держит небо пред собой.

— Это из моей юности...

Я пожалел, что «этого» не слышали мои студенты, — они поняли бы, что такое финальная точка спектакля.

А теперь и мне пора поставить точку — в параграфе о режиссерских экзерсисах повышенной трудности.

Если посмотреть на все, написанное в этом параграфе с высоты птичьего полета, сразу станет видно общее, обобщенное, то есть то, что все, связанное здесь с Лоркой, — это *поэзия театра*, связанное с Блоком — это *поэтичность театра*, а работа над стихами Пастернака — это овладение *поэтикой театра*.

Режиссер должен отличать одно от другого, но владеть должен всем. И во всем объеме.

Кстати сказать, поэтический театр — одна из наиболее магических, завораживающих форм театра. Его ритмические и темповые структуры в соединении с неясными и одновременно неисчерпаемыми цепочками образов погружают участников — актеров и зрителей в своеобразный поэтический транс, делают их открытыми и беззащитными перед любыми дальнейшими эстетическими поползновениями игрового театра. Об этом режиссеру нужно помнить всегда. Это можно использовать в любой подходящий момент.

Индивидуальное поэтическое ощущение имеет над нами необъяснимую, таинственную власть. Коллективное же погружение в мир поэзии превращает эту власть в сущее колдовство.

8. Зигзаг: игра и наука. Несколько первоначальных и примитивных правил, обуславливающих и организующих творческую игру режиссера. Беру быка за рога и сразу же без перехода, по контрасту с предыдущими поэтическими туманами и психологическими двусмысленностями, привожу перечень из четырех однозначных кибернетических аксиом:

1. Повторное сообщение не несет информации.

2. Информативность сообщения связана с разнообразием составляющих его элементов.

3. Максимум информации несет самое маловероятное сообщение.

4. Любая информационная система, предоставленная самой себе, движется к состоянию равновесия.

Агрессивная категоричность предлагаемых формулировок обусловлена тем, что все до одной я проверил их на себе и вот уже более тридцати пяти лет безотказно употребляю в своей работе. Да, да, именно так: за все три с лишним десятка лет, прошедших с той поры, как я ознакомился с кибернетическим постулатом о нулевой информативности повторного сообщения, я ни разу не поставил одну и ту же пьесу дважды, ни разу не обратился к одному и тому же автору, ни разу не использовал одного и того же актера в одном и том же амплуа, никогда не повторил жанрового или стилистического решения спектакля, даже в своей педагогической работе, где повторение обусловлено самой учебной программой, сталкиваясь с одной и той же проблемой, я решал ее на новом материале; так, например (если обратиться к только что затронутой теме), работая над инсценировками стихотворений, я каждый раз предлагал своим ученикам непременно нового поэта: Федерико Гарсиа Лорка, Блок, Пастернак, Павел Васильев и, совсем недавно, Георгий Иванов. Да, да, именно так: открыв для себя кибернетический постулат о разнообразии как источнике максимальной информативности, я перестал пугаться жупела эклектики, изобрел открытую форму спектакля и полюбил трагикомедию. Познакомившись с посту-

латиком о повышенной информативности неожиданного сообщения, я прочувствовал его и вошел во вкус; с той поры для меня перестала существовать проблема, что предложить актерам на репетиции, когда репетиция не идет, — предлагать нужно самое невероятное, самое нелепое, самое, казалось бы, неподходящее, то есть первое попавшееся под руку, и это будет всегда в точку, в десятку. В «Похождениях Швейка» я предложил бравому солдату спеть шлягер конца 50-х — знаменитую на весь Союз «Красную розочку», и это, представьте, имело бешеный успех. В погибающей от штампованных любовных тривиальностей балконной сцене из «Ромео и Джульетты» я велел принести шахматную доску и фигуры и попросил юных героев позабавиться интеллектуальной игрой, — сцена приобрела остроту, лиризм и подлинно шекспировскую непристойность; она стала неисчерпаемым источником удовольствия для исполнителей — они могли повторять ее бесконечно, и она никому, никому не приедалась, ни играющим, ни смотрящим. В отрывке из «Ревизора» мне взбрело в голову, что Хлестаков печатает свое письмо Тряпичкину в Петербург на пишущей машинке, и я тут же предложил этот бред своим ученикам — отрывок стал хитом и вошел в первую десятку апокрифических легенд о студенческих работах. Как скромный человек, я вынужден подкрепить свою безответственную самодеятельность ссылкой на признанные авторитеты из мира выдающихся режиссеров: Всеволод Эмильевич Мейерхольд в своем классическом «Лесе» заставил Петра и Аксюшу кататься на гигантских шагах, а Алексей Денисович Дикий в ничтожной софроновской бодяге из надуманной сцены казачьего заговора создал свой перл режиссерской непредсказуемости: он приказал собравшимся мужикам надеть на себя бабские фартуки, закатать рукава и кулаками месить настоящее тесто в огромной деревянной бадье; ошалевшие зрители по нескольку раз приходили в театр похохотать над режиссерским шедевром, но это, как говорится, было в Одессе. Но главное, что я почерпнул из своих занятий кибернетикой, — это самый последний постулат в приведенном выше перечне: нельзя предоставлять спектакль самому себе, нельзя оставлять его без присмотра ни на один вечер, потому что где-то рядом, очень близко, притаилась беспощадная энтропия, безжалостное олицетворение второго закона термодинамики; притаилась и ждет, когда режиссер оставит свое творение, чтобы тут же наброситься на сложные и неповторимые структуры спектакля, сниве-лировать их с помощью актеров и превратить в ровную, равнодушную, невыразительную плоскость — в пустыню театрального искусства. Со времени этого кибернетического открытия я ходил на каждое представление своих спектаклей, предлагая актерам, перед началом, новые повороты сцен, новые, более изощренные интонации и более точные, только что, сегодня утром, подсмотренные в жизни краски, чем и приобрел долгую память о себе у артистов и репутацию мастера живых спектаклей у профессиональных и непрофессиональных зрителей.

А теперь, если я хоть немного убедил вас в своей преданности науке и в пользе кибернетики для режиссуры, смотрите на меня, следите за мной внимательно. Сейчас перед вами я буду проделывать опасный вольт, сальто-мортале, то есть смертельный переворот через голову: никому, никакому режиссеру эта кибернетика не нужна, ее спокойно можно выкинуть на фиг подальше.

Как так?

А вот так: повтор в искусстве (в том числе и в искусстве сцены) почти всегда предельно информативен, более того, он является основным приемом выражения и воздействия; эклектика, или, как это называют высоколобые кибернетики, разнообразие

составляющих элементов, не всегда принадлежит к достоинствам искусства; маловероятные, то есть очень редко встречаемые в жизни «сообщения», конечно же, весьма информативны, но такая информация не приносит нам драгоценной радости узнавания — чаще всего они воспринимаются как режиссерский выпендреж, как плод досужей фантазии ненаблюдательного художника; наконец, система импровизационного спектакля, основанная будь то на этюдном методе или на приемах комедии дель арте, необыкновенно прочна, устойчива и способна к самоорганизации, к возрождению из любого энтропийного хаоса.

Я сделал это заявление не только потому, что я диалектик и склонен в силу своей диалектичности объединять и снимать противоречия, не только потому, что вся наша жизнь соткана из непрерывных и непримиримых противоречий, но и потому, что я теперь — игровой режиссер и щедрый человек. Я способен потратить на что-то не одно десятилетие своей драгоценной жизни, а потом отбросить это «что-то» без сожаления, потому что нам, людям, дороже всего все-таки истина, а истина заключается в том, что искусство и наука — это совершенно разные, может быть, прямо противоположные, несовместимые вещи.

Так что же, выходит я потратился зря на эту кибернетику? Не совсем. Кое-что все равно пригодилось. А что именно пригодилось, вы поймете полностью через несколько лет после того, как прочтете эти странные строки. А сейчас сойдемся на явном, на том, что наука для искусства является только предметом, только объектом игры. Как Мольер и Фонвизин играли ученостью врачей и учителей. Как гениальный Лоренс Стерн играл в научность латыни, трактатов и комментариев.

9. Чем играет режиссер? Сколько своих собственных средств выразительности у режиссера? Это давняя история. С начала 60-х годов по причине своего занудства и склонности к различным классификациям, под впечатлением от штудирования кибернетики, структурной лингвистики и системы Станиславского я, незаметно для себя, приобрел привычку все считать. Я подсчитывал, сколько имеется разновидностей сценического действия, сколько жанров, выражающих отношение сверху, сколько снизу. Имелось в виду отношение драматурга, режиссера или актера к событиям, персонажам и переживаниям, изображенным в пьесе. Я со всех сторон обсчитывал драматургические произведения, взятые в работу: сколько сцен в каждом акте шекспировской трагедии? сколько явлений в каждом действии комедии Гоголя или Островского? сколько раз упоминается слово «народ» в пушкинском «Борисе Годунове», а слово «закон» в трилогии Сухово-Кобылина? сколько сцен интерьерных, а сколько экстерьерных? сколько дневных? сколько ночных? сколько летних? зимних? весенних или осенних? Поле для подсчетов, в силу моей профессии, было практически безграничным. В конце концов все эти вычисления привели меня к вопросу, напрямую связанному с нашей работой: сколько у режиссера имеется каналов прямого и непосредственного воздействия на зрительный зал? сколько своих собственных, специфических выразительных средств находится в руках режиссера для того, чтобы передать зрителям личные переживания, видения и размышления? из каких «слов», из каких «знаков» состоит язык режиссера? У художника, к примеру, это — рисунок, колорит, светотень, ритм и т. п. А что у режиссера?

Потратив немало времени и сил на определение, подбор и селекцию подходящих кандидатур, на расширение списка с учетом только существенно необходимых каналов связи режиссера со зрителем и на сокращение списка за счет слишком общих принци-

пов и слишком конкретных приемов, я понял, что собственных средств выражения у режиссера не так уж много, всего лишь четыре: мизансцена, компоновка, темпо-ритм и атмосфера. Причем первая пара — это средства передачи зрителю режиссерской мысли, а вторая пара — средства заражения зрителей режиссерской эмоцией. Полгода еще ушло у меня на поиски хоть чего-нибудь сверх этого квартета, но, увы, без заметных результатов. Еще годик был потрачен моими студентами, которых я попросил помочь мне дополнить список, и тоже безрезультатно. Но в процессе безуспешных поисков все явственнее стала просматриваться закономерность моей четверки: четыре выразительных средства у режиссера — это как четыре стихии у космоса (огонь, вода, воздух и земля), как четыре времени у года (весна, лето, осень и зима), как четыре периода у суток (утро, день, вечер и ночь), как четыре темперамента у человечества (сангвиник, холерик, флегматик и меланхолик), наконец, как четыре акта чеховской пьесы или четыре строчки прославленной русской частушки.

Я обрадовался, успокоился и прекратил поиски. С той самой поры, как только приходилось мне говорить со студентами о средствах режиссерского самовыражения, я хвастливо размахивал своим компактным перечнем и самонадеянно заявлял, что никто из них, из моих учеников то есть, никогда не сможет его дополнить. Самое смешное было то, что действительно никто не смог.

Так, может быть, вы, уважаемые мои читатели, сможете это сделать. Подумайте, поищите, а я подожду. Я не тороплю вас. Мне спешить давно уже некуда.

А пока вы будете думать и искать, я займусь тем, что опишу соответствующий тренинг.

Начнем с конца, с атмосферы.

Тренинг по первой номинации (сценическая атмосфера как выразительное средство режиссера).

Так называемая атмосфера — это настроение, создаваемое или создающееся само собой во время спектакля на сцене и в зрительном зале. Это — особая психофизическая среда, в которой легко возникают и распространяются тонкие и неопределенные человеческие переживания, связанные с ощущением времени и места действия, с воспоминаниями и предчувствиями тех или иных событий, с насыщенностью окружающего воздуха образными видениями и творческими потенциями. М. А. Чехов любил говорить, что атмосфера — это душа театра. Продолжим мысль великого артиста, пойдем дальше и заявим: режиссерская постановка, лишенная атмосферы, будет бездушна, а следовательно, мертвым-мертва, и все, может быть, и бурные чувства, которые испытывал сочинитель спектакля в процессе работы, останутся втуне.

Режиссер создает сценическую атмосферу с помощью специальных технических средств: свет, цвет, звук. Плюс индивидуальные и коллективные атмосферы, созданные актерами, которые в данном контексте представляются нам всего лишь как своеобразные живые краски на режиссерской палитре.

Начните с элементарностей. Попытайтесь создать атмосферу из ничего, ну, если не из ничего, то из минимума, из одного технического средства. К примеру, со света. На совершенно пустой и чистой сценической площадке, где нет ни декораций, ни мебели, ни даже каких-нибудь мелких предметов, включая актера, ухитритесь создать ту или иную сценическую атмосферу с помощью одной только световой аппаратуры. Включите полный свет, потом выключите его частично или полностью, ощутите контраст освещенно-

сти и темноты, почувствуйте эмоциональное воздействие на вас того или другого и сделайте соответствующие режиссерские выводы. Спонтанно и произвольно, прислушиваясь только к себе, выберите какую-нибудь одну атмосферу и попробуйте реализовать ее в свете. Используйте изменения интенсивности световых потоков, пульсацию светлых пятен от прожекторов и софитов, лунную пляску белых кругов от фонарей с фиксированным фокусом, поиграйте проекциями: воды, листвы, падающего снега и клубящихся облаков... Как только все начнут узнавать без объявления созданное вами настроение, как только войдете во вкус и начнете получать удовольствие, прекращайте упражнение.

А теперь употребите цвет — как будто он у вас единственное средство создания атмосферы. Стащите на сцену все, что обладает интересным цветом: что это там? белый стул? — тащите и белый стул. Красный веер? — несите его туда же. Синие чашки, розовый абажур, зеленая шаль, лимонный диван, желтая скатерть, черный ковер, фиолетовые портьеры, букет чайных роз, шкура белого медведя, ампирное кресло карельской березы с бирюзовой обивкой — это чудесно! какая игровая вещь (бирюза и береза!), но что это за пауза? иссякли? — не давайте себе поблажки, тащите сюда колоритные тряпки — любые, лишь бы цвет был определенный и свежий, волоките на сцену яркие летние платья, бальные туалеты, цветные фраки, сюртуки, клетчатые макинтоши и кепки, полосатые брюки, блестящие и черные, как рояль, визитки, цилиндры, подкрашенные страусиные перья и переливчатые павлиньи, что это там? ядовито красный современный пиджак имени депутата Госдумы Марычева? — довольно! Теперь идите сюда, полюбуйтесь из зала на эту пеструю свалку, на эту роскошную ярмарку цвета.

Полюбуйтесь и выберите из кучи несколько предметов в качестве цветовых пятен, с помощью которых вы сможете реализовать на сцене атмосферу легкой и тихой осенней грусти. Оставьте на площадке отобранные вещи, а все лишнее утащите за кулисы. Расположите их получше, что-то добавьте, что-то сократите и дополните светом — откройте белый горизонт и на нем создайте с помощью цветофильтров соответствующий завершающий и объединяющий фон. Повторите упражнение с другими атмосферами: торжественной праздничности, траурного трагизма, безудержной и беспричинной веселости. Вас интересует, почему это я вместо атмосферы называю в основном чувство-переживание и вроде бы злостно игнорирую обязательные для атмосферы признаки времени и места? Ничего я не игнорирую — просто дело в том, что отобранные нами предметы своей конкретностью сами подскажут вам и место, и время действия. Атмосфера, как любое живое существо, имеет собственную волю, и наша обязанность — чутко воспринимать ее волевые импульсы и тут же им подчиняться.

Разовьем тему нашего упражнения — привяжем нашу цвето-атмосферу к какому-нибудь драматическому сочинению. Теперь, когда вы хорошо ознакомились с набором и эмоциональными потенциями имеющихся в вашем распоряжении цвето-предметов, попробуйте создать из них атмосферу самого начала грибоедовского «Горя от ума» (ночные забавы фамусовского дома и неожиданно ранний приезд Чацкого). Так... так... нормально... видите: и ампирное кресло пригодилось!

Двинемся еще дальше: попросите артистов одеться в костюмы, соответствующие по цвету, стилю, настроению, и включите их в созданную атмосферу — расставьте по сцене манекены эпохи.

Но что это? Что я слышу? Бой часов? Откуда? Вы говорите, атмосфера вам подсказала? Да, атмосфера — как расширяющаяся вселенная, она имеет явную тенденцию

к саморазвитию. Укрепляясь, она начинает предъявлять требования и претензии. Тогда припомним, что там еще имеется у Грибоедова по линии звуков? — «То флейта слышится, то вроде фортепьяно». Удовлетворите требования атмосферы до конца, сделайте ей флейту, сымпровизируйте для нее, если можете, что-нибудь на фортепьянах, нечто теплое и нежное, как дух, исходящий от натопленной кафельной печки и от миловидной барышни, сидящей визави в прозрачной татьянке, нечто в плане Фильдовых ноктюрнов или вальсов самого Александра Сергеевича.

Стоп-стоп-стоп! — это ведь уже звуки. Вернемся назад к нашим цвето-вещам и цвето-костюмам. Закрепим пройденное.

Как?

Возьмите другой материал, похожий, но из иного сочинения: начало, к примеру, «Вишневого сада» — тоже раннее утро, тоже приезд из-за границы, тоже барская усадьба, но есть оттенок: не зима, а весна. Смотрите, какие настроенческие пошли у вас краски — совсем другие: мягкие, блеклые, изысканные; смотрите, какие позы и жесты пошли у «манекенов» — осторожные, смазанные, почти двусмысленнные; прислушайтесь, какие звуки рождает у вас в душе возникающая атмосфера, да вот они, легки на помине, уже звучат: выплывает из тишины щебет пробуждающихся птиц, падают с крыши редкие капли ночной сырости — росы, из глубины сада по ветвям приближается к нам легчайшее глиссандо предрассветного ветерка — неясный шелест потаенной растительной жизни. Все эти тонкости, все нюансы подсказаны вам верно взятым аккордом цвето-атмосферы. Цвет приманивает музыку и звуки.

Потом возьмите еще две сцены и разработайте их по линии цвета-атмосферы. Пусть теперь это будут не предутренние картинки, а видения глубокой ночи — к примеру, сцена убийства короля Дункана («Макбет зарезал сон!») и сцена ночной грозы и дамского брудершафта из «Дяди Вани». Создайте обе атмосферы, сравните их между собой, отметьте сходства и различия, направьте, уточните ту и другую и повторите начисто, набело. Попросятся звуки и слова — допустите их в психополе создавшихся атмосфер.

Ну вот, постепенно, постепенно, незаметно для себя, мы и подошли к звукам, к музыке атмосферы. Давайте попробуем проверить, возможно ли создать сценическую атмосферу из одних только звуков, и проследим, как это у нас получится. Очистите сцену, уберите с нее все вещи, подметите планшет и выдвиньте бархатную черную одежду. Создадим знаменитое «пустое пространство» имени Питера Брука и начнем впускать в него различные звуки.

Первая проба — лесная тишина. Застучал дятел. Где-то далеко прокуковала кукушка. Прошумел в вершинах деревьев ветер. Хрустнула сухая сломавшаяся ветка. Упала с глухим стуком еловая шишка... Не правда ли, вы уже видите лесную поляну почти полностью: вблизи заросли молоденьких елочек, а чуть подальше высокие мрачные сосны; посреди зеленой травы одинокая береза... Осторожно, тихо-тихо, чтобы ничего не разрушить, войдите в этот звуковой мираж, постойте в невидимом лесу, посидите на несуществующем пеньке, полежите молча в высокой и густой воображаемой траве, послушайте и почувствуйте атмосферу, укрепите ее своими внутренними ощущениями. Спасибо, достаточно.

Поиграйте еще несколькими звуко-атмосферами:

1. Шумный и звонкий восточный базар.
2. Пустынный, с гулким эхом и органом, католический собор.

3. Ночной бой федеральных русских мальчиков с чеченскими снайперами.

Почему я вдруг об этом вспомнил? Зачем? Теперь — все. После Чечни невозможно заниматься никаким искусством... Перерыв. Нет, не перерыв, — до завтра. До послезавтра...

. . . . . .

. . . . . .

Продолжим, потому что продолжается жизнь. Продолжим именно потому, что она каждую секунду может оборваться. Попробуем соединить вместе все то, что до сих пор мы рассматривали и применяли по отдельности. Употребим все технические возможности сразу. Свет. Цвет. Звук. Актерскую всепроникающую радиацию.

Для этого нам потребуется и совершенно особая тема, тема в высшей степени инфекционная, такая, чтобы в ней кишмя-кишели разные эстетические и эмоциональные микроорганизмы: погибельные бактерии любви и разлуки, тонкие вирусы ностальгии и стойкие, ко всему привычные микробы широко распространенного теперь типа «Ретро».

Таких тем не очень много. Вот, к примеру, одна, уверяю вас, не самая худшая: «Глухая ночь. Железнодорожный вокзал в далекой провинции».

Погружаемся.

Длинный и пустой перрон уходит во тьму. Под тусклым фонарем сгорбилась одинокая мужская фигура с грустным темно-зеленым чемоданом у ног.

На дальних путях перекликаются, как сонные птицы, редкие гудки маневровых паровозиков. С горки доносится перестук буферов и заунывная дудка стрелочника.

А в степи за линией звенят кузнечики.

Что там еще слышно? Гитарные переборы? Я оглядываю аудиторию — на гитаре играет студент-зритель. Я смотрю на него вопросительно.

— Михал Михалыч, эта гитара не из предлагаемых обстоятельств. В данном случае гитара — эмоциональный комментарий.

— Ну, вы даете.

— Я и еще дам. Я буду петь:

Сиреневый туман над нами проплывает,
Над тамбуром горит полночная звезда...

От его песни, тихой и грубовато-печальной, что-то неуловимо меняется. Рядом с одинокой фигурой возникает вторая: девушка, рожденная песней. Звенят кузнечики. У дальнего семафора нежно свистит — два раза — локомотив пассажирского поезда. На перрон выходит дежурный по станции в красной фуражке.

...Кондуктор не спешит — кондуктор понимает,
Что с девушкою я прощаюсь навсегда.

Это уже пою я. Жалким, сиплым, дрожащим тенорком. Я пою, а вы удовлетворенно смеетесь.

Надо мной?

Над собой?

Нет, над состряпанной нами атмосферой, над ее поразительной способностью повиснуть в воздухе и висеть над нами долгое-долгое время.

И еще мы смеемся над своим глупым легковерием, над необъяснимой готовностью зрителей моментально заглатывать первую брошенную нам сентиментальную приманку, не думая ни секунды о том, что внутри наживки спрятан стальной — с зазубриной — крючок.

И, наконец, последнее, завершающее, режиссерское упражнение, связанное с атмосферой и требующее виртуозности восприятия и мастерской точности словесных формулировок: покопавшись и покупавшись в различных атмосферах, попробуйте определить для себя и описать одним-двумя словами атмосферу того или иного произведения искусства в целом (к примеру, «Мертвых душ» Гоголя, «Скучной истории» Чехова, «Обмена» Юрия Трифонова, Третьего фортепьянного концерта Рахманинова, сюиты «Поручик Киже» С. С. Прокофьева, невообразимого собора Василия Блаженного или особняка Рябушинских Ф. О. Шехтеля.

Тренинг по второй номинации (темпо-ритм в качестве выразительного средства режиссера).

К. С. Станиславский говорил о темпо-ритме как о прямом и непосредственном способе воздействия на эмоциональную сферу человека, будь то актер, будь то зритель. Причем подразумевался способ мгновенного действия: вам нужна эмоция немедленно — задайте соответствующий темпо-ритм. Темпо-ритм — средство воздействия со стопроцентной гарантией. Константин Сергеевич был человек темпераментный и нетерпеливый, он любил эти фокусы моментального добывания результата, он их просто обожал, обоготворял, он гордился ими и называл их магическими: магическое «если бы»— безотказный включатель воображения, «эмоциональная память» — магия моментального воскрешения когда-то испытанных чувств, а разве не похож у Станиславского на некие магические процедуры весь тренинг, связанный с темпо-ритмом? — все эти убыстряющиеся и замедляющиеся хлопки в ладоши? — все эти притопывания разными ногами в разных темпах? — все эти головоломные манипуляции с частями и органами человеческого тела: голосом — стаккато, руками — легато, глазами — престо, а ногами — анданте? Ни дать, ни взять — ритуальные танцы, шаманские камлания и пр. и проч.

Но дело не только в этом. Дело в самой формуле темпо-ритма: прямое воздействие на чувство. А прямое — значит без посредников, то есть помимо текста, вне слов. И действительно, темпо-ритм нельзя описать словами, его можно разве что начертить в виде графика, нарисовать, отстучать, спеть или передать замысловатой серией более или менее условных движений (вспомните знаменитое «дирижирование» Н. П. Збруевой).

Если же рассматривать темпо-ритм спектакля как главную возможность эмоционального самовыражения режиссера, то проблема будет звучать еще резче и категоричнее: спектакль, в котором отсутствуют ярко выраженные ритмические и темповые структуры, лишен режиссерской эмоции; такой спектакль никогда не сможет потрясти зрительный зал. Более того, он даже не взволнует народ, пришедший в театр.

Вам предлагается темпо-ритмический тренинг, сначала общий, потом специфически режиссерский:

1. Отстучите на крышке стола ритмический рисунок своего дня: от момента пробуждения до начала упражнения.

2. Отстучите ритм наступающей вокруг вас ранней весны: февраль-март-апрель.

3. Продирижируйте одной рукой ритмическое зерно прошлогодней осени; прибавьте осенний темповой аккомпанемент и продирижируйте свою осень обеими руками.

4. Отстучите пальцами на барабане темпо-ритм боттичеллиевской «Весны» — оживите ритмы примаверы.

5. Проделайте то же самое на медной барабанной тарелке — на материале «Яблок Гесперид» Ханса фон Маре.

6. Продирижируйте симфонию суриковской «Боярыни Морозовой». Учтите зиму, скольжение саней, кишение народа и продирижируйте еще раз.

7. Отстучите ритмический ход бунинского рассказа «Чистый понедельник». Затем то же самое по «Легкому дыханию». Потом — «В Париже». Теперь сядьте за стол, достаньте чистый лист бумаги и зарисуйте на нем все три своих отстукивания в виде трех темпо-ритмических траекторий, — с подъемами и падениями, с острыми углами сломов и округлыми волнами переходов, с ровными линиями пауз и гармошками ритмических уплотнений. Сравните все три траектории между собой, выявите разницу, сократите случайные совпадения и перерисуйте заново. Продирижируйте перебеленные траектории подряд, акцентируя их несходство, выявляя художественную особенность каждого шедевра.

8. Перечтите вампиловского «Старшего сына». По ходу чтения делайте беглые зарисовки своих ритмических ощущений. После окончания чтения изучите результаты ритмического анализа, отыщите главную ритм-тенденцию пьесы. Сформулируйте ее в виде графика, обобщая, но не схематизируя развитие и движение темпо-ритма. Если вы владеете каким-то музыкальным инструментом (гитара, фортепьяно, скрипка, флейта, сгодится даже детская дудочка), прочтите получившийся график в виде музыкальной импровизации. Если же не владеете никаким инструментом, пропойте его или просвистите. Если нет у вас ни слуха, ни голоса, пропойте руками, пробуя выразить в их движениях звучащую внутри вас песенку пьесы.

9. Остановитесь на какой-нибудь хорошо знакомой вам пьесе. Представьте ее себе в виде живой, пульсирующей ритмической структуры. И подберите к ней ритмический, я подчеркиваю: ритмический эквивалент в виде конкретного композитора и конкретного музыкального произведения (симфонии, кантаты, песенки или фортепьянной миниатюры). Не бойтесь ритмического субъективизма, бойтесь ритмического иллюстрирования.

Тренинг по третьей номинации (мизансцена как выразительное средство режиссера).

Выражение «Мизансцена — язык режиссера» давно уже стало невыносимой тривиальностью. Но что же тут поделаешь, если мизансцена и в самом деле является наиболее доступным и наиболее нетрудным способом выражения режиссерской мысли. Многие склонны даже сводить всю творческую деятельность режиссера к одному лишь мизансценированию спектакля. Если бы это было так! Но режиссерская работа с каждым годом, с каждым днем, с каждым часом усложняется, ее центр все больше и больше смещается от вещей внешних и броских к вещам внутренним, незаметным и неуловимым. Особенно ярко этот сдвиг заметен на мизансцене: она постепенно становится функцией коллективного труда. Первым вклинился художник — он стал проектировать расположение актеров в сценическом пространстве, начал рисовать не декорации, не эскизы костюмов, а именно мизансцены (Тео Отто, Каспар Неер, Карл фон Аппен у Брехта, Дмитриев у Станиславского, Боровский у Любимова, Пименов у Кнебель). Потом осмелели господа актеры; они научились отыскивать незаполненные ниши в толще режиссерско-

го и сценографического диктата и там-то уж всласть и вдоволь лепили свои собственные пластические шедевры: каскады поз, фейерверки жестов, фонтаны физических пристроек друг к дружке. Положение режиссера усложнилось. Оно стало почти губернаторским. Теперь ему нужно было, не стесняя самовыражения коллег, каким-то образом, но все-таки проводить в жизнь мизансценное выражение своей дорогой мысли. Все превратилось в какую-то затейливую психологическую головоломку: навязать, не насилуя, подвести к необходимому результату, не диктуя, увлечь своей мизансценической идеей людей, ею не очень-то увлеченных.

Ответа не было. Вернее, он был, но находился в иной, непривычной плоскости — в плоскости игрового театра: организовать игру на троих; режиссер, художник и артист, установив для себя соответствующие правила, вместе фантазируют и импровизируют на тему «Мизансцены нашего будущего спектакля». Этому и нужно учиться. Но это я забежал сильно уж вперед.

Пойду по порядку.

На заре туманной режиссерской юности я, естественно, увлекался чисто внешней стороной мизансцен — ее геометрией и, так сказать, стереометрией. Я придумывал и строил на практике красивые и правильные мизансцены-фигуры. Я стряпал их десятками, сотнями, тысячами: мизансцены-тондо, мизансцены-рондо, мизансцены-овалы и мизансцены совсем небывалые, как тогда говорилось, формалистические. Равнобедренные треугольники. Пирамиды. Призмы. Квадраты. Кубы. Шары и полушария. Дело в том, что с младых ногтей я был довольно прилично натаскан в области изобразительного искусства. Я навидался всего: смотрел подлинники в музеях, репродукции в книгах, рисунки в альбомах, наброски и эскизы в мастерских у живописцев. Я не жалел времени — мог, к примеру, потратить три-четыре дня, чтобы исполнить акварельную копию васнецовской «Аленушки» или «Трех богатырей». В результате я навострился так, что, готовясь к очередной репетиции, с легкостью хлестаковского вранья мог набросать десятка полтора-два красивейших мизансцен одна лучше другой. Но вдруг заскучал. Понял — не в геометрии счастье.

И занялся вещами менее броскими, но более важными, более общими, вещами, связанными с существом мизансценирования: симметричностью и асимметрией, статичностью и динамикой, четкой организованностью и нарочитой смазанностью, правдоподобием мизансцены и ее условностью. На это тоже ушло какое-то время, но жалеть о потерях не было смысла, потому что моя власть над мизансценой усилилась, а моя свобода пластического самовыражения сделалась практически безграничной.

Овладев виртуозным ремеслом мизансценировки, я не успокоился, не остановился, а пошел еще дальше — занялся теми глубокомысленными проблемами мизансцены, которыми занимались до меня выдающиеся корифеи режиссуры: диагональными построениями Мейерхольда, вертикальными изысками Завадского и Питера Брука, плоскостным, барельефным расположением действующих лиц, волновавшим когда-то символистическую режиссуру, и глубинной мизансценой киношников, тяготевших к напряженному психологизму. Сюда же сами собой подверстались проблемы мизансценирования, связанные с театром типа арены и театром «шекспировской» модели «зритель-с-трех-сторон». В конце концов я одолел и эти сложности. Искусство мизансцены было мною исчерпано.

Но я, как и сама жизнь, не мог останавливаться на месте, я должен был постоянно открывать для себя что-нибудь новое, должен был постоянно двигаться вперед, даже если там впереди ожидала меня пустота.

Я взял и изменил смысл мизансценического тренинга — вместо темы «Мизансцена и режиссер» начал разрабатывать тему «Мизансцена и актер». Как раз к этому времени, как будто бы специально, подоспела мини-реформа на режиссерском факультете в ГИТИСе — внедрили совместное обучение режиссеров с актерами. Такая комбинация открывала возможность для реализации моей давней мечты: введение в театр совершенно новой, непривычной фигуры актера-режиссера, то есть умного и широко образованного артиста, способного режиссировать свою роль. Я переключился с режиссеров на господ актеров, и это переключение открыло неожиданные горизонты.

Я стал придумывать совершенно новые, сугубо специализированные упражнения для артистов*, группировать упражнения в блоки, а из блоков составлять целые цепочки — теперь уже с одной-единственной целью: выработать в актерах тотальное чувство мизансцены (чувствовать мизансцену изнутри и одновременно видеть ее снаружи). Эти упражнения были необычны не только по своему содержанию, но и по экзотичности названий: «крещендо», «диминуэндо», «чет и нечет», «Гертруда Стайн», «японский сад камней», «линия красоты или контрданс Уильяма Хогарта». Экзотический выпендреж этих кличек был необходим мне для того, чтобы привлечь, привязать актерское внимание к каждому из этих милых упражнений: приковать внимание, задеть интерес, поразить воображение, втянуть в стихию импровизационных мизансценических проб.

Игра с актерами в мизансцены получилась. Потому что была захватывающей игрой. Упоительной, как наука любви (ars amandis), и эффектной, как 32 фуэте балетной звезды. Но она не только доставляла удовольствие. Она предъявляла свои требования — указывала новый путь и требовала движения вперед. Наставало время включить в мизансценное творчество зрителя. Правда, это только еще предстояло. Точнее — не предстояло, а предстоит. И, к сожалению, уже не мне, а вам.

Режиссерствующий актер, актерствующий режиссер и зритель, готовый как угодно мизансценироваться, пересаживаться и перевоплощаться, — вот дальний прицел тренинга по мизансцене.

Тренинг по четвертой и последней номинации (композиция).

Можно выразить свою мысль прямо, то есть сказать или написать ее словами. Но это, как мне кажется, ближе к сфере деятельности драматурга, а отнюдь не режиссера, потому что главный, наиболее важный и существенный театр находится как раз вне слов. Он живет в зазоре между словами, умело прячется за массивами текста. В крайнем случае — загадочно мерцает внутри фраз, разговоров и диалогов. Режиссура — это тайнопись театра.

Можно выразить свою мысль последовательно, по порядку, то есть так, как она рождается, развивается и завершается в человеческом мозгу. Но это будет, так сказать, фабула мысли, нечто, свойственное эпосу, а не драме, даже от мысли требующей «сюжетных» рокировок и перестановок. Сам театр — сплошная перипетия; он живет постоянными неожиданностями, непредсказуемыми поворотами, непредвиденными обстоятельствами. Режиссура — это всегда «вдруг», сплошной и перманентный обман зрительских ожиданий.

У нормальных людей принято выражать свою мысль логически — как некую цепь причин и следствий, тезисов и аргументов, доводов и выводов. У людей театра все не так, все почти наоборот: актер, логизирующий над ролью, и режиссер, выстраиваю-

* Все эти упражнения подробно описаны мною в той части книги, которая посвящена работе режиссера с актером. Хотите — перечитайте. Не хотите — не надо.

щий свой спектакль на костылях логики, пусть даже общечеловеческой, одинаково обречены на театральную смерть. Их музой становится скука, а уделом — равнодушие зрительного зала. И тут ничего не поделаешь. Это совсем не значит, что люди театра лучше или хуже нормальных людей, это значит только то, что они — другие.

Пользуясь этими тремя рассуждениями, я уже могу — совершенно свободно — сформулировать свое определение композиции как основного выразительного средства, имеющегося в распоряжении режиссуры.

И что любопытно: из трех довольно сомнительных умозаключений выводится несомненная и практически неопровержимая дефинация. Вот она:

— Композиция для режиссера — это счастливая возможность *непрямого, непоследовательного и алогичного выражения своей мысли.*

Предвидя возможность шоковой реакции на предложенный вам, извиняюсь за выражение, парадокс, я сразу же даю второй вариант формулы, смягченный и причесанный: композиция — это выразительное средство, позволяющее режиссеру реализовать на сцене и передать в зрительный зал (причем воплотить и передать вне слов, помимо них, вне последовательности событий и эпизодов, предложенной автором пьесы, пользуясь своей собственной, сугубо индивидуальной логикой) заветную мысль создаваемого им спектакля.

Вам так больше нравится? Вы не уверены? Ну, ничего, не волнуйтесь — рано или поздно вы все равно полностью согласитесь с моей разгильдяйской теорией, особенно после того, как попробуете проверить ее на практике. Чтобы помочь вам в этом, я предлагаю несколько соответствующих режиссерских упражнений.

1. *УПРАЖНЕНИЕ ИМЕНИ ВСЕВОЛОДА ЭМИЛЬЕВИЧА МЕЙЕРХОЛЬДА*

В ситуации с Мейерхольдом мне всегда кажется, что я сижу между двух стульев. Представьте картинку: на стуле симпатии сидит мое восхищенное преклонение перед Мейерхольдом-Художником, перед Мейерхольдом-Режиссером, перед Мейерхольдом-автором-спектакля, а рядом, на сиденье соседнего стула нетерпеливо подпрыгивает мое снисходительное отвращение к Мейерхольду-комиссару-от-искусства, к Мейерхольду-политикану-и-демагогу, к Мейерхольду-среднему-и-скучному-актеру-раннего-МХАТа, придумавшему впоследствии сугубо формалистическую и неизвестно почему эзотерическую доктрину под названием «Биомеханика»: полдюжины упражнений, то ли физкультурных, то ли акробатических, но требующих пунктуально *одинакового* выполнения от всех и всяких актеров. Такая мизансценировка моих отношений к Мастеру была мне свойственна в первой половине режиссерской деятельности — в период моего постановочного экстремизма. Попозже, став старше и мудрее, я открыл для себя новый центр театрального притяжения — актера. Соответственно изменилась и «композиция» на стульях. Теперь на стуле моей симпатии гордо восседал Артист-Импровизатор, автор ослепительных режиссерских показов, Мастер, воспитавший целую плеяду самых лучших советских актеров*, Трагический Арлекин Революционного Театра. А на стуле моих антипатий не сидел никто. Можно было бы, конечно, рассадить на нем целую кучу театральных пигмеев, предавших Мейерхольда и ГосТИМ, но это было бы слишком уж злободневно, до фельетонности. Поэтому пусть лучше так и останется: стул моих антипатий был пуст.

---

* Бабанова, Тяпкина, Серебренникова, Райх, Гарин, Охлопков, Боголюбов, Жаров, Дмитрий Орлов, Игорь Ильинский, Зайчиков, Яхонтов, Мартинсон, Царев.

Но было и то, что не противопоставляло, а объединяло оба периода моей несколько отчужденной и преимущественно рациональной любви к Доктору Даппертутто в роскошной маске красноармейского шлема — стойкое и какое-то оторопелое удивление перед его щедрым композиционным своеволием. Не «Горе от ума» у него, а «Горе уму». Не пятиактная пьеса «Лес», а динамичное ревю, может быть, даже шоу из тридцати трех номеров-аттракционов. В классическом его «Ревизоре» тоже вместо гоголевских пяти актов — пятнадцать эпизодов, подаваемых крупным планом, словно на блюдечке («пятнадцать порций городничихи», как сострил тогдашний рецензент Виктор Шкловский*). Всеволод Мейерхольд бойко месил и перемешивал пьесу, будто кусок хорошего сдобного теста, приготавливал для нее соблазнительную современную начинку и украшал ее изюминками из других сочинений того же автора. «Я не ставлю только "Ревизора", я ставлю всего Гоголя целиком», — не раз подчеркивал Автор Спектакля. И действительно, в мейерхольдовском «Ревизоре» Игроки аукались с Невским проспектом, а Нос и Портрет перекликались с Шинелью, Театральным разъездом и даже с Мертвыми душами...

Вот мы и натолкнулись на творческий алгоритм Мастера. Этот алгоритм позволит нам с вами понапридумывать целую кучу прекрасных режиссерских упражнений по поводу композиции.

— Перечтите того же «Ревизора» и придумайте свою схему его перемонтировки в духе и манере Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Проштудируйте «Выбранные места из переписки с друзьями». Нашпигуйте полюбившимися цитатами из гоголевских писем свою композицию. Найдите сценическую форму введения цитат: от автора, от театра, от фонаря.

— Перечтите «Идеального мужа» Оскара Уайльда, его поэму «Баллада Редингской тюрьмы» и замечательное по глубине мысли эссе «Критик как художник». Составьте план-конспект театрального коллажа из этих трех произведений. Уточните коллаж в свете своей современной идеи о преданной и верной любви, проходящей испытание клеветой, и, взяв какое-нибудь далекое от Уайльда по стилю, по эпохе, по идеологии, но близкое по теме сочинение, ну, к примеру, первую главу поэмы Владимира Маяковского «Про это», вмонтируйте строчки-лесенки «лучшего поэта советской эпохи» в ткань текста литератора-декадента. Проанализируйте то, что у вас получилось.

— Возьмите «Психологию искусства» Л. С. Выготского и полистайте главу о композиции бунинского «Легкого дыхания». Изучите приведенные там схемы-чертежи перекомпоновки. Потом выберите какой-нибудь короткий рассказ, достаточно удаленный от Бунина, но обязательно столь же высокого класса и с эпически последовательным положением событий. Подумайте о возможности интерпретации выбранного рассказа в качестве сценического произведения и перекомпонуйте рассказ по модели Выготского. Напишите сценарий в духе комедии дель арте: описание действий с кусками диалогов. Приблизительный, но не обязательный материал: «Председатель реввоенсовета республики» или любой другой из донских рассказов М. Шолохова, си-

---

* Шкловский вообще казался мне неприятным и недобрым типом, а многие его остроты были просто зловещими — они сбывались как самые мрачные прорицания: «пятнадцать порций городничихи» отозвались в 39-м пятнадцатью ножевыми ранами Зинаиды Райх. В. Б. Шкловский, конечно же, не имел к этому кровавому убийству никакого отношения, но он слишком хорошо знал быт и нравы наших замечательных чекистов и слишком часто, до неприличия часто входил с ними в непозволительный контакт. Зинаида Николаевна Райх, может быть, и правда не была очень большой актрисой, но она как-никак была женой Мейерхольда.

бирские рассказы В. Шукшина, военные — В. Богомолова, мещанские истории Ю. Трифонова.

Подчеркиваю: это — только тренинг. Вам нужно прежде всего набить руку в компоновке и перекомпоновке литературного материала. Поэтому в выборе монтируемых текстов я предлагаю вам самые трудные по сочетаемости, неподходящие друг другу сочинения. Режиссерская композиция в крайнем своем проявлении — это модное и хорошо вам знакомое «сочетание далековатых идей».

2. *УПРАЖНЕНИЕ ИМЕНИ СЕРГЕЯ МИХАЙЛОВИЧА ЭЙЗЕНШТЕЙНА*

Через несколько лет после смерти Эйзенштейна, может быть, через десять, может быть, через пять, листая какой-то журнал по изобразительному искусству, я был внезапно остановлен открывшимся мне поразительным зрелищем: на большом двухстраничном развороте было размещено множество — около сотни — мелких клеточек-кадров, словно бы вырезанных из классической киноленты. Но внутри кадриков было не кино, а что-то другое — более знакомое, более близкое, почти интимное. Я присмотрелся и понял, в чем дело. Передо мной тянулась цепочка кадров, на которые кто-то разбил «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи.

Крупные планы (указующая кисть руки одного из апостолов, мешочек с деньгами, стоящий на столе возле Иуды, спокойные и строгие глаза Христа и т. п.) чередовались со средними (группы апостолов, потрясенных словами Учителя, — по трое, по шестеро, по двое, по одному) и общими планами всей фрески в целом. Момент оценки, изображенный на картине, разворачивался с помощью раскадровки в динамический, полный драматизма сюжет. Картина оживала у меня на глазах, превращалась в мистериальный театр, и это мне ужасно понравилось, потому что я всегда любил веселые чудеса оживания.

При первой же возможности я включил превосходное упражнение в свой педагогический репертуар и сразу же убедился в том, что это — один из самых эффективных тренингов в режиссерской композиции.

Я приносил на урок десяток-полтора больших и хорошо отпечатанных репродукций с известнейших полотен самых знаменитых художников, классических и современных, русских и западных, — от «Страны лентяев» Питера Брейгеля до «Обороны Севастополя» Александра Дейнеки, от «Тревоги» Петрова-Водкина до рембрандтовского «Ночного дозора».

Я — по жребию — раздавал красочные листы студентам, быстренько объяснял принцип выборки «кадров» из картины, снабжал каждого нехитрым, специально мною изобретенным приспособлением для кадрирования (два угольника, вырезанных в виде буквы «г» из плотной черной фотобумаги, образовывают подвижную рамку, сдвигающуюся, раздвигающуюся и передвигающуюся по плоскости картины), показывал на классной доске, как перерисовывать выбранные кадры в тетрадку, где они все приводились к одному масштабу: мелкое становилось крупным, а огромная панорама человеческой толпы или города уменьшалось в десятки раз и умещалась в крохотной клеточке кадра.

— А теперь поработайте. Выберите из своей картины дюжину-другую выразительных кадров, перерисуйте их в тетрадь в том порядке, который наиболее точно выразит ваши мысли по поводу картины, — в общем смонтируйте свой маленький фильм на тему, заданную вам произведением живописи. Не стесняйтесь, употребляйте все расхожие

приемы кино: кадр, ракурс, монтаж, наезды и отъезды камеры, замедленную и ускоренную съемку, панорамирования, наплывы, затемнения, стоп-кадры и титры. В путь.

И в аудитории воцарялась творческая тишина...

Примерно через час работа благополучно завершалась. Все вздыхали. Тогда я прибавлял дополнительную вводную.

— Теперь параллельно вашим кадрикам подробно распишите звуковую партитуру «фильма»: шумы, музыку и вообще «весь этот джаз». Сочините то, что Эйзенштейн называл «вертикальным монтажом».

Никто не попросился даже покурить — все снова склонились над столами, но полной тишины на этот раз уже не было: то тут, то там раздавались шорохи, стуки, мычание мелодий и даже кое-где посвистывание. И времени потребовалось меньше — хватило получаса. Глаза новоиспеченных киношников горели творческим огнем и юмором.

— Прекрасно, — сказал я. — Пойдите покурите минут пять и возвращайтесь. Устроим закрытый просмотр ваших фильмов. Будете по одному выходить к моему столу и докладывать о результатах проделанной работы. С показыванием кадров на картине и рисунков, с имитацией звуков и музыки. Поделимся творческими радостями.

Просмотр проходил с бешеным успехом — и так было всегда, при каждом повторении этого чудодейственного упражнения, с другими курсами, с другими людьми, с другими картинками. Тренинг по композиции каждый раз неизбежно перерастал в творчество, в пробуждение художника.

Проблема композиции как выразительного средства режиссера становилась ясной и понятной.

Вопросов не было никогда.

3. *УПРАЖНЕНИЕ ИМЕНИ ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ*

Великого Феллини свободно можно было бы считать последователем и учеником Николая Васильевича Петрова, если бы итальянский маэстро хоть что-нибудь слышал о русском режиссере. Но чего не было, того не было. Синьор Федерико, конечно же, ничего не знал о Николай Васильиче и не читал ни одной его книжки. И все же режиссерские идеи того и другого обладали поразительным сходством друг с дружкой — так бывает похожа прекрасная дама в расцвете лет на самое же себя в далекой и невозвратной юности: в ней просыпается облик наивной гимназистки, блистающей свежестью и чистотой. В чем же причина такой похожести? Дело, вероятно, в том, что великие творческие идеи периодически возникают то в одном, то в другом поколении художников. Бывает, что такая идея появляется на свет своевременно, приходится — ко двору в сценических и киношных тусовках, приобретает популярность, входит в моду и приносит своему медиуму успех и славу (это — случай счастливчика Феллини). Но бывает и по-другому: идея рождается преждевременно — умы и души творцов искусства не готовы к восприятию новорожденной, их глаза и уши глухо и слепо спят, они даже во сне не видят и не слышат дарованного им откровения; новоявленная идея постепенно понимает, что ее не ждали, что она тут никому абсолютно не нужна, подыскивает подходящую берлогу и залегает на долгую зимнюю спячку — сосать лапу до второго своего пришествия; расстроенный же проводник идеи тихо скисает, начинает думать, что ничего такого уж путного он не изобрел, что данная овчинка не стоит выделки, и принимается за текущие дела (это вариант счастливчика Петрова). Н. В. Петров был действительно счастливчик. Начинал он не где-нибудь, а в дореволюционном МХАТе периода первого загнивания — работал там

со Станиславским и Сулержицким. Стоял у истоков знаменитых русских кабаре-капустников. И был наделен от бога щедрыми дарами: актера, режиссера, писателя, художника, танцора-чечеточника, куплетиста и теоретика режиссуры.

И еще один божественный дар был у жизнерадостного весельчака Коли Петера — дар любви. Он любил женщин — многие красивые и знаменитые актрисы побывали в женах у кавалера Петрова. Он любил лицедеев-индивидуалистов — почти всех ярких и самобытных актеров нашего театра пропустил режиссер Петров через свои пятьсот спектаклей. И еще он любил молодые дарования, расцветающие, только еще распускающиеся бутоны талантов — профессор Петров обожал своих учеников, как родных детей, вернее — как выращенные собственными руками растения из личного огорода или теплички, но это было уже в старости, как говорится: и, может быть, на мой закат печальный блеснет любовь улыбкою прощальной.

Как похоже на Феллини!

Но это я попутно, á пропó. В самом деле меня интересует гораздо большее сходство — родовое сходство художнических идей.

Первой эта идея пришла в голову Николаю Васильевичу. В конце 20-х — начале 30-х годов, когда Феллини еще ходил в среднюю школу, Н. В. Петров принялся усиленно разрабатывать теоретические основы режиссуры, но среди множества его тогдашних теоретических новаций меня сейчас интересует одна — новый взгляд на театральный текст (текст в прямом и в переносном, так сказать, структуральном смысле).

Совершенно в духе тех лет (а это были годы, когда весь мир удивленно осваивал головокружительные достижения Джойса и Марселя Пруста) Николай Васильевич предложил посмотреть на текст пьесы как на некий поток театрального сознания, в котором сливаются в единое целое самые разные — временные, пространственные, функциональные и стилистические — пласты. Сейчас, в целях никому не нужной экономии слов и строк, я остановлюсь только на одном из этих слоев — на временном. Николай Васильевич предлагал режиссеру различать в потоке театрального текста момент прошлого, настоящего и будущего. Различать, учиться обнаруживать их в пьесе и потом воплощать в спектакле. «Как актеру сыграть прошлое? — словно бы спрашивал Н. В. — А будущее? А чем в его исполнении должны отличаться моменты настоящего? Неужели все играть одинаково?» Вопрос был поставлен так смело и настолько новаторски, что никто из современников не принял его всерьез. Потом стало как-то не до жиру — наступила серая реакция всеобщего социалистического реализма, опыты и поиски сначала вышли из моды, а попозже стали и вовсе смертельно опасны. Автора предыдущих экзерсисов по композиции, В. Э. Мейерхольда, посадили и расстреляли.

Стареющий Коля Петер незаметно сошел с дистанции и, спрятавшись в придорожном кустарнике, долго рассматривал и вертел в руках злополучную эстафетную палочку, которую никто не хотел у него брать. Подумал-подумал и оставил ее на обочине. Вероятно, до лучших времен.

Эстафету подхватил через четверть века Федерико Феллини. В своем фильме 60-го года под номером «8 $^1/_2$» итальянский маэстро без колебаний и до конца реализовал задумки, наметки и пробы нашего Николая Васильевича. В мощном потоке экранного визуального ряда были равноправно соединены и в стык смонтированы воспоминания героя о его далеком католическом детстве, сегодняшние реальные происшествия и приключения из жизни римской кинобогемы и игривые мечтания героя о будущем: как бы

он распорядился, если бы мог, со всеми своими многочисленными женщинами, коллегами и друзьями.

Чувствуете сходство:

— у Петрова: «прошлое», «настоящее» и «будущее».

— у Феллини: «воспоминания», «реальная жизнь» и «мечты».

Но здесь уже не сходство, здесь — тождество.

Вот из этого итальянского откровения, из доктрины свободной компоновки разновременных, разноплановых картинок я и составил упражнение им. Ф. Феллини.

Вы скажете, что это профанация, что неправомерно сравнивать великого Феллини с каким-то никому не известным и не нужным Петровым-Сидоровым. Не спешите, не торопитесь с опрометчивыми заявлениями! Перечитайте сначала хотя бы одну книгу Н. В. Петрова («Режиссер читает пьесу») и вы найдете там много такого, что и не снилось нашим сегодняшним мудрецам, что еще предстоит вам осознавать и осваивать. А пока, оставив разногласия, займемся композиционным тренингом по Феллини.

Возьмите какой-нибудь свой этюд или импровизацию первого курса, но обязательно такой этюд, где вы сами участвовали в качестве актера, и вставьте в него два-три дорогих воспоминания из вашего детства. Поводом для такого включения прошлого в настоящее пусть будет сходство ситуаций, сказанных фраз, а еще лучше просто ощущенческая ассоциация: цвет, запах или звук. В отличие от упражнений им. Мейерхольда и Эйзенштейна данная проба реализуется практически, в виде живой, спонтанной импровизации на сценической площадке.

Следующая проба: поройтесь в своей памяти и выберите игранный вами монолог из какой-нибудь хорошей пьесы. Быстренько восстановите полный текст монолога и тут же прочтите (проиграйте) его присутствующим, вставляя в переломные, «шарнирные» точки авторского текста собственные свои размышления об искусстве театра: об авторе и его пьесе, о достоинствах своего актерского исполнения, на худой конец — о правде и условности сценического бытия артиста.

И сразу, без перерыва, не переводя дыхания, повторите тот же самый монолог, но совсем уже с другою начинкой; нашпигуйте авторский текст политической злобой дня и своими возмущениями по поводу того, что творится в стране: расскажите свежий анекдот о ненасытных нардепах, выпустите пар в адрес неприличных президентских структур; если ничего более не придет в голову, спойте полуцензурную частушку о бабах в политике.

Спонтанная компоновка разнородных материалов а-ля великий Феллини на съемочной площадке дает студенту очень много:

во-первых, свободу режиссерских импровизаций;

во-вторых, свободу режиссерских импровизаций;

и, в-третьих, тоже свободу режиссерских импровизаций.

Без свободы режиссерской импровизации нельзя не то что выстроить игровой театр, — без нее нельзя его просто представить.

10. «Выражение через другое».

Искусство становится искусством (театр становится театром) с того момента, когда художник (режиссер) предпринимает безумную попытку одно выразить через другое. Одно явление — через другое явление. Один процесс — через другой процесс. Одну идею (жизненную) — через другую идею (художественную).

Это категорическое утверждение отнюдь не исключает из сферы искусства и прямого выражения (прямого воздействия). Но прямое выражение (имитационное, подражательное или, если хотите, натуралистически подобное) звучит в полную силу только в окружении образов, иносказаний и символов.

Как рыцарь с ребенком от страшного лесного царя, вынужден нынешний режиссер спасаться от безжалостных вурдалаков масс-медиа: от тиражирования, от профанации, от убогой однозначности. Обезумев от ужаса, гонит он своего коня сквозь ночные дебри. Встречные ветки хлещут его по лицу, на своем затылке чувствует он дыхание приближающейся погони, а дикому лесу все нет и нет конца. Остановись, благородный рыцарь, переведи дыхание, опомнись и пойми — спасение в тебе самом: от тиражирования тебя может защитить импровизация с ее вечным обновлением, от профанации — ирония и самопрофанирование, то есть игра. Спасти же тебя от плоской и пресной однозначности способны только магические заклинания — твое образное мышление, твоя способность и твое умение видеть родство вещей и выражать одну вещь через другую.

Наконец я достиг пика своей писательской деятельности: этот параграф — самое краткое эссе на протяжении всей книги, и я счастлив из-за этой его краткости.

И еще я счастлив оттого, что мне удалось так эффектно закончить раздел, посвященный описанию наиболее элементарных упражнений в режиссерском самосовершенствовании. Формула «выражение через другое» — очень емкая мысль, двойная истина: она одновременно выражает и самый общий закон любого художества, и самый частный, самый простой и практический прием построения каждого образа. Одна конкретная вещь заменяется (иксчейндж) на другую конкретную вещь, и сразу же вспыхивает искра творческого воображения; в ее лихорадочном свете вы видите, что находитесь уже не в сфере жизни, а в стране искусства. Яркие примеры: гроб вместо яств (Г. Р. Державин), смачный ужин на двоих вместо сексуального акта (Тони Ричардсон) и включенные под потолком зрительного зала большие вентиляторы вместо пикирующих на вас бомбардировщиков (Любимов и Боровский).

Счастье может стать бесконечным, неисчерпаемым, если ты стремишься к нему каждую минуту, ищешь его везде и во всем. Поэтому во мне начинает теплиться счастливая, хоть и робкая надежда, что мне в лирическом отступлении, к которому я сейчас перейду, все-таки удастся коротко и компактно описать свою жизнь, встречающую как-никак шестьдесят девятую весну.

Мостик-переход к предельно лирическому отступлению

На протяжении всей книги я неоднократно отходил в сторону от ее магистрального сюжета, чтобы в лирических излияниях выразить свои чувства к людям театра, режиссерам и актерам. Но ведь и я сам в определенной степени режиссер и артист... Описывая человека в лирическом отступлении, я рассчитывал, что мои встречи с ним и мои впечатления от него будут полезны и даже интересны моему читателю. Но ведь не менее интересными и полезными могут стать мои встречи с самим собой и мои впечатления от самого себя... К чему я клоню? А вот к чему.

Всех, о ком я писал, я любил в той или иной степени. Но ведь больше всех на свете, я, как, возможно, и вы, люблю самого себя. Поэтому на сей раз лирическое отступление получится у меня полностью о себе самом.

ЧЕТЫРЕ КОРОТКИХ ПОВЕСТИ О СЕБЕ

(*Вместо лирического отступления*)

Повесть первая:
Что такое ребенок — маленький человечек или большой негодяй?

I

Я был, что называется, странный ребенок. Между прочим, таким и остался: безрассудный храбрец в социально-политических делах и жалкий трус в быту. В детстве я боялся змей, скорпионов, сглаза, ночной темноты, глубокой воды; меня страшили драчливые старшие мальчишки, милиционеры, горбуны, слепцы и неожиданные перемены судьбы. Но если нужно было пострадать за идею, я, и в те далекие времена, шел на это, не раздумывая.

В Горнозаводской колонии особого режима, куда я попал в самом конце 30-х годов, однажды случилось ЧП: в уборной для воспитанников нашли узелок с дерьмом, сделанный из красного галстука. По тем временам это было нешуточное политическое событие. Нагадить в пионерский галстук! — такое мог себе позволить только наглый последыш врагов народа. Воспитатели и надзиратели озверели. Они начали по одному вызывать в кабинет начальника детей политзаключенных, в числе которых оказался и я.

— Признавайся, контра, — хрипел мне в лицо грозный начальник колонии, красный партизан, герой Гражданской войны и орденоносец.— Говори, белогвардейское семя, говори сейчас же, кто это сделал, а то забью до смерти.

Дрожащей после контузии рукой он достал из кобуры именное наградное оружие и положил его на стол перед моим носом.

Но я молчал.

Больше всего я боялся, что они начнут играть со мной в бильярд. Легенды об этом их развлечении я уже слышал не один раз: в столярной мастерской, когда старый Шершебель выходил покурить на солнышко, в полутемной общей спальне после отбоя и в большом овраге, куда мы при первой же возможности удирали купаться на речку.

...Четыре здоровенных надзирателя сдвигали всю мебель к окну, туда же скатывали богатый дагестанский ковер и, взяв каждый по дубовому кию от детского бильярда, когда-то подаренного колонистам сердобольными дядями то ли из Наркомата просвещения, то ли из Народного комиссариата внутренних дел, с веселым предвкушением расходились по углам кабинета. Очередную жертву пинком посылали в первый попавшийся угол. Стоявший там бильярдист прицеливался и острым концом кия посылал живой шар к партнеру в другой угол, и так продолжалось до тех пор, пока шарик катался. Когда же, потеряв способность катиться, воспитанник замирал на полу, скрючившись и прикрыв голову руками, остервеневшие от свежей крови охранители счастливого советского детства переворачивали свои кии и, взявшись за тонкий конец, толстым принимались колотить визжащий и воющий комок боли: по голове, по плечам, по спине, по животу и по самой нежной части мальчишеского тела... Нанося удары, они крякали и смрадно матерились... А я молчу, отвернувшись к окну. За окном, как ни в чем не бывало, продолжается пиршество лета — загорелые ребята в трусах играют в лапту, летит по ветру тополиный пух и трутся об оконное стекло жирные гроздья акации.

Мебель мгновенно перелетает к окну, я получаю пинок в зад и лечу прямо в объятья нацелившегося в меня кием охранника.

Очнулся я уже в больнице. Первым, что я увидел, открывая заплывшие глаза, было огромное, как небо, рябое и плоское, как сталь, лицо нянечки-монашки.

— Ну вот, малый, и очухался. И хорошо. А я уж хотела сказать доктору: Бог дал. Бог взял.

Нянька наклоняется надо мной, меняя примочки, я чувствую на своих ребрах ее мягкую теплую грудь, вспоминаю свою мать и снова ухожу в небытие.

Дня через три в распахнутом окне у моего изголовья появляется Петька-говноед, добрейший малый на год моложе меня. На его лице написано нескрываемое любопытство. Он придвигается ко мне и шепчет, извиваясь на подоконнике:

— Слушай, чего же ты не кричал в кабинете? Мы подкрадывались послушать, когда ты заорешь, а ты все молчишь и молчишь. Когда еще раз попадешь к ним, сразу же начинай кричать — быстрей бить перестанут.

Мудрость Говноеда была поразительна, но она мне не подходила. Я лежал на спине и безразлично глядел в потолок. Петюн соскользнул с подоконника в комнату и примостился на краешке кровати, заглядывая мне в глаза:

— Скажи, почему молчал?

Но я не мог ответить на его вопрос. Я и сам не понимал своего упрямого молчания.

Вам это должно быть хорошо знакомо: перестаешь понимать, что происходит на свете, перестаешь ощущать разницу между человеческой добротой и человеческой злобой.

«Бильярд» стал для меня потрясением — до сих пор никто и никогда меня не бил.

Я был пай-мальчик из интеллигентной семьи, попавший в клоаку советской воспитательно-трудовой колонии с ее решетками, высокими кирпичными стенами, вооруженной охраной, с ее паханами, дедовщиной и полнейшим беспределом. Последних слов в те времена, конечно, не было, и назывались все эти дела по-другому. Но разве дело в словах и названиях? Дело заключалось в том, что моя жизнь резко переломилась надвое, и контраст между старой и новой жизнью был просто непереносим.

Разница между раем и адом представлялась слишком слабой аналогией, в данном случае неприменимой.

II

Утраченный мною семейный рай был скромным и милым раем. Я рос в счастливой, хотя и неполной, как теперь выразились бы, семье. У меня была прекрасная любящая мать и не было отца. Он не умер, он жил отдельно от нас, где-то в неизвестной дали, окутанный нашим презрением и нехорошей тайной.

— Он ведь нас бросил, и тебя и меня, — говорил я матери.

Она молчала.

— Почему ты не требуешь с него алименты?

Она продолжала молчать, а я продолжал копаться в ее одиноких ночных раздумьях, бесцеремонно и грубо. Так энкаведешник роется во время обыска в личных вещах чужой жизни.

— Мы должны как-то проучить и наказать его. Если не можем по-другому, пусть платит деньги!

Она криво и грустно улыбнулась, а я продолжал наседать:

— Ну, что ты молчишь и молчишь? Твое благородство никому не нужно!

Мать притянула меня к себе. Слабо и нежно повеяло «Красной Москвой».

— Это не благородство, милый. Это — гордость. Нельзя брать деньги у человека, которого не уважаешь. И мне очень жаль, что ты до сих пор этого не понял. А ты уже взрослый мальчик...

Мне было тогда девять или десять лет. Я уже ходил в школу, причем не в коротких штанишках и чулках, а в настоящих мужских брюках. Но что-то, видимо, не понимал.

— Тебе нужны деньги, малыш? Зачем?

От ее прямого вопроса я опешил: деньги и вправду были мне ни к чему.

— Если тебе что-нибудь понадобится, скажи мне. Я сделаю для тебя все.

И она действительно делала для меня все: сытно и вкусно кормила, хорошо и удобно одевала, покупала мне любые игрушки, книги и газеты, учила меня музыке и всячески развивала культурно — возила в Баку слушать оперу, в Ростов-на-Дону смотреть знаменитые спектакли Завадского и, главное, в свой любимый Ленинград, в обожаемый Петербург, где сама родилась и выросла. Там она водила меня по городу и пригородам, по набережным, соборам и музеям. Мы сидели в летнем кафе и гуляли по Летнему саду. Над нами тихо сияли белые ночи, и мы были счастливы.

Более того, она для меня не вышла второй раз замуж.

III

Теперь-то я понимаю, чего стоило такое воздержание очень красивой и совсем еще не старой женщине, а тогда я принимал все как должное. Не выходит — значит не хочет, значит ей достаточно любить одного меня. Теперь я догадываюсь, как непросто было одинокой красавице обороняться от многочисленных поклонников и претендентов, а тогда я считал, что ей это ничего не стоит, гордился ее неприступностью и поощрял нашу замкнутую жизнь.

Но аскетизмом наше уединенное существование нисколько не отдавало.

Во-первых, мы жили в благословенном краю под названием Северный Кавказ, и нас со всех сторон окружало сказочное южное изобилие — солнечного тепла, фруктов, овощей и прочих даров природы. Горы еды и цветов на базарах и ярмарках, в привокзальных буфетах, в ресторане, в корзинах, кастрюлях и крынках у торговок, выходивших к московскому поезду. Сама наша железнодорожная станция, где мать работала главным бухгалтером, носила райское, ласковое имя — Прохладная.

Во-вторых, мы находились в самом центре советской индустрии летнего отдыха. С одной стороны, в двух часах езды располагались Минеральные Воды (Кисловодск, Железноводск, Пятигорск, Ессентуки), с другой — Нальчик, Владикавказ и Теберда. Так что с раннего апреля и до позднего ноября у нас воцарялся курортный стиль. Соответственно был выстроен, еще до революции, и наш импозантный вокзал, — с высокими просторными залами, с огромными зеркальными окнами, с длинным, до самой водокачки, асфальтированным перроном, над которым парил легкий навес на тонких и каких-то кружевных чугунных колоннах. К этому перрону восемь раз в день подлетали московские курьерские поезда, щегольски блиставшие никелем, начищенной латунью и полированным деревом. Франтоватые проводники распахивали двери вагонов, и на платформу, как с небес, спускались роскошные пассажирки и солидные пассажи-

ры — наркомы, комбриги, профессора и торгпреды. Платформа приобретала столичный шик. И, может быть, именно по этой причине ежедневно с семи до десяти, до одиннадцати вечера прохладненское общество медленно прогуливалось взад и вперед по перрону, встречая и провожая московские поезда, узнавая и обсуждая московских знаменитостей, поворачивая между пальцами и полизывая московское мороженое местного производства, — сладкий и холодный цилиндрик удовольствия, зажатый между двумя вафельными кружками.

В-третьих, моя мать любила и умела одеваться.

Она покупала и шила себе самые модные платья, непременно безупречные по вкусу, придумывала и сооружала для себя броские, но обязательно изысканнейшие шляпы и шляпки, приобретала элегантную обувь, лучшую на всей Северо-Кавказской железной дороге, добывая ее если не всегда из-за границы, то почти всегда из-под земли.

Но с каждым годом продвижения по пути социализма хорошо одеваться для небогатой и одинокой женщины становилось все труднее — незаметно росли цены, закрывались торгсины, ужесточались правила переписки и получения посылочек из Вильны и Ковно, где у нас были кое-какие родственники. Преодолевая сопротивление неблагоприятных социальных тенденций, моя очаровательная Маман (мамахен, мамочка, мамуся и даже мамуля) победоносно выходила из любого прорыва, и всегда за счет поиска и нахождения нестандартных решений.

В 34-м или 35-м году было введено обязательное для железнодорожников ношение форменной одежды. Мать, ненавидевшая стандарт, долго отлынивала и манкировала, пока в конце концов ее не вызвали на вещевой склад и не заставили выкупить два комплекта униформы — зимний и летний. Суконный, темно-синий, почти черный с фиолетовым оттенком и молочно-белый, пикейный. Каждый вариант состоял из фуражки, кителя и юбки.

С двумя свертками мы пришли домой, развернули их на обеденном столе и долго, не трогая, рассматривали будущие ее обличья. Вдруг она схватила зимний комплект и, бросив мне: «Не уходи, милый, гулять, я сейчас надену эту гадость, и мы обсудим, как нам жить дальше», ушла за ширму.

Когда она появилась из-за ширмы, я ахнул от восхищения. Мать бросила на меня недоверчивый взгляд и перешла к большому зеркалу. Зеркало стояло на ее туалетном столике. Глянув на свое отражение, она тоже ахнула — так шла ей эта неказистая казенная роба: грубое сукно мундира выгодно оттеняло ее мягкость и нежность, мужской покрой кителя только выпячивал ее женственность, а строгость застегнутых до горла пуговиц и петличек усиливала ощущение дистанции и недоступности.

— Принеси мне прюнелевые туфли маренго — они в коридорчике у дверей.

Я принес изящные туфельки, она поднялась на каблуки и с удовольствием прошлась по комнате. Проплывая мимо стола, она как бы невзначай подхватила фуражечку и, как корону, водрузила ее на голову. Я захлопал в ладоши.

Она посоветовалась со своим отражением, захохотала вместе с ним и сдвинула форменный головной убор набекрень. Я давно не видел ее такой веселой и озорной — она помолодела лет на десять.

— Тебе действительно нравится?

— Очень, — прошептал я.

Подбежав к этажерке, я схватил пакет с семейными реликвиями, отыскал там гимназическую фотографию матери и протянул ей:

— Ты сейчас вот такая.

— Спасибо, дорогой, но это чересчур, а я, как ты знаешь, не люблю переборов, — она вздохнула. — Так что фуражек мы носить не будем. Слишком легкомысленно. А твоя мать главный специалист и ей как-никак под сорок. Но не расстраивайся. Я закажу в Грозном темно-фиолетовую фетровую шляпку с черной вуалеткой, и это будет еще пикантней. А летом буду ходить вообще без головного убора. Правда, придется отрезать косу, но я ведь давно уже собиралась сделать это.

У моей матери были очень красивые, очень длинные, до пояса, русые волосы. Она закручивала их на затылке тяжелым темно-золотым пучком, и я привык к этому дамскому ее украшению.

— Поедем в Пятигорск, — утешала она себя и меня, — сделаем шестимесячную завивку и догоним Мэри Пикфорд. И Марию Демченко... Что ты на меня так смотришь?

— Надень белую форму.

В белой форме она выглядела ослепительно.

За окном сгущались сизые осенние сумерки. Мы сидели, обнявшись, у туалетного столика, рассматривали в зеркале свое отражение, и это было наше семейное счастье.

Она, как художник, постоянно меняла краски и линии своего неуловимого облика, а я млел и обмирал от полноты чувств, следя за незаметными для посторонних переменами.

Я был в нее влюблен, а она меня любила.

IV

Она меня любила безумно, беззаветно, а я снисходительно позволял ей боготворить меня, потому что это, как вы сами понимаете, было очень приятно. Должен признаться, иногда ее страсть приобретала причудливые формы.

Одной из таких ее причуд было постоянное желание наряжать и декорировать свое обожаемое чадо. Я до сих пор помню бесчисленные и разнообразные матроски, толстовки, блузы с кружевными манжетами, бархатные костюмчики и штанишки, галстучки и ненавистные шелковые банты на своей голове и на шее. В страшные детдомовские годы меня долгое время преследовал кошмарный сон наяву: я, начищенный до блеска, отглаженный и сбрызнутый одеколоном, шагаю по главной улице поселка. Я иду к учительнице музыки. В руках у меня большая темно-синяя папка для нот с виньеточной тисненой надписью «Musigue». Неуверенной поступью сомнамбулы прохожу я мимо единственной у нас фотографии и боюсь на нее оглянуться. Там, в самом центре витрины, в овальном паспарту выставлен мой увеличенный и отретушированный портрет с гигантским бантом на груди, ангельским взором и невообразимой прической «Маленький лорд Фаунтлерой».

В курортный сезон ей нравилось одевать меня во все белое и выводить на всеобщее обозрение в пропахший душной социалистической резедой и профсоюзной ночной фиалкой сад при Клубе железнодорожников или на традиционный прохладненский бродвей — на описанный выше вокзальный перрон.

В день показов мы обедали дома. Потом она отмывала меня в цинковом корыте прямо посреди двора на траве, рядом с водопроводной колонкой под старым развесистым тутовником.

Все женщины нашего большого двора с раннего утра, еще до ухода на работу, выставляли на солнцепеке свои наполненные водой корыта, тазы и ведра. За день вода нагревалась и шла на стирку, купание детей и прочие хозяйственные нужды.

Мать намыливала мне голову, терла мочалкой, окатывала чистой водой из ведра, — душей и ванных комнат не было тогда в Прохладной ни у кого, обсушивала теплой простыней и приносила мне белые одежды: пикейный костюмчик, носочки и парусиновые туфли со шнурками, намазанные зубным порошком «Зенит». Потом подхватывала меня под мышки и переносила, как нарядную дорогую куклу на крыльцо (стой здесь и не двигайся!), быстро выплескивала грязную воду на помойку, ополаскивала корыто под краном и ставила его вертикально к штакетнику — сушиться.

Она все делала легко и быстро: бегала по утрам на базар за снедью, готовила нам еду, мыла посуду, стирала, полоскала, выкручивала, подсинивала и развешивала белье, гладила его по вечерам, напевая «Слышен звон бубенцов издалека», мыла полы и окна, красила двери, подбеливала печку, шила на себя и на меня, вышивала гладью и ришелье, штопала на грибке носки и чулки, таскала воду, выносила помои — у нее было хорошее дворянское воспитание.

— Я моментально помоюсь и приоденусь, а ты, смотри, не запачкайся. — И она исчезала в прохладной тени подъезда, а я оставался неподвижно стоять, как манекен из бакинского «Детского мира». Я стоял и маялся, следя, как с дерева с редким и мягким стуком падали на землю тяжелые ягоды переспелого тутовника. Мне очень хотелось потрясти ствол, чтобы они посыпались фиолетовым частым градом, но я по опыту знал, что пятна от тутовника не отстирываются никогда. Можно было бы, конечно, осторожно подобрать с земли несколько самых крупных ягодин, но мне было также известно, что губы и зубы у меня неизбежно окрасятся в черно-синий цвет, а я никак не хотел испортить ей прогулку. Поэтому я стоял по стойке «Замри!» и берег ее настроение.

Она появлялась без опоздания, свежая, светлая, благоухающая, я брал ее под руку, подзывал нашу собаку, гонявшую по двору соседских кур, и мы отбывали на станцию.

Поднимались на высокую железнодорожную насыпь, шли по шпалам, взбирались по крутой железной лесенке на сильно приподнятую платформу нальчикской ветки и, пройдя по ней в тени высоких акаций, вливались в поток приличной публики, дефилировавшей по центральному перрону. До прибытия скорого поезда «Баку—Москва» оставалось двенадцать минут.

Мать покупала мне мороженое, и наша умненькая собачка начинала радостно визжать и высоко подпрыгивать; она рассчитывала, что я дам и ей лизнуть немножечко. Иногда мать брала мороженое и для себя. Собака в этом случае не прыгала и не заходилась в истерике; она садилась напротив хозяйки и терпеливо ждала, умильно глядя ей прямо в глаза. Собака была уверена — уж тут-то ей что-нибудь перепадет.

V

Мы прогуливались по перрону — бездумно, беззаботно, безоблачно, — а я, не отрываясь, исподтишка следил за выражением материнского лица. Ее переполняло бла-

женство невинной и в сущности такой незначительной, такой второстепенной грезы, и я, непонятно каким образом — шестым чувством? звериным чутьем? инстинктом влюбленного? — догадывался обо всем, что происходило в те минуты внутри нее. Она раздваивалась у меня на глазах. Одна женщина гуляла на досуге по прохладненской платформе номер 1, а другая витала над нею и упоенно разглядывала свою заветную, заповедную картину:

молодая стройная дама комильфо,
изящно и просто одетая —
легкий свободный костюм
из белого сатина — либерти,
широкополая белая шляпа
из накрахмаленного гипюра,
белые нитяные перчатки,
белая кожаная сумочка
и такие же туфли на высоком каблуке —
ведет за руку
очаровательного загорелого мальчика
в белом поплине,
а рядом с ними семенит
крохотная черная собачка
по кличке Джипси,
что значит Цыганочка.

Я чувствовал, как все это красиво, но никак не мог понять, зачем ей все это нужно? Теперь понимаю: видение дамы создавало у матери иллюзию, будто все по-прежнему, как во времена ее юности, будто не было ни революции, ни Гражданской войны, ни голодовок, ни жутких кружков по изучению политэкономии.

Но моя мать была очень умная женщина. В глубине души, в подсознании она чувствовала, что иллюзии приходит конец.

VI

Все чаще, приходя из школы, я заставал ее дома в неурочное время. Раньше она никогда не прибегала домой в обеденный перерыв, наоборот, я сам ходил к ней в контору, и мы роскошно обедали в вокзальном ресторане. Так было заведено.

А теперь:

— Что-нибудь случилось? — спрашивал я.

— Нет, ничего особенного — просто забежала поесть сама и тебя заодно покормить, — отвечала она и тут же отворачивалась к плите, где бурно закипал вчерашний бульон, — в него надо было срочно бросать желтые и нежные клецки.— Битки будем есть с пюре или с рисом?

Я покорно изображал великую радость по поводу любимых биточков по-строгановски, то есть в сметане и с жареным луком, а в груди у меня собиралось остановиться сердце. От невыносимой жалости к ней. От своего бессилия хоть чем-нибудь ей помочь.

Иногда я заставал ее в слезах.

— Ты плакала?

Она отрицательно мотала головой, и остриженные ее волосы растерянно кидались из стороны в сторону.

Я провел рукою по ее глазам и показал свои мокрые пальцы...

Если это и были уроки по психологии, необходимые для будущего режиссера, то это были весьма жестокие уроки и, по правде говоря, лучше бы их не было никогда.

Кстати, о психологии: маститая литературоведческая дама, ленинградская Лидия Гинзбург, приведя в своих записках мысль Шкловского о том, что психологический роман начался с парадокса, сделала замечательное наблюдение: «В самом деле, у Карамзина хотя бы, да и вообще в тогдашней повести и романе душевный мир героя занимал не меньшее место, чем в психологическом. Но переживание шло по прямой линии, то есть когда герой собирался жениться на любимой девушке, он радовался, когда умирали его близкие, он плакал, и т. д. Когда же все стало происходить наоборот, тогда и началась психология».

Посмотрев на мои мокрые пальцы, мать улыбнулась, вытащила из кармана кителя носовой платок, вытерла мне руку и, как маленькому, перецеловала все до одного мои пальцы. Потом ускользнула к плите.

Я тронулся за ней, но она была бдительна:

— Накрывай на стол. У меня сейчас будет все готово.

Брякали ложки и вилки, звенели тарелки и чашки, мать спросила у меня светским голосом:

— Как прошли занятия в школе?

— Занятий не было.

— Почему не было?

— Все четыре урока прорабатывали врагов народа.

— И у вас тоже? — она бросилась к столу, усадила меня на стул и сама присела напротив. — Рассказывай подробно!

И я рассказал ей, как учительница Тамарка («Тамара Ильинишна» — поправила меня моя интеллигентная мать) и директор Степан Семеныч стыдили и ругали Женечку Бугорского и Маргаритку Шульц за то, что они не разоблачили вовремя своих коварных родственников, не сообщили в школу об их вражеских настроениях и замыслах. Женька тупо молчал, как чурбан, а Маргарита плакала и лепетала, что ее дедушка не враг, что он совсем не коварный, а добрый очень, хороший. Тогда учителя принялись на нее кричать и топать ногами, а толстая Тамарища орала, как недорезанная: «Так значит ты знала?! Знала и молчала! Ты была с ними заодно!» Потом притащили в класс старшую пионервожатую и устроили голосование: кто за то, чтобы исключить из октябрят...

— И ты голосовал тоже?

Я покраснел и опустил голову.

— Да. Я понимаю. Тебя обязывало положение. Ты ведь командир звездочки, в которой состоял бедный Женя. А как я радовалась в прошлом году, когда тебя выбрали на эту должность! Я была просто счастлива. Я гордилась тобой! Но кто бы мог подумать, что все так нелепо обернется. Так значит, ты голосовал против своего друга.

Я наклонился еще ниже и вдруг в ужасе почувствовал, как что-то горячее капнула мне на руку.

— Я не голосовал. Я хотел заступиться за Женьку. И за Ритку тоже. Но они бы меня убили... Я отказался быть дальше командиром звездочки.

Она обежала стол и прижала меня к себе. Это было неудобное объятье: мама стояла, а я сидел. Я задыхался от тесноты ее тела и от счастья. Она гладила меня по голове, а я гудел ей прямо в живот:

— У тебя подгорят голубцы.

Обедали в полной тишине. И в полной прострации. Голубцы действительно пригорели.

VII

Следующий анекдот из нашей с нею жизни был еще смешнее и страшнее. Я возвращался из школы в жутком настроении. Стояла плохая погода — южная слякотная осень, поздняя осень 1937 года. Оказалось, что вокруг нас были в основном враги народа. В воинской части по соседству со школой в течение полугода куда-то исчезли все офицеры, на плацу командовали теперь только самые младшие командиры. Железнодорожное начальство тоже заметно поредело. Люди пропадали чуть ли не каждый день. Полмесяца назад не пришла на работу Валечка Зоммер, самая любимая наша пионервожатая. А вчера по школе пронесся слух: забрали директора школы. Сегодня после уроков всех учеников оставили на общешкольное собрание, и, что противнее всего, толстуха снова выступила с разоблачительной речью.

Квартиру я открыл своим ключом. В коридорчике без окна было уже совсем темно. Я стащил с себя тяжелые от грязи галоши, повесил на гвоздь свою шапку из меха «подкотик», хотел было снимать демисезонное пальто, из которого за лето заметно вырос, и остановился, прислушиваясь, — откуда-то доносились глухое, сдавленное рыдание. Я приоткрыл дверь и заглянул в комнату. Мать сидела у окна за моим письменным столом — другого у нас не было — и что-то писала. Подойдя к ней, я заглянул через ее плечо — она заполняла очередную анкету. Мама, видимо, ждала моего прихода, потому что не вздрогнула, не прекратила всхлипываний, не повернулась ко мне. Молча она пододвинула бумажку и ткнула пальцем. В графе «социальное происхождение» ее крупным, размашистым почерком было выведено «из мещан». Это ее горе я понял сразу и до конца. Она всю жизнь гордилась своим потомственным дворянством и никогда его не скрывала, а теперь прикинулась мещанкой. Я ясно представлял бурю чувств, переполнявшую ее сердце: она казалась себе бесчестной обманщицей, окончательно падшим существом, она была в ужасе от своего сословного предательства, для нее были оскорбительными два написанные ею слова.

— Ты меня презираешь? Но ведь нам необходимо как-то жить! — Она зарыдала в голос. — Если со мной что-нибудь случится, что будет с тобой. Мне страшно об этом подумать.

Я положил руку ей на плечо и произнес с подчеркнутой твердостью:

— Нет. Я тебя не презираю.

Я понимал, что нужно было сказать ей совершенно другие слова. О том, что я ее люблю, что уважаю ее больше всех женщин на свете, что для меня не имеет никакого значения, дворянка она или мещанка, княгиня или рабыня, миллиардерша или нищенка. Но я этих слов не произнес. Я только сказал:

— Я тебя не презираю.

VIII

10 декабря отпраздновали мое одиннадцатилетие, 23-го предстояло отметить ее сорок первый день рождения, а дальше маячили рождественский пирог, елка и Новый год — получалось так, что весь декабрь будет состоять из сплошных праздников. Жизнь обещала множество самых разнообразных сюрпризов.

Первый сюрприз обрушился на нас семнадцатого декабря.

В тот день я вернулся из школы рано.

После беглого осмотра квартиры убедился, что на обеденный перерыв мать домой не приходила; особой проблемы в этом факте, конечно, не было — можно было съесть две холодные котлеты в виде бутербродов и запить их холодным компотом; можно было разогреть борщ с фасолью — вчера он был вкусный, сегодня должен быть еще вкуснее; но мне не хотелось разжигать примус, мне почему-то вообще ничего не хотелось, и я решил: пойду к ней на работу.

Я быстро оделся, замотал кашне поверх пальто и один конец закинул за спину. Загнал со двора Джипси, запер ее в маленьком коридорчике и потом долго стоял на крыльце, подбрасывая ключ в ладони. Солнце стояло по-зимнему низко и заливало двор каким-то неестественным мрачно-малиновым светом. В этом дворе я провел четыре года своей жизни. Здесь всегда кипела и била ключом шумная, непонятная для взрослых, бесконечная детская игра. А сейчас тут все безмолвно и пусто. Товарищи моих забав сидят взаперти по домам и не высовываются по случаю неподходящей погоды...

Дальше этой философской благоглупости моя вялая мысль двигаться была не способна. Тогда я решил двинуться сам. Я надел ключ на указательный палец и, вертя его перед носом, отправился на станцию.

До станции я не дошел. Я успел добраться только до подъема на железнодорожную насыпь. Там я был остановлен странным, почти неправдоподобным видением: в резких лучах заходящего солнца где-то далеко наверху, по самой кромке насыпи шла моя мать в окружении четырех мужчин. Впереди вышагивал молодой плотненький мужичок типа счетовода. Родство с бухгалтерией, помимо гражданской одежды, подчеркивали потрепанный и потертый клеенчатый портфельчик в его руке и огромные счеты под мышкой. По обоим бокам матери сонно передвигались два красноармейца с винтовками. Замыкал шествие примелькавшийся мне на вокзале начальник из НКВД в полной форме — заместитель Хадекова. Они двигались осторожно и неуверенно, словно очень боялись сорваться с насыпи и скатиться вниз по крутому обрыву, заросшему промазученной крапивой и чертополохом.

Серый бухгалтер обернулся к матери, она очнулась и протянутой вниз равнодушной рукой показала ему на наш дом.

Вот тут-то она увидела меня.

Все остановилось.

Они стояли и смотрели на меня сверху вниз, а я глядел на них снизу и все больше проникался уверенностью, что я уже видел когда-то, причем видел не один раз, эту смутную и прозаическую картину: я, маленький и беззащитный, стою на дне глубокого темного оврага, а вверху, среди облаков, проплывает мимо меня моя мать в сопровождении ангелов-хранителей. Я не мог только вспомнить, где и когда представало мне

это видение, — в кошмарном малярийном бреду, в одной из прошлых жизней или в моменты моих мучительных младенческих прозрений в будущее.

IX

Через несколько секунд картина восстановила свою способность к изменениям. Казенная кавалькада начала медленно спускаться с обрыва, а я боялся даже двинуться к ней навстречу. Но когда мать поравнялась со мною, я кинулся к ней, очевидно потеряв голову.

Молодой солдатик сказал: «Ты куда лезешь, пацан?» — и мягко отшвырнул меня в сторону.

Мать бескрасочным голосом произнесла возмущенные слова: «Это мой сын», а второй солдат поправил ее с некоторой долей философичности: «Сын не сын, — не важно. Теперь, мадам, это не имеет никакого значения».

Подоспевший начальник был более милостив. Он сказал: «Пусть мальчик подойдет к матери».

Я подошел к ней и обнял ее за талию. Она вся дрожала.

Мы прошли по безлюдному двору, поднялись на пустынное крыльцо и вошли в мертвый подъезд. В общем коридоре мать достала ключ и хотела, как хозяйка, открыть дверь, но старший энкаведешник выхватил ключ у нее из рук, отпер дверь нашей квартиры и, буркнув «подождите», скрылся внутри. Оттуда послышался злобный истерический собачий лай — Джипси встала на защиту дома.

— Мальчик, забери отсюда собаку, выбрось ее куда-нибудь на улицу. И чтобы она тут больше не появлялась!

Я взял собачку на руки и, поглаживая, понес во двор. Пользуясь случаем, она всласть лизала мне нос, губы и щеки, а я думал, куда же мне ее все-таки запрятать. Сначала решил закрыть в нашем сарае, но, во-первых, ключ от него остался в доме, а во-вторых, они могли заявиться и туда для продолжения обыска. Ничего не придумав, я зашел за угол дома, выбрал местечко посуше и опустил беднягу на траву. Присев перед нею на корточки, я гладил ее по маленькой головке и грозил одновременно пальцем:

— Сиди здесь и никуда не уходи. Домой ни за что не заявляйся — они тебя убьют. Ты поняла: убьют.

Она поняла и перестала выражать свои визгливые эмоции. Собачье горе стало огромным и тихим.

Возвратившись в общий коридор, я застал там только мать и одного солдата. Другой солдат и бухгалтер вместе с начальником шуровали, очевидно, внутри.

— Ты меня любишь? — спросила мать совершенно некстати — при чужом человеке мне было трудно ответить на ее вопрос, но я ответил, тверже, чем когда бы то ни было:

— Да.

— Прекратить разговоры! — то ли приказал, то ли попросил молодой конвоир. Может быть, ему тоже было неловко все это слушать — не всю ведь жизнь он участвовал в обысках, арестах и расстрелах.

Нашу общую неловкость прервал начальник. Он впустил нас в квартиру и по-хозяйски защелкнул за нами ночную щеколду.

В крохотном коридорчике, служившем нам по совместительству и кухонькой, и прачечной, все было сдвинуто со своих насиженных мест, перевернуто и обнажено до самых тайных внутренностей. С кастрюль и сковородок сброшены крышки, банки с припасами опрокинуты, сахар, горох, фасоль, крупы, домашняя лапша и сушеные коренья из них высыпаны в общую кучу на клеенку, полупудовый мешок с пшеничной мукой вытащен из-под стола и свален набок, мучной ручей струится из него на цементный пол и постепенно переходит в огромные белые следы солдатских сапог, ведущие в комнату. Дверь в комнату распахнута.

Обходя неприличную мучную тропинку, мы хотели войти в комнату, но так и застыли на пороге, глядя на тихий погром, произведенный там нашими невозмутимыми налетчиками.

За моим письменным столом расположился бухгалтер. Он разложил перед собой заготовленные заранее, аккуратно разграфленные ведомости и вписывал в них нашу жизнь, перебрасывая из одной кучи в другую ее отнюдь не публичные материальные воплощения:

...37. Комбинация женская шелковая светло-розовая с кружевами;

38. Трико дамское шелковое фисташковое, износ 30%;

39. Бюстгалтеры разные — 3 штуки;

40. Чулки фильдеперсовые телесного цвета — 2 пары;

41. Чулки бумажные в рубчик, серые и коричневые — 5 пар;

42. Кальсоны мужские трикотажные размером на ребенка...

(Я замер. Эти кальсоны были источником моих постоянных страданий последние две зимы. Я не хотел их носить, мать заставляла, и мы постоянно ругались из-за этих сдвоенных трикотажных кишок. Я стеснялся их, хотя под брюками их никто не видел. Меня страшило разоблачение, я боялся, что меня засмеют и задразнят за то, что я ношу это интеллигентское безобразие. Кальсоны для меня были символом буржуазности, таким же, как галстук или зонтик. «Ну, промолчи, отбрось в сторону, засунь куда-нибудь подальше», — беззвучно молил я серого бухгалтера, но серый был глух и равнодушен, он, как назло, начал внимательно рассматривать мою муку на просвет, растягивать, встряхивать, заглядывать внутрь. Наконец прозвучал окончательный приговор:

...кальсоны штопаные и латаные, годность к носке 25%.)

А в дальнем углу пышущий наглостью и здоровьем красноармеец курочил мою роскошную кровать, чудо тогдашнего комфорта, широкую, двуспальную махину с пружинистой сеткой, эмалированными под слоновую кость спинками, увенчанными никелем гнутых трубочек, башенок, соблазнительных шариков и шишечек. Разохотившийся молодой погромщик страстно, почти плотоядно раздевал мою кровать — как женщину, отданную ему во временное пользование. Взлетали в воздух и падали на пол тюлевые накидки, оборчатые наволочки, покрывало, пододеяльник, верблюжье одеяло, простыня и вышитая белым по белому дорожка. Обнажился полосатый матрас, набитый морскою травой, с подозрительным желтым пятном посередине.

— Так ты еще и ссышься, маменькин сынок? Такой большой, а ссыкун!

У меня запылали уши и щеки. Это бледно-лимонное пятно было моей позорной тайной: в раннем детстве я страдал ночным недержанием мочи. К моменту обыска с этим делом давно уже было покончено — три или четыре года прошло с тех пор, как я освободился от своего детского греха. Матрас сотни раз вытаскивался во двор, провет-

ривался и прожаривался на солнце. Прикрытое чистой простыней злополучное пятно никого не беспокоило. Теперь же все прикровенное выворачивалось наружу, изнанка становилась лицом. Эти бестактные и безжалостные люди не щадили чужих чувств. Они вообще не щадили ничего и никого.

Второй красноармеец, улыбаясь одними глазами, стоял в дверях комнаты. Привалившись к дверному косяку, он давил в громадной ладони обнаруженные на кухне орехи, выбирал ядрышки, кидал их себе в рот, а скорлупу и сухие перегородочки высыпал тут же на пол. Здесь все было ему чужое, теперь уже ничье.

Начальник вяло следил за ходом обыска, изредка бросал руководящие указания, но занят был совсем не этим — он возился с моим новым конструктором.

Конструктор мать подарила мне ко дню рождения неделю назад. Это был необычный, новомодный конструктор, не металлический, а деревянный, из самой свежей сосны, излучавшей светлое сияние и смолистый, лесной запах. Аккуратные стерженьки и оси вставлялись в дырчатые точеные планки и реечки, реечки соединялись одна с другой квадратными шарнирами, на оси надевались колеса и шестеренки, и в результате получалась превосходная модель. Третьего дня я собрал трехмоторный самолет-биплан. Позавчера — могучий экскаватор с длинной стрелой и работающим ковшом. Успехи начальника были менее значительными — он захотел соорудить железнодорожный вагон, но пока что собрал только раму и в данный момент привинчивал к ней колеса.

— Вы разрешите нам куда-нибудь присесть? — спросила мать.

— Садитесь вот на эту кровать, она уже проверена, — ответил заигравшийся начальник.

Мы сели на материну скромную кровать — низенькую, узенькую, почти солдатскую койку с дощатым щитом вместо сетки. Вокруг нас громоздились развороченные наши вещи — распоротый тюфяк, разорванные подушки, измятые простыни и скомканное байковое одеяло.

Мать сидела какая-то отрешенная, словно бы не видя происходившего вокруг нее, сидела чуть-чуть покачиваясь из стороны в сторону и старела с каждым часом — на год, на два, на три года...

К полуночи обыск закончился.

Начальник сложил мой конструктор, со стуком задвинул его крышку и обратился к матери:

— Соберите для себя смену белья и чулок, полотенце и самые необходимые туалетные принадлежности.

— Мальчику тоже собрать что-нибудь?

— Нет, ему ничего не будет нужно, — процедил начальник многозначительно. — Ему все дадут.

Под столом были рассыпаны по полу наши фотографии. Я спросил:

— Можно мне взять несколько?

— Возьми штуки три.

Я полез под стол, начал выбирать.

— Покажи мне, что ты берешь с собой, — приказал начальник.

Я показал ему гимназическую, еще санкт-петербургскую карточку матери, маленькое последнее ее фото для удостоверения личности в форме и с короткой стрижкой и

свой портретик 9 на 12. Начальник перевернул его и прочел — почему-то вслух — надпись на обороте: «Здесь моему любимому сыну семь лет. 1937».

Я спрятал свои трофеи во внутренний карман курточки.

— Одевайтесь и подождите нас на улице.

Мы оделись и вышли во двор в сопровождении давильщика орехов. Все двери в нашей квартире и в подъезде были распахнуты, как при покойнике, и я видел, как они собирают и складывают в бухгалтерский портфельчик конфискованные письма и документы, закрывают форточку, проверяют шпингалеты окна, гасят свет, запирают и опечатывают нашу дверь.

Наконец, мы собрались все вместе и двинулись вдоль по улице. Мы прошли мимо моей школы, мимо воинской части, миновали Резерв — что-то вроде полугостиницы-полуобщежития для отдыха машинистов и кондукторов...

Мать вела меня за руку, как маленького, а я усиленно соображал, куда они нас ведут.

X

Я проходил мимо этого заведения тыщу раз. Я знал, что это тюрьма, но никаких ощущений страха или опасности она во мне никогда не вызывала. Это было некое абстрактное строение в центре поселка, кому-то почему-то необходимое и предназначенное для наказания очень нехороших людей — воров, мошенников, нищенок и убийц. К нашей семье оно никакого отношения не имело.

Но все оказалось не совсем так: от сумы и от тюрьмы не зарекайся.

До сих пор я не видел нашей тюрьмы ночью. Днем она воспринималась как безобидная необходимость бытия; теперь же ее глухая, без окон, стена — каменная, оштукатуренная и выбеленная известкой — выглядела довольно зловеще.

Наша немногочисленная, призрачная процессия подошла к небольшой боковой двери, над которой тускло, вполнакала мигала единственная электрическая лампочка. Начальник конвоя постучался, дверь приотворилась, и нас впустили внутрь районного узилища.

По контрасту с притворной тишиной спящего поселка внутренняя жизнь тюрьмы производила впечатление бурной и непрерывной деловитости. Вооруженные люди в военной форме сновали между одноэтажными казармами: кого-то откуда-то выводили, куда-то вели и приводили обратно. После недолгих переговоров местный охранник отвел меня и мать в дальний угол тюремного двора, где, погремев связкой ключей, открыл обитую железом дверь с глазочком и втолкнул нас в камеру. Потом дверь захлопнулась, снова проскрежетал в замке ключ, и все стихло.

Я механически глянул на свои наручные часы — шел первый час ночи.

Мы, как незваные гости или забредшие на огонек бездомные нищие, стояли на пороге тесной, низкой и душной камеры, уставленной по стенкам тремя деревянными топчанами без всяких признаков постельных принадлежностей.

На ближнем к двери топчане спала, отвернувшись к стене, пожилая толстая женщина — храпящая и свистящая гора человеческого мяса. На втором, поближе к окну, сидела молодая миловидная женщина, почти девушка, с усталым лицом и заплаканными глазами.

— Присаживайтесь, — показала она на свободный топчан. — Теперь это будет ваше место. Садитесь же, отдохните. В ногах правды все равно нет.

Мать осторожно положила на край топчана свой скорбный узелок, усадила меня и примостилась рядом, опираясь спиной на стенку. В первый раз за много часов она попыталась расслабиться. Потом привычным ласковым жестом положила мою голову себе на колени: постарайся поспать, милый.

— Это что еще тут за мальчишка? Откуда взялся? — проснулась женщина-гора. Она шумно, с хрустом костей, перевернулась, приподнялась на локте и уставилась на меня совиными глазами.

— Это мой сын. Надеюсь, вы не возражаете? — дрогнувшим голосом спросила мать.

— Я? Конечно, не возражаю. С чего бы это я стала возражать? Просто не положено. Женская все-таки камера.

Вот тут-то моей матери не стало. Она кончилась, потому что внезапно и окончательно поняла: нам предстоит неизбежная разлука. В ее глазах немедленно вспыхнул иррациональный, животный ужас и застыл там навсегда, во всяком случае на все то время, пока мне дано было видеть эти прекрасные серые, незабываемые для меня глаза.

Толстуха подсела к матери, обняла ее за плечи огромной рукой, прижала к себе и встряхнула:

— Перестань! Прекрати сейчас же! Возьми себя в руки! Мы должны выглядеть перед ними равнодушными и бесчувственными. Если эти звери узнают, как ты переживаешь за сына, они сомнут тебя тут же, заставят тебя делать все, что им захочется. С помощью твоего же мальчишки: начнут угрожать, что бросят его на поругание в камеру к уголовникам, что будут бить его по нескольку раз в день, что застрелят его у тебя на глазах, и ты, как миленькая, подпишешь на себя любое признание. Мы должны быть, как каменные! — И они заплакали обе вместе.

Снизу вверх, с мягких колен матери разглядывал я два обезображенных несчастьем лица, прижатых одно к другому и странно похожих на скучные и скорбные лики церковных великомучениц: одинаковая пористая, морщинистая, в бурых пятнах пигментации кожа, измызганная и измочаленная общей бедой, одинаковые неподвижные и мокрые от слез глаза, обесцвеченные общим горем, и — самое страшное — одинаковые жесткие полуседые патлы, упавшие им обеим на лбы и щеки. Моя мать стала старухой, такой же старухой, как эта грубая и простая баба.

Грубая баба сказала мне:

— Что смотришь, нахал? Закрой глаза и спи. Ночью детям положено спать.

Я закрыл глаза и, несмотря на столь тягостные обстоятельства, быстро уснул. Я сейчас уже не помню, что мне тогда снилось, помню только, что сон был сладкий и счастливый.

Проснулся я на коленях третьей арестантки — молодой и приятной женщины. Толстуха снова храпела, оборотившись к стене.

— Где мама? — всполошился я.

— На допросе, — ответила моя нянька своим надтреснутым голосом; она произнесла страшное слово «допрос» так буднично, таким обыденным тоном, как будто сказала: мама вышла в магазин за хлебом и скоро вернется. Я уселся в углу топчана и приготовился ждать.

С допроса мать вернулась в шесть часов утра, усталая и словно безумная. Не успел конвоир, доставивший ее сюда, выйти из камеры, она кинулась к моей няньке:

— У вас не найдется клочка чистой бумаги и карандашика?

Порывшись в своем мешке, женщина протянула матери ученическую тетрадь в клетку и огрызок химического карандаша. Мать расправила тетрадку на досках топчана и, склонившись над ней, начала быстро писать. В минуту она исписала целый лист с обеих сторон, вырвала его, сложила в несколько раз, присела передо мной на колени. Расшнуровав мой левый ботинок и отвернув его край, она засунула внутрь свою записку. Немного успокоившись, стала привычными движениями зашнуровывать башмак, неотрывно глядя на меня снизу вверх. Потом поднялась и, присев рядом, зашептала мне в ухо:

— Никому не говори об этой записке. Да тебя, наверно, и не будут обыскивать. Прочтешь письмо, когда выберешься отсюда. Только посмотри сначала, чтобы рядом никого не было, чтобы никто не видел, как ты читаешь мое письмо. Понял? Ну и прекрасно. Скоро они за тобой придут.

Они пришли тотчас.

Их было четверо — три жандармских командира во главе с самим Хадековым. Хадеков был для меня олицетворением всего прохладненского зла, и я замер в выжидательном испуге.

Хадеков сказал матери:

— Оденьте молодого человека. Ему предстоит небольшое путешествие.

Мать послушно начала одевать меня, но делала она это ужасно медленно, потому что одевание меня было для нее последним осязательным прощанием — серией прикосновений, поглаживаний, пожиманий и похлопываний. Надевая пальто, она залезала рукой под его полы, чтобы расправить подкладку на спине и на боках. Натягивая рукава, она ощупывала мои руки и плечи. Завязывая шарф, поглаживала как бы невзначай мою шею. Каждая застегнутая пуговица становилась этапом расставания. Мать держалась великолепно. Но когда ненавистный Хадеков взял меня за плечо, чтобы увести, она не выдержала, сорвалась, закричала: «Не отдам!» — и прижала меня к своей груди с такой силой, что я задохнулся.

Трое бравых начальников кинулись отдирать меня от нее.

Нет, я не буду, я отказываюсь изображать эту дикую сцену, потому что у меня нет для этого соответствующих средств. Да разве есть в мире слова, чтобы описать ее крик? Разве есть в литературе фразы и стилистические фигуры, чтобы передать силу сопротивления женщины, борющейся с тремя мужчинами за своего ребенка? Разве есть у меня линии и краски, чтобы нарисовать ту ужасную, мускулистую и волосатую лапу, которая зажимала ее рот?

Таких слов и красок нет.

Такие вещи невозможно и не нужно описывать.

Хадеков выволок меня из камеры по полу, как мешок, вытащил во двор, поднял в воздух за шиворот и поставил на землю. Я уже не видел того, что происходило внутри, только слышал, как стукнулась мать затылком о стенку, отброшенная, вероятно, ударом в грудь, полученным на прощанье от доблестного красного командира. Железной своей клешней Хадеков вцепился в мое запястье и повел через опустевший под утро тюремный двор к незаметной боковой калитке.

Мы вышли на улицу, и я обомлел от счастья и сострадания: прямо против калиточки под старой акацией сидела наша маленькая Джипси и виляла героическим хвостиком. Она, умница, отыскала нас по следу и скорее всего просидела здесь в томительном ожидании всю ночь напролет.

Хитрая собаченция улучила подходящий момент и радостно подпрыгнула ко мне полизаться, но тут же швырком начальнического сапога была отброшена в темноту мира, сгустившуюся перед рассветом. Откуда-то издалека, с другой стороны улицы, а может быть, с другого конца света, послышался стук шмякнувшегося оземь собачьего тельца и недоуменный, непонимающий скулеж: зачтозачтозачто?

Я рванулся к «подруге дней моих суровых», но мой цербер потянул меня в противоположную сторону, к стоящей на проезжей части лакированной линейке, запряженной откормленной лошадью, серой, в белых яблоках. Линейка была готова к отправлению, в ней уже сидели военный кучер и руководитель обыска. Хадеков передал меня ему. Руководитель усадил меня рядом с собою, охватил мою руку жесткими и холодными, как кольцо наручников, пальцами, скомандовал кучеру: «В детприемник!», и мы поехали к большому Грейдеру, к нашей главной улице. Там мы свернули направо и бодро покатили в неизвестность.

Я, конечно, знал, что в Советском Союзе существуют детприемники (раза три или четыре мы смотрели в кино знаменитую «Путевку в жизнь» — «Мустафа дорогу строил», кучерявый герой Баталов и грозный Жиган — Жаров), но я никогда не думал, что и у нас в Прохладной имеется такое заведение, тем более не подозревал, где оно находится.

Энкаведешная лошадка выкатила линейку за околицу, и я догадался: мы едем в город.

XI

Город Прохладный был расположен в двух верстах от железнодорожной станции.

Мы часто ездили туда за крупными покупками. Мать нанимала линейку на вокзальной площади, и мы неслись по Грейдеру посреди полей, холмов и оврагов, обдуваемые легким ветром предвкушения, навстречу обновкам и ярмарочной веселой суете.

Теперь я катался на линеечке без нее, вместо благодатного лета стояла сырая сиротская зима и рядом со мною сидел охранник. Поэтому дорожные мои раздумья были унылыми и убийственными. Почему я так легко уступил этим невозможным людям? Почему не сопротивлялся Хадекову и его заплечникам, не пинал их ногами в пах, не колотил кулаками по их глазам, носам и зубам, не откусывал их волосатые, красные пальцы и не рвал зубами их жирную, откормленную на казенных харчах плоть? Как мог я оставить свою родную мать им на растерзание? Удовлетворительных для совести ответов на эти вопросы у меня не было. Доводы о том, что я всего лишь беззащитный одиннадцатилетний мальчишка, что они раздавили бы меня в ту же минуту и размазали по стенкам, что мать не выдержала бы этого зрелища, не срабатывали. Мысль о предательстве была горька, но неопровержима.

Вот мы пронеслись мимо маслозавода. Сейчас проедем по пустырю, на котором летом и осенью бушует ярмарка. А потом начнется город.

У въезда в город мы свернули на боковую улицу.

В окнах домов то тут, то там зажигались огни — люди вставали ото сна, умывались, завтракали, готовились к новому рабочему дню. Жизнь продолжала свое привычное движение, и никому не было до меня абсолютно никакого дела. Люди просто не знали о том, что с нами случилось. Может быть, и не хотели знать.

Внезапно среди одноэтажных частных домов поднялась высоченная краснокирпичная стена с узором из колючей проволоки по верхнему краю. Что это — еще одна тюрьма?

Но это была не тюрьма. Это и был детприемник.

Окончательно я убедился в этом, когда линейка остановилась у массивных ворот проходной. Сопровождающий сошел с линейки и повел меня к проходной. У меня заплетались ноги. То ли от долгого сидения в пролетке, то ли от нехороших предчувствий. Я подсознательно замедлял наше движение, потому что чувствовал: за этой проходной начнется моя новая, отдельная от матери, самостоятельная жизнь, и у этой новой жизни есть собственное имя — Вечное Одиночество.

XII

Сопровождающий обменял меня на расписку и уехал обратно на станцию. Мой новый хозяин, сухопарый немолодой человек в полувоенной форме с лицом, опечаленным навсегда из-за ежедневной регистрации детского горя, записывал меня в большую амбарную книгу. Он сидел и писал за невысокой загородкой, а я маялся по другую сторону, раздумывая, можно ли мне опереться локтями на барьер. Не поднимая на меня глаз, дежурный буркнул:

— Ну, чего стоишь? Садись куда-нибудь.

Я огляделся вокруг. У зарешеченного окошка проходной стояла широкая скамья без спинки, обитая мрачноватым коричневым дерматином. Я присел на нее и, вздохнув, сложил руки на коленях.

Продолжая писать, дежурный поддержал разговор:

— Есть хочешь?

Я промолчал. Тогда он поставил вопрос более точно:

— Когда ты последний раз питался?

— Вчера утром, перед школой.

Дежурный поставил точку, промокнул записанное стареньким пресс-папье, закрыл книгу, спрятал ее в ящик стола и вышел из-за перегородки ко мне. Расправляя гимнастерку под широким ремнем, он прокашлял:

— Айда на кухню.

Мы снова вышли во двор...

Сколько их теперь будет в моей жизни — дворов, обнесенных высокими стенами, кирпичных казематов и казарм, зарешеченных окон и обитых железом дверей?

Здешний двор был сплошь замощен аккуратным булыжником и со всех сторон зажат высокими строениями из красного кирпича в полтора-два этажа; здания завершались двускатными железными крышами, выкрашенными зеленой краской и такими же козырьками над каждой дверью.

Светало. За тучами поднималось негреющее декабрьское солнце, и огромные, без решеток окна тщетно пытались отразить слабый розовато-серый свет несуществующего дня. Все вместе это отдаленно напоминало бывшую текстильную фабрику или Красную площадь в миниатюре.

Мы с дежурным молча пересекали площадь, и шаги наши гулко отдавались в обманных проходах и тупиках кирпичного лабиринта.

У входа в полуподвал мы остановились. Дежурный спустился по ступенькам, открыл дверь, обитую войлоком и клеенкой, и втащил меня в кухню.

Кухня была тесная, с низким, нависающим потолком. Всю ее середину занимала огромная плита со множеством конфорок, духовок, с поддувалом и широким жерлом топки, в которой пылал раскаленный уголь. На плите теснились громадные кастрюли, котлы, чайники и сковороды; в них что-то грелось, закипало и булькало; набирающий силу парок поднимался к вытяжному колпаку и исчезал в широкогорлой вентиляционной трубе. Плитой командовала красномордая повариха — веселая и строгая тетка. Ей помогали две девчонки, почти девушки, года на четыре старше меня. Они рассматривали меня с наглым интересом. Одна из них была явная кабардинка. Повариха заорала на нее нехорошим голосом:

— Фатька, хватит пялиться! Марш в подвал — картошку чистить. Сегодня на второе пюре с подливой, да и в борщ картошка нужна. К часу дня чтоб мне кровь из носу было два с половиной ведра чищеной. Пошла, пошла!

— Теть Поль, — промямлил дежурный, — у вас от вчерашнего ужина ничего не осталось? Тут вот новенького нужно покормить.

Грозная повариха только тут заметила меня и сразу же накинулась:

— Шапку сними, бусурман! И кто только вас всех воспитывал?! Фатима, покажи ему, где раздеться и руки помыть. Ну что стоишь? Иди в подвал, нехристь.

По сравнению с кухней подвал был грандиозен — не погреб, а настоящий дворцовый зал для приемов и балов. В подвал вела широкая лестница, сложенная из кирпичей, способная без скидок соперничать с петергофским большим каскадом. Я спускаюсь по лестнице, как сказочный принц, — в сиянии неправдоподобной чистоты. Каждый кирпич лестницы и пола отдраен и отмыт до паркетного блеска. Потом я на себе узнаю, чего стоит эта чистота и каких неимоверных она требует усилий — мне придется мыть и скрести эти полы, отмачивать и отчищать эту посуду, пудами чистить эту картошку. А пока что я гляжу вниз и на дне вижу, как кокетливая кабардинка ножом указывает мне путь в угол — там находится вешалка и водопроводный кран с раковиной. Я раздеваюсь и начинаю мыть руки. Большой кусок хозяйственного мыла то и дело выскальзывает у меня из рук, кабардинка смеется, а на вершине лестничного каскада вспыхивает красное лицо богини еды и пищи. Богиня обращается ко мне:

— Макароны по-флотски будешь?

Я киваю головой, богиня хамит:

— Ты что — немой или по-русски не понимаешь?

— Нет, я не немой, по-русски понимаю и макароны очень люблю.

— То-то, — смеется богиня и исчезает в облаках пара.

Хитрая кабардинка улавливает настроение:

— Полина Степановна, тут от начальства осталось немного какао — вчера не допили. Можно разогреть для новенького?

Сверху раздается гром передвигаемых сотейников и звучит божественное благоволение:

— Можно и какаву.

Фатька подмигивает мне, хватает полупустой чайник и исполняет несколько победных па кабардинской мазурки — снизу вверх по лестнице.

Я домываю руки, вытираю их носовым платком и, не зная что делать, присаживаюсь на свободную табуретку. Сверху доносится разговор. Я прислушиваюсь. Говорят обо мне:

Повариха. Мальчишка-то смазливенький. Мои девки обе положили на него глаз.

Дежурный. Да вроде бы ничего.

(Девушки дружно хихикают.)

Повариха. Небось, политический?

Дежурный. А какой еще? У нас теперь одни политические. За полгода не прислали ни одного уркагана. Перевелась, видать, шпана в России.

(Девушки молчат — может быть, набрали в рот воды.)

Дежурный. Так вы, теть Поль, покормите его как следует — сутки парень не ел.

Повариха. Накормим, накормим, не бойся. А сам-то ты какавы не желаешь?

Дежурный. Нет, спасибо. Вроде бы и ни к чему. Минут через двадцать я за ним зайду.

Я слышу, как хлопает входная дверь и удаляются шаги дежурного.

Повариха беспокоится обо мне:

— Что он там притих — не помер ли? Фатька, пойди посмотри — еда готова.

Фатима показывается на верхней площадке лестницы:

— Ты чего тут сидишь? Есть, что ли, не хочешь?

— Я думал, что кормить будут здесь.

— Нет. У нас кормят только в столовой. Поднимайся сюда.

Я поднимаюсь по лестнице, девушка проводит меня в столовую. Столовая такая же маленькая, как и кухня. Она отделена от кухни стеклянной перегородкой, в которой имеются дверь и окошко для раздачи пищи. В столовой тесно от столиков и фикусов. Шесть столов, по четыре стула у каждого. Столы застелены новенькой клеенкой, посреди стола — солонка, в солонке полно соли.

Фатима указывает мне рукой на стол, стоящий у самого окошка. Окошко хлопает и раскрывается, в нем Полина с глубокой тарелкой, в тарелке гора макарон с жареным луком и молотым мясом. Фатима принимает тарелку из рук поварихи и ставит ее передо мной. В макароны, как в салат, воткнута сверху столовая ложка. Изнемогая от собственной наглости, я тихо лепечу неприличные в данной ситуации слова:

— Можно мне вилку?

Фатька падает на стул от смеха, но тут же убегает на кухню:

— Барин требует вилочку.

Повариха багровеет, грозит девчонке крупногабаритным кулаком и цедит сквозь зубы:

— Я тебе, сучка, покажу, как дразниться, давно ли сама была такая? — И лично приносит мне вилку.

Я наклоняюсь над тарелкой и чуть не теряю сознание от умопомрачительного запаха пищи. Я вдруг понимаю, как я голоден. Я забываю обо всем и начинаю есть. Я ем жадно и, может быть, не совсем красиво, но я ем. Вторая девушка ставит рядом с моей тарелкой большую чашку дымящегося какао с молоком и кладет, прямо на клеенку, гигантский ломоть белого хлеба, отрезанный через всю буханку.

Я ем, а они смотрят на меня все трое: повариха — высунувшись в окошко раздачи, а девушки — стоя в дверях и обнявшись.

Для них это был спектакль, и, как в каждом хорошем спектакле, зрители плакали и смеялись. В ложе плакала толстая повариха. В партере закатывались от хохота хорошенькие девицы-подавальщицы.

После завтрака дежурный отвел меня в изолятор. Изолятором оказалась высокая и узкая мрачная комната с одним окном и одной кроватью посередине.

— Вот здесь сиди и жди. К обеду придет кастелянша. Она помоет тебя в бане, переоденет и отведет в общую спальню. Там тобою будет заниматься воспитательница. А я пошел.

Он повернулся было уходить, но я схватил его за рукав:

— Мне нужно...

— Что тебе еще нужно?

— Мне надо... в уборную...

Дежурный впервые за все время засмеялся.

— Ну, что ж ты, дурачок, сразу не сказал, когда вышли из кухни. Сортир ведь там рядом. Ладно, ладно, ничего страшного. Я тебе покажу. Только запомни, как вернуться в изолятор.

Я кивнул головой, и мы быстро пошли обратным путем. Прошли кухню, завернули за угол дома, и там дежурный показал мне рукой на небольшой деревянный домик с двумя хилыми дверками, на которых были нарисованы буквы «М» и «Ж».

Я побежал к букве «М», закрылся изнутри на крючок и сразу же помочился в наклонный желоб, огибавший переднюю стенку. Справил, так сказать, малую нужду, чтобы дежурный, если и обернется, не подумал ничего плохого. Затем я тихонько, на цыпочках, подкрался к щелястой двери и выглянул на улицу. Дежурного не было видно нигде, других людей — тоже. Тогда я нагнулся и вытащил из ботинка письмо матери.

В уборной было чисто, тихо, но темновато. Свет исходил только из двух круглых отверстий, предназначенных для большой нужды. Я подумал-подумал и опустился на колени возле одной из этих дыр.

«Дорогой мой Михасечек, единственный мой сыночек, солнышко мое! Прости свою несчастную мать за то, что она сломала тебе жизнь. Я не хотела этого. Я не виновата в этом. Умоляю тебя, не верь, никогда не верь, что я сделала что-то плохое. Что бы тебе ни говорили, я не виновата ни в чем. Я не была ни вредительницей, ни шпионкой, ни диверсанткой, я не участвовала ни в каких заговорах, как и те две хорошие женщины, которых ты видел в тюрьме. На нас свалилось огромное несчастье. Теперь тебя будут считать сыном врага народа, а это ужасно. Потому запомни мои слова: если для твоего счастья нужно будет от меня отречься, отрекись. Откажись. Перемени фамилию. Притворись, что не помнишь, кто твои родители и где они находятся. Сейчас в нашей стране такая зловещая путаница, такая неразбериха, что это может получиться, и ты станешь, как все остальные, избавишься от страшного клейма. Если ничего не переменится, никогда не пытайся разыскать меня, не заступайся за меня, не защищай мою честь, не пиши в Москву жалобных писем и никогда ничего у них не проси. Это нелюди, мой милый. Я не знаю, что со мной будет, останусь ли я в живых. Я не знаю, увидимся ли мы когда-нибудь. Навряд ли. Прощай, милый. Будь счастлив. Мама.

P. S. Как только прочтешь это письмо, немедленно уничтожь его: сожги, порви, выбрось в реку или в колодец. Никто не должен знать, что ты прочел его. Никто и никогда. М. Б.»

Я выглянул в щелку. Во дворе по-прежнему никого не было. Я перечел письмо еще раз, разорвал его сначала пополам, затем на четвертушки, на восьмушки, на мелкие-мелкие клочки и медленно высыпал из ладошки в круглое очко. Там внизу над черно-зеленой жижей ходили сквозняки, и белые кусочки бумаги не садились, а порхали, как стая бабочек. Над дерьмом.

В конце концов они все-таки опускались, намокали, темнели и становились неразличимыми.

Я дождался, пока устанет летать последний мотылек, механически глубоко вздохнул и отправился в изолятор.

Там, в окончательном одиночестве, я повалился на кровать и заплакал. Без слез. Без звуков. Без содроганий и сотрясаний. Заплакал последний раз в жизни.

XIII

В обед кастелянша не явилась, после обеда тоже, так что мне пришлось припухать в изоляторе еще какое-то время. Это время было стоячим и темным, как вода в заброшенном пруду.

Раза два мне приносили поесть, и я принимал пищу на широком подоконнике, потому что стола в изоляторе не было, стоя на коленях, потому что стула тоже не было.

Один раз меня водили к начальнику детприемника. Этот был полностью военный. Он допросил меня и профессионально обыскал. У меня были изъяты фотокарточки, часы и карманная мелочь. Грозный начальник сложил конфискованные предметы в конверт, заклеил его и убрал в несгораемый шкаф.

К концу рабочего дня забежала фельдшерица. Она быстро проверила меня на вшивость и чесотку, но, не обнаружив ни того, ни другого, так же быстро потеряла ко мне всякий интерес и испарилась.

Все эти явления я воспринимал, как некие туманные картины, не имеющие ко мне прямого отношения. Они проходили мимо, не задевая и не волнуя. После чтения в сортире внешний мир отдалился и отделился от меня, казалось, навсегда.

Кастелянша ворвалась в изолятор после ужина. Она в голос прокричала три протеста: что, во-первых, она не обязана целыми днями стирать белье, заменяя упившуюся прачку, что, во-вторых, она ни за что не станет растапливать баню из-за одного оглоеда и что, в-третьих, она вообще уходит с этой богом проклятой работы. Откричавшись и успокоившись, она, как ни в чем не бывало, нашла простой и удобный выход — помыть меня в прачечной, где как раз осталась от стирки нагретая вода. Крупной рысью мы понеслись в прачечную. Там крикунья велела мне раздеваться, а сама кинулась таскать полуведерным черпаком воду из котла в большое деревянное корыто, приподнятое на грубо сколоченные козлы. Натаскав воды сколько нужно, она сдернула с меня трусики и посадила в овальный ушат, над которым поднимался легкий, почти невидимый пар. Я ойкнул, но моя мучительница окунула меня в воду с головой, и я надолго замолчал. Она намазала мне голову жидким мылом, зеленым и вонючим, и начала скрести мои волосы крепкими и жесткими ногтями, потом попыталась содрать

с меня кожу жесткой рогожной мочалкой; в довершение пытки злодейка велела мне встать в корыте во весь рост и, набрав полный черпак чистой воды из котла, окатила меня полукипятком с ног до головы.

— Стой смирно, пока вода не стечет, а потом вылезай на пол, — сказала она мне, а сама принялась завязывать в узел мои домашние вещи. Стоя в корыте, я смотрел на ее быстрые и ловкие руки и постепенно понимал, что от дома у меня ничего не осталось.

Затем она меня, голого и мокрого, потащила через коридор в свой склад, где на высоких, до потолка, полках хранилось великое множество вещей человеческого обихода — от белья, одежды и обуви до занавесок, ковриков и скатертей. Она кинула мне скомканную, не очень свежую простыню (вытирайся!), порывшись в своих несметных богатствах, принесла мне пару грубого, почти солдатского белья с завязками: у щиколоток на подштанниках и у шеи на исподней рубахе (одевайся!) и, наконец, бросила к моим ногам пару теплых носков, завязанных в узел, и слежавшиеся, плоские шлепанцы (обувайся!).

С медлительным и тягостным отвращением натягивал я на себя эти незнакомые вещи, не подходящие мне ни по размеру, ни по вкусу, а она с ловкостью обезьяны карабкалась по своим полкам, иногда под самый потолок, чтобы достать из ей одной известной стопки ту или иную деталь моего будущего костюма. Секунда — и у меня на согнутой в локте правой руке повисли застиранные бумажные штаны, когда-то считавшиеся темно-синими. Еще секунда — и поверх штанов лег вязаный бумажный свитерок той же скудной расцветки. Следующее мгновение прибавило к этой подозрительной паре недоделанную бумазейную куртку без подкладки, без карманов и даже без пуговиц. Все вещи были чисто выстираны и хорошо выглажены, но от них исходил неистребимый запах зеленого мыла и дезинфекции, и это меня пугало, подчеркивало чуждость и неприемлемость происходящего переодевания. Кастелянша неверно истолковала одолевавшие меня колебания.

— Верхнюю одежду можешь не надевать — все равно сейчас в постель ложиться, — сказала она и сунула в мою свободную левую руку пару толстокожих рабочих ботинок с огромными ушами, но без шнурков. — Пошли в спальню.

По закоулкам, переходам, коридорам и лестницам углублялись мы внутрь здания, и оно представлялось мне все более и более огромным. На втором этаже потолки были еще выше, окна еще больше, а печки-голландки еще массивнее: не печки, а огнедышащие чудовищные домны.

В постоянно спадающих кальсонах, с полными руками своего нового барахла, в безразмерных, то и дело теряемых шлепанцах, я, естественно, отставал от темпераментной кастелянши.

Она нетерпеливо дожидалась меня у каждого коридорного зигзага, на каждой лестничной площадке и торопила, гнала меня и понукала. Может быть, дома ждали ее родные дети, может быть, она сильно соскучилась по своему мужу, а может быть, ей просто не терпелось увидеть поскорее, что дом ее существует еще на свете, что он попрежнему цел и невредим, что ничего там не изменилось.

Наконец мы достигли цели.

В длинный коридор выходило несколько больших дверей — три или четыре. В начале коридора, у самого входа, на стареньком диване сидела старенькая нянька в очках и вязала спицами что-то такое же старое, как и она сама.

Кастелянша распахнула первую слева белую дверь и втолкнула меня в темноту. Щелкнул выключатель и осветилась небывало огромная спальня. В два ряда (вдоль окон и у противоположной стены) тянулись аккуратно заправленные одинаковые койки. Штук тридцать, если не больше. Ни на одной из коек никто не лежал. Спальня была пуста.

Привычными движениями кастелянша разбирала кровать во втором ряду наискосок от двери: развернула конверт, расправила верхнюю простыню, прикрыла ее одеялом и отогнула для меня угол (ложись!). Я поставил ботинки под койку, разложил обмундирование на тумбочке и полез в приготовленную постель.

— А носки снимать кто будет?

Я снял носки.

Она уложила меня на спину, укрыла одеялом до самой шеи и начала подтыкать его со всех сторон.

— Я буду ночевать здесь один?

Она глянула на меня непонимающе, но быстро догадалась:

— Не бойся никого. Стены у нас высокие, проволока колючая, а собаки злые и большие, как лошади. Муха сюда не пролетит. Здесь детприемник, а не детский садик.

Она нагнулась к моей подушке, провела рукой по моим влажным после купанья волосам, зашевелила полными губами, и я услышал неожиданно ласковый шепот: «Не бзди, казак, — атаманом будешь». И сразу стало видно, что она не только кастелянша, но еще и молодая, здоровая и совсем-совсем не злая тетка. У меня на мгновение потеплело на сердце. Я выпростал руку из-под одеяла — мне захотелось прикоснуться к ней. Но слабая иллюзия рассеялась, не успев как следует возникнуть: кастелянша повернулась на выход и тут же забыла обо мне. Щелкнула выключателем — погас свет. Щелкнула другим — над высокой дверью зажглась синяя дежурная лампочка.

Хлопнула дверь, и я остался со спальней один на один.

В неверном синем свете ночника спальня начинала выглядеть чем-то совсем иным — бесконечным, холодным полярным пространством; светлые и гладкие койки притворились льдинами и смерзлись друг с дружкой; белые подушки изобразили из себя сугробы и торосы, а в черном стекле обвечеревших окон обыкновенная электрическая лампочка синего света заплясала и задрожала таинственным северным сиянием.

В самом же деле в спальне не было холодно.

Здесь вообще не было ни холода, ни тепла, ни темноты, ни света, ни сна, ни бдения — был один сплошной промежуток, и в этом ничем не заполненном промежутке томилась никому не нужная, всеми забытая и заброшенная, одинокая душа маленького человека.

Возникая в мозгу одиннадцатилетнего мальчишки, эти красивые впечатления и образы эстетизировали и романтизировали жесткую прозу 1937 года, смягчали ее и делали выносимой.

Образ — это наше спасение от бессмысленного ужаса реальности.

Я до сих пор не знаю точно, заснул ли я в ту ночь или просто лежал с закрытыми глазами в ожидании сна; точно так же не знаю, когда это со мной случилось, — на исходе ли долгой зимней ночи или в мучительной ее сердцевине. Но зато я точно помню, как вздрогнул, ибо это содрогание живет во мне и сегодня.

Я вздрогнул оттого, что послышался тихий звук — скрип отворяемой двери. Я зажмурился еще сильнее и стал прислушиваться. Дверь скрипнула еще раз, теперь уже

притворяемая. Зашелестели легкие и осторожные шаги. Кто-то шел по проходу между рядами коек. Шаги явно приближались. Ближе. Ближе. Совсем рядом. И смолкли — кто-то остановился у моей койки. Я был ни жив, ни мертв от страха.

Заскрипела моя кровать. Кто-то опустился на ее край. Я даже почувствовал ногами, как натянулось одеяло под тяжестью тела. Терпеть дольше не было сил. Я раскрыл глаза и увидел невероятное: в ногах на моей кровати сидела моя мать, реальная, четко различимая, но не такая, какой я оставил ее в тюрьме, а прежняя — спокойная и красивая.

Не своим голосом я закричал: «Мама! Мама! Мамочка моя!» — и рванулся к ней, протягивая руки и путаясь в одеяле, но она в ту же секунду исчезла — не ушла, не удалилась, а растаяла в воздухе.

В коридоре послышались другие, шаркающие шаги, и сонная мятая нянька просунулась в дверь:

— Ну чего орешь, чего орешь, глупый? И сам не спишь, и других мне всех разбудишь. Ну, перепугался, ну, пометилось что-то, ну и ничего. Успокойся и спи. Ляжь и спи, говорю! Баю-баюшки-баю, слушай бабиньку свою — понял?

Старуха прикрыла дверь и прошаркала обратно к своему диванчику, а я неподвижно сидел в кровати и старался понять, что же со мной случилось? Что это такое было — сон, бред, детский кошмар или галлюцинация? Мой рассудок изнемогал в бессилии, но ответа не находил.

А попутно, в глубине души, где-то на самом дне смутных ощущений, созревала и набухала страшная догадка: она приходила прощаться.

Грозным подтверждением вспыхнула молния и на миг осветила мне истину. Это была не истина ума, это была черная истина чутья: моей матери больше нет в живых.

XIV

Такой же слабый человек, как и все вы, я не мог смотреть истине прямо в глаза. Все последующие годы я пытался как-то ее прикрыть, чем-нибудь от себя замаскировать — ложною надеждой, мелким бытовым объяснением, успокоительной выдумкой воображения: может быть, она осуждена без права переписки; наверное, не хочет мне писать, чтобы не испортить биографию обожаемого сына; нужно подождать — она отбудет свой срок и сразу же разыщет меня. Но время шло, утешения постепенно теряли четкие очертания: вот она отсидела пять лет, вот отсидела все десять, вот — пятнадцать... неужели ей дали по максимуму — двадцать пять?..

Догадка детского сердца подтвердилась неожиданно и бесповоротно.

В пятьдесят третьем умер Сталин, и в моем мире, как, вероятно, и в вашем, возникли слабенькие веяния освобожденья. Я написал письмо по поводу своих родителей в Прохладненские органы госбезопасности. Ответа, естественно, не получил никакого.

Но в самом начале пятьдесят четвертого года меня вызвал директор института (я работал тогда в ташкентском НИИ архитектуры под названием «Узгоспроект» в должности младшего техника-планировщика). Всесильный босс приглашает к себе ничтожного клерка — в этом было что-то неорганичное и беспокоящее.

Рыжий великан и сибарит товарищ Колбин торжественно восседал в своем кабинете, как Зевс на Олимпе, но вид у него был на этот раз не очень уверенный. Мы поздоровались. Он предложил мне сесть.

— Почему ты не написал в анкете, что твои родители — враги народа?

Я растерялся:

— А как вы об этом узнали?

— Как, как! Полчаса назад мне позвонили из КГБ и приказали тебя убрать из института. — Он словно бы извинялся. — Ты же сам понимаешь, учреждение у нас секретное, закрытое: карты, геодезия, объекты и все прочее...

— Понимаю.

— Но это еще не все. Они велели прислать тебя к ним сейчас же. Я разрешаю тебе уйти с работы. В отделе никому ничего не говори. Вот адрес, — и он пододвинул мне исписанный клочок бумаги.

«Они» находились в самом центре города — на Театральной площади прямо напротив Оперы. Я вошел в неприметную дверь между парикмахерской и кондитерским магазином и объяснил вооруженному вахтеру, в чем дело. Вахтер выписал мне пропуск и объяснил, как пройти в кабинет номер 2.

Кабинет оказался крохотной тесной комнатенкой, в которой едва помещались стол и два стула. За столом я увидел приличного молодого человека в сером костюме с невыразительными, но вполне доброжелательными глазами. Поздоровались. Познакомились. Он усадил меня визави.

— Мне о вас только что звонил Колбин. Деловой руководитель. Это всегда приятно. Итак, вы интересовались судьбой своих родителей. Мы получили ответ на ваш запрос.

— А почему ответ пришел не мне лично, а вам?

— Так положено. Хотите познакомиться?

Я кивнул. Он полез в ящик стола, достал папочку и вытащил оттуда один лист. Я протянул руку.

— Сначала заполните расписку о неразглашении.

Из папки был вытащен соответствующий бланк, в котором типографским способом было отпечатано обязательство о том, что я, такой-то, поставлен в известность о требовании никогда и никому не сообщать ни о самом факте вызова в органы, ни о том, что мне здесь будет сообщено, ни о том, что я согласен выполнить данное требование. Дальше шли ссылки на статьи кодекса и размеры наказания.

Я заполнил бланк и расписался. Мы обменялись бумажками.

Передо мной лежал лист со штампом и фирмой:

«На запрос гражданина Буткевича М. М. о своих родителях сообщаем, что мать гр. Буткевича М. М. — Буткевич Мария Рафаиловна, 1896 года рождения была расстреляна по приговору суда как враг народа, 19.12.1937 года.

Что касается отца гр. Буткевича М. М. — Жидкова Михаила Алексеевича, 1895 г. р., то нам известно только, что он был расстрелян в том же году. О месте и дате приведения приговора в исполнение в Прохладненском РОВД точных сведений не имеется».

— Я могу взять эту бумагу себе?

— Ни в коем случае. Это останется у нас. И помните — вы подписали обязательство молчать обо всем, что узнали.

— И это все?

— Все. Впрочем, позвольте дать вам два добрых, но, подчеркиваю, неофициальных совета. Первое: немедленно уйдите с секретной работы — подайте заявление по собственному желанию. Второе: уезжайте куда-нибудь подальше...

— Куда?

— Ну, уж этого я не знаю. Куда хотите. Кстати, о моих советах тоже не говорите никому. Всего наилучшего.

Выйдя от благожелательного гебиста, я вздохнул полной грудью: все-таки легко отделался. Вокруг меня шумела южная столица, похожая на восточный базар, а в воздухе уже повеивало ранней весной.

Я вернулся на работу и подал заявление об уходе из института. К моему удивлению, оформление прошло легко и быстро: секретарша в пять минут напечатала приказ, бухгалтерия моментально произвела расчет и выдала наличными двухнедельное выходное пособие, отдел кадров без традиционных проволочек вручил мне мою полностью оформленную трудовую книжку. Это были чудеса в решете — скоропалительное увольнение для книги рекордов Гиннеса. Через час я уже прощался с друзьями-сотрудниками по отделу районной планировки. Никто ничего не понимал. А может быть, делали вид, что не понимают.

Дней десять я носился по букинистическим магазинам, распродавал свою отборную библиотеку — на что-то ведь нужно было просуществовать до отъезда. Потом я забрал документы из вечерней школы, где заканчивал девятый класс, и поступил в республиканский узбекский экстернат; там, сравнительно прилично, я сдал экзамены на аттестат зрелости. Ничто больше не удерживало меня в Ташкенте, я был полностью готов выполнить второй совет своего доброжелателя из КГБ.

В начале лета я уже собирал в дорогу свои немногочисленные вещи и подсчитывал свои скромные соцнакопления. И тут мой родной узгоспроектовский отдел оказался на недосягаемой высоте. Они за счет профкома купили для меня приличный темно-синий шевиотовый костюм и темно-синий же полушерстяной плащ, собрали по всему институту довольно приличную по тем временам сумму денег и — по блату — достали мне билет на скорый поезд номер 13 «Ташкент — Москва», в мягкий вагон на 13-е нижнее место и на 13-е число июня м-ца. Трое самых смелых моих друзей пришли даже провожать меня на вокзал. Все складывалось прекрасно: меня любили, я ехал в любимую Россию обучаться своей любимой профессии.

В Москве при поступлении в театральный институт в анкете абитуриента, заполняя графу о папе и маме, привычной рукою я записал привычные слова: «Родителей не помню. Воспитывался в детдоме». Все было по-прежнему. Ничего не изменилось. Абсолютно ничего.

XV

Моя мать любила меня бесконечно. Но и она не всегда и не до конца догадывалась о том, что клубилось порою в моей душе. Она невольно идеализировала меня, подгоняла под извечный стандарт дитяти. Она никогда не допускала теней в мой облик, она прогоняла их прочь, считая чем-то наносным и необязательным. Она, как и многие другие родители, как почти все взрослые, беспечно упрощала и спрямляла мою внут-

реннюю жизнь, так как была уверена, что некоторых вещей ребенок не понимает и понять не в состоянии. А ребенок понимал все.

Последняя мысль, к сожалению, и сегодня далеко не бесспорна. Я предвижу, что меня могут упрекнуть, да, вероятно, и будут упрекать в том, будто бы я, описывая себя в детстве, нагружаю образ ребенка своей теперешней мудростью, своей прозорливостью задним числом, своей абсолютно взрослой психологией. Но, поверьте мне, это не так — главной целью было для меня наиболее точное и адекватное описание переживаний, размышлений и прозрений ребенка, именно ребенка. Я обращаюсь ко всем так называемым взрослым людям: не упрощайте духовную жизнь детей, даже своих собственных.

Эпилог

Дух и душа ИГРЫ

Семь лекций и одно резюме по философии современного театра

Не возри на внешняя моя, но вонми внутренняя моя.

«Моление Даниила Заточника». Из письма боярину — русский XII век

Разве не в нашей власти в любой степени отождествлять себя с подобными нам существами? Мы ведь способны усваивать себе их нужды, их выгоды, переноситься в их чувства так, что мы, наконец, начинаем жить только для них и чувствовать только через них. Это без сомнения верно. Как бы вы ни называли эту нашу удивительную способность сливаться с тем, что происходит вокруг нас, — симпатией, любовью, состраданием, — она во всяком случае присуща нашей природе. Мы при желании можем до такой степени сродниться с чужим нравственным миром, что все совершающееся в нем и нам известное мы будем переживать как совершающееся с нами; более того, если даже мировые события нас не очень заботят, довольно одной уже общей, но глубокой мысли о делах других людей, одного только внутреннего сознания нашей действительной связи с человечеством, чтобы заставить наше сердце сильнее биться над судьбою всего человеческого рода, а все наши мысли и все наши поступки сливать с мыслями и поступками всех людей в одно созвучное целое. Воспитывая это замечательное свойство нашей природы, все более и более развивая его в душе, мы достигнем таких высот, с которых целиком раскроется перед нами остальная часть всего предстоящего нам пути; и благо тем из смертных, кто, раз поднявшись на эту высоту, сумеет на ней удержаться, а не низринется вновь туда, откуда началось его восхождение. Все существование наше до тех пор было непрерывным колебанием между жизнью и смертью, длительной агонией; тут началась настоящая жизнь, с этого часа от нас одних зависит идти по пути правды и добра, ибо с этой поры закон духовного мира перестал быть для нас непроницаемой тайной.

П. Я. Чаадаев. Из «Философического письма» — русский XIX век

Я верю в доброту, духовность, правдивость, свободу, смелость, красоту и праведность — словом, в возвышенную веселость искусства, сильного средства от ненависти и глупости.

Томас Манн. Из письма коллеге — немецкий XX век

Лекция первая

Реальности игрового театра

С той самой невообразимо дальней поры, когда человек научился думать, пытается он осмыслить свою жизнь. Время от времени задает он себе, другим людям и всему окру-

жающему миру одни и те же вопросы — зачем я живу? зачем живете вы? да и живем ли мы на самом деле, может быть, нам это только мерещится? — и эти вопросы вместе с невразумительными, чаще всего самодеятельными ответами на них складываются в некую индивидуальную философскую систему. Иногда это философствование придает человеку вполне достаточную устойчивость в быстром и бурном потоке жизни, иногда, наоборот, окончательно запутывает доморощенного мыслителя и, превратив его в сумасшедшего скептика и пессимиста, приводит к полному жизненному банкротству.

Но чаще всего философия отрывается от отдельного конкретного человека, самопровозглашается высокой наукой, и тогда начинается бойкая, безудержная, в огромной степени схоластическая игра разными словами и понятиями: бытие приравнивается к небытию, движение представляется как неподвижность, а материя оборачивается пустотой, чуть ли не метафизической. Мы с вами и то сталкивались неоднократно в наших предыдущих разговорах с этой странной забавой интеллектуалов — под эзотерической кличкой диалектики. Но прогресс не очень срабатывает: вопросы, которые ставит сегодня научная, профессорская философия, увы, те же самые, что волновали и мучили первобытного человека, — существует ли на самом деле окружающая действительность? достоверно ли наше познание? и есть ли хоть какой-нибудь смысл в нашей неприлично короткой жизни?

Вот давайте и рассмотрим один из этих извечных вопросов философии — вопрос о реальности человеческого бытия, но рассмотрим его применительно к театру.

То есть:

— Что реально и что нереально в театре вообще и в игровом театре в частности?

— Каковы они, подлинные реальности театрального существования?

— В чем именно заключается бытие и небытие актера? зрителя? персонажа?

— Прав ли был К. С. Станиславский, прокламируя суперреализм актерского самоощущения в предлагаемых обстоятельствах роли?

Итак, что же можно считать истинной реальностью театра?

Во-первых, возникновение, краткое существование и исчезновение «артисто-роли». Замечу в скобках, что этот громоздкий термин не очень удачно выдумал К. С. Станиславский, несомненный гений театра, поэтому, несмотря на придуманность и вычурность, слово «артисто-роль» чрезвычайно точно выражает одно из иррациональных чудес сцены: соединение, слияние, взаимопроникновение, вечное приближение к полному тождеству актера и воплощаемого им персонажа.

Во-вторых, несмотря на свою эфемерность, непостоянство и временность, несмотря на свое неожиданное возникновение и столь же неожиданное исчезновение, несомненной реальностью театра является связь между коллективом актеров и коллективом зрителей, верящих в то, что им показывают. Это, так сказать, оптимальный вариант. Но есть и минимальный — связь хотя бы одного зрителя с хотя бы одним актером. Без этого театра быть не может.

И, наконец, третьей несомненностью театра является телесность актера, его физическое присутствие на сцене.

Об этой последней мы и поговорим с вами сегодня.

Чтобы доказать реальность своего существования себе и другим, чтобы убедиться в материальном бытии своего тела и тела стоящего рядом партнера, актер начинает играть своим телом, обыгрывать свою неисчерпаемую телесность со всех возможных сторон.

Миссия высокого натурализма в театре — утверждение и прославление человеческого тела, живой телесности актера, устраиваемое — в первую очередь — им самим. Тело актера — сила тела, красота, сексуальная притягательность и физиологическое (в обыденной жизни табуированное) богатство проявлений — это база актерского творчества и материал для самых разнообразных художественных манипуляций актера и режиссера.

Актеры, особенно актрисы, испокон веков знали это и всегда это прекрасно эксплуатировали. Знали-то знали, но не осознавали до конца. В светлое поле театрального сознания тело актера было введено в период бурного цветения натуралистических постановок: на грани веков — XIX и XX.

Первым заговорил об этом Станиславский — он, после многочисленных и длительных реверансов в сторону души, осторожно и интеллигентно ввел в методологию понятие простых физических действий.

Любимейший ученик и последователь великого реформатора — М. А. Чехов пошел еще дальше, разработал целую поэтику актерского тела, объявил его, тело, инструментом драматического артиста и даже темой сценического творчества актера-творца.

Игровой театр, постепенно занимающий сегодня все более и более прочные позиции, превращает у нас на глазах тело актера в предмет увлекательнейшей игры. В театральные игры мощно включается собственное тело артиста — прославляемое и осмеиваемое на все лады, окруженное ореолом умиления и желания, терзаемое и лелеемое, унижаемое и возвеличиваемое, словно некое амбивалентное языческое божество. На сцене, таким образом, создается натуралистическая игровая ситуация — веселый телесный глум, радостное освобождение и раскрепощение плоти. Это — когда перестают стесняться друг друга в большом коллективе, как бы говоря: все естественно. Нам всем это совместное физиологическое бытие хорошо знакомо, к примеру, по армейской службе, начинающейся с пресловутой медкомиссии, или по баням и саунам, по женским и мужским пляжам нудистов, по таинственным ночным купаниям в речке или в пруду, по беспомощному бесстыдству больниц, по насильственной публичности тюрем и лагерей, наконец, по знаменитым советским коммуналкам, когда вся ваша интимнейшая жизнь протекает на виду у многочисленных и далеко не безобидных соседей, когда все всё и про всех знают, когда уже не стыдно стоять по утрам в традиционной очереди в единственный ватерклозет, — в бигудях и драных халатах, с неприбранным заспанным лицом, когда в летнюю пору вы окончательно наглеете от жары, и бродите по кухне и коридору в одних плавках, а ночью сокровенные звуки любви прячете от любопытных соседских ушей, врубая на полную мощность старенький радиоприемник.

В театре натуралистическая игровая ситуация — это, так сказать, игра правдой, ибо тело актера есть единственная бесспорная реальность данной минуты, реальность времени вот этого спектакля, натуральность hic et nunfe, то есть «здесь и сейчас». Увы! Дело обстоит именно так, и здесь ничего не попишешь: правда «жизни человеческого тела» актера — это первая и простейшая правда сцены, и мы, как завзятые homo ludens, начинаем играть этой правдой. В игровую деятельность актера включается все, касающееся тела — от танцующего ритма красивых телодвижений до самых мелких физиологических подробностей: икание, заикание, косноязычие, затрудненной полипами речи, судорожные всхлипы страсти, отрыжка пресыщения и глотание голодной слюны, трепетные касания нежной любви и беспощадные, по-зверски жестокие удары кровавой драки самцов-соперников, все степени опьянений и простуд, последние по-

дергивания умирающего и все-все (самые разнообразные!), окрашенные натугой, перемешанной с удовольствием, отправления человеческого организма.

Примеры?

— Вспомним вечно простуженного комиссара Мартынова (дивный мейерхольдовский актер В. Зайчиков) из кинофильма «Мы из Кронштадта». Сопливый, хлюпающий, то и дело чихающий и заходящийся в приступах надрывного кашля, постоянно кутающий горло в теплый старенький шарф, поднимающий в ознобе бархатный воротник несолидного демисезонного пальто, он становится физиологически понятен и близок всем до одного зрителям, приобретает через игру артиста болезнью необычную живость и неопровержимую достоверность.

— Еще плотнее спрессованы тонкие телесно-физиологические нюансы в знаменитых кадрах из «Чапаева»: белый полковник Бороздин играет на рояле. Ощущение почти довоенного, мирного уюта, физическое удовольствие музыканта от своей музыки, туманящие сентиментальной влагой стекла полковничьего пенсне, мерно раскачивающийся в ритме музыки пожилой денщик, занятый натиранием полов в салоне, — простоватое, одновременно тупое и одухотворенное российское лицо: «Митька помирает, ухи просит...» Эта невозможная фраза добавляет к слоеному пирогу композиции еще один мощный пласт заочных ощущений, потому что Митька — это брат денщика, засеченный шомполами по приказанию полковника, нервничающего перед решающим сражением. И все это вместе — аромат дорогого табака, перемешанный с острым запахом восковой паркетной мастики, лунная лысина музицирующего патриция и нацеленный на нее мутный взгляд преданного, верного до гроба раба, взгляд, в котором из глубины посверкивает мгновенными бликами бунт против такой вопиющей несправедливости, что вчуже перехватывает дыхание от нарастающего возмущения, и горячие, влажные кишки поднимаются из утробных низов к самому горлу, — все это вместе складывается в завораживающую структуру проигрываемой, бесперспективной, без-на-деж-ной игры: проиграна игра белых, проиграна игра красных, проиграна игра целого народа.

— И еще обязательно припомните шедевр Тони Ричардсона из «Тома Джонса» — классически-хрестоматийный «Ужин любви». Проголодавшиеся во всех телесных смыслах мужчина и женщина (малыш Том, эротический акселерат, и спасенная им из грязных лап злодея соблазнительная вдовушка) *едят так, как будто бы любят друг друга.* Смачная физиология жранья накладывается на сочную физиологию секса. В результате столь странного наложения возникает — совершенно неожиданно! — высокая, хотя и шокирующая, поэзия любви. Любви победительной, полной силы и свежести, жадной, ненасытной, существующей назло унылым предрассудкам и хитроумным интригам, любви бесстыдной и именно поэтому чистой. Чистой, как честная игра.

Игра тела, игра тонких физиологических ощущений могущественна и неотразима и в кино, и во всех прочих видах искусства, но пик ее празднества, вершина ее торжества наступает, конечно же, только в театре, где тело человека предстает перед нами по-настоящему, о-натюрэль, — живым и живущим.

Простите мне пример из собственной практики, но меня извиняет то немаловажное обстоятельство, что я по основной профессии именно театральный режиссер и здесь моя вотчина. Что-то похожее, но не английское, а родное, на сугубо русский лад увидел я однажды на своих репетициях «Власти тьмы». У меня плохо шло, не решалось самое начало четвертого действия — пьяненькая сцена сватовства Акулины, два или три явле-

ния: Кума и Соседка, Сват один, Сват и Матрена, затем Митрич. Все эти персонажи выходят во внутренний зимний двор из жарко натопленной избы, где происходит оголтелый пропой беременной невесты. Выходы их из избы и уходы обратно в избу не клеились, звучали проходнó, неважно, чисто служебно (вялые доклады о том, что происходит в доме), в высшей степени рассудочно и неэффектно. Артисты, понимающие сугубую эпизодичность своих «ролей» скучали и занудствовали, я был пришиблен и жалок в своей неспособности им хоть чем-нибудь помочь. Так тянулось до тех пор, пока я не нашел ответа на простой вопрос о цели и смысле их хождения во двор, пока не сказал отупевшим актерам: выбегайте на минутку прямо из-за стола — справляйте малую нужду — и скорее обратно в тепло — и снова к столу. И тотчас все пошло. Не пошло, а поперло. Вот выбежали две бабы, толстая и тощая, присели, задрав нá спину полушубки и многочисленные юбки, в уголке у забора, облегчились, подышали зимней вечерней свежестью, посплетничали и айда в избу, поправляясь и охорашиваясь на ходу. Вот вышел осоловелый мужик, заплетаясь ногами и языком, расстегнул непослушными пальцами ширинку и написáл желтою мочою на белом снегу нечто непонятное даже ему самому, полюбовался на исходящий паром иероглиф, застегнулся и поплелся обратно на визгливый зов жизненной подруги. Еще двое вышли, постояли у занесенной снежком бороны, пофилософствовали под звездами, поторговались и пошли ударять по рукам. И все вдруг обрело высший смысл, стало сразу радостным, необходимым, — насущным и понятным, как хлеб и вода, как вдох и выдох. Артисты, предвкушая неизбежный успех своих «номеров», возвеселились. Начались радостные и щедрые импровизации.

Есть такое несколько подмоченное и опошленное слово — «жовиальность». Неуклюжее, искусственное, надуманное и абсолютно избыточное словообразование, изобретенное где-то на юге России в начале нашего века и теперь, слава богу, выходящее из употребления (его нет уже в словаре Ожегова). В основе его лежит французское «жовиаль» — любящий веселье, жизнерадостный. Конечно, при русификации галлицизм приобрел более широкое значение: жизнелюбивый; прожигатель; мастер пожить в свое удовольствие; щедро излучающий жизненные токи и соки. В применении к ситуации «беганья на двор» словечко «жовиальный» подходит как никакое другое и, утратив свой одесский привкус, выражает главное в происходящем на сцене — буйную, неудержимую радость жизни.

О, если бы видели вы, с каким удовольствием, с какой извращенной изысканностью проделывали эти «пробежки на двор» счастливые артисты, с каким восторгом встречали их забалдевшие зрители! И с каким злобным раздражением учили меня целомудрию представители цензурирующих инстанций — блюстители нравственности, не обходящиеся ни секунды без мата и пошлых двусмысленностей в узких компаниях своей «элитарной» академической жизни, тайные развратники и растлители, толстые сладострастники и тощие поганцы советской этики и эстетики.

Но я им не внял, потому что знал:

Заголение на морозце после душной избы, ликующая легкость опорожнения, исправно работающий мочеполовой тракт, — все это очень русские прелести простой жизни, славящиеся в народе с первоначальных времен. В нашем фольклоре данная тема отображена неимоверно широко и разработана сверхподробно. Неизъяснимая приятность, например, испражнения на пленэре (под тобою зеленая травка, над тобою синее небо с облаками и пташками) вошла в поговорку. «Посрать с табачком лучше чая с мо-

лочком» — это пришло ко мне из далекого деревенского детства. Так что корни тут глубокие, исконные, а игра скользкая и азартная. Но откуда сам кайф? А все оттуда же — из освобождающей игры, из игры перехода за границы приличия.

Но тут — стоп! — я должен сделать существенную и весьма важную оговорку: лекция — мероприятие чисто теоретическое, и вы должны твердо усвоить, что в лекционный форме мы говорим и слушаем о самых общих вещах, о достаточно отвлеченных закономерностях, об абстрактных, хотя и объективных тенденциях. *Что же касается практических решений, то они зависят от чувства меры и вкуса конкретных людей театра*: актеров, режиссеров, сценографов et cetera. Как показать то, что здесь упоминалось? как реализовать ту или иную дерзкую сценическую идею? как воплотить слишком откровенное самоощущение артиста или персонажа? — все это необходимо выражать достойными и сугубо специфическими средствами сегодняшнего (образного!) искусства: намеком, иносказанием, метафорой и метонимией. Никогда не забывайте: в этой телесной сфере театра вы действуете на свой страх и риск. И в этом — тоже игра.

Идеальным и модельным примером тактичной и в то же время выразительной игры обнаженным женским телом может служить изящная и дразнящая интермедия бани в любимовском спектакле «А зори здесь тихие». В этом миниатюрном шедевре Таганский театр показывает красоту женского тела самозабвенно и осмотрительно. Мокрые девичьи лица и волосы, голые плечи, руки и груди, но не больше, чем обнажает их привычное декольте — это наверху. А внизу: шайки с горячей водой, мочалки, веники, босые ступни, голые лодыжки, икры, бедра, но не выше, чем демонстрирует их обычная мини-юбка. А все, что посередине, между этими двумя заманчивыми картинками, закрыто висящим в облаке банного пара бортом грузовой автомашины. Закрыто и отдано на откуп воображению зрителя. Театр щедр и жаден; вместо целого он показывает часть и лихо играет шокирующими и многозначительными метонимиями. Женская плоть открывается нам во всей своей прелести и незащищенности перед насилием мужчин, бомб, разрывных пуль, катастрофического хода бытия, перед чудовищным насилием Великой Отечественной бойни. Так легкомысленная игра переполняет самое себя, вырывается на свободу и затопляет соседние территории — низины идеологии, ущелья политики и покрытые вечными снегами ослепительные вершины морали.

Таким образом, можно сказать, что первая, натуралистическая игровая ситуация на сцене одновременно весела и серьезна, и этим в определенном смысле она напоминает стриптиз. Но, подчеркнем, стриптиз чисто внешний: раздевание тела, обнажение и обнаружение физиологии, своеобразный эксгибиционизм материальности театра.

Игровой театр в целом — это не броская модная новинка, вроде футуризма или кубизма, это нечто другое, совсем другое — исконное, вековечное, сопровождавшее и сопровождающее человечество во всех его блужданиях по дорогам истории, а потому нам придется смириться с тем примитивным фактом, что, возрождая в очередной раз игровой театр, нам нужно будет восстанавливать и некоторые традиции древнерусской театральности, неосмотрительно и поспешно нами забытые и похороненные.

В свете же проблем, связанных с телесной ипостасью актера, которые мы с вами рассматриваем в сегодняшней лекции, нам придется серьезно задуматься о реконструкции «театра скоморохов» и «театра юродивых», ну, если не о полной реконструкции, то хотя бы о практическом возрождении многих приемов и секретов тогдашних «игрищ» и «позорищ».

В погоне за пряными тайнами игровой телесности нам предстоит спускаться и еще глубже, не на тысячу лет, а на две с половиной тыщи, — к самым истокам театра. В Древнюю Элладу. К сокровенным элевсинским мистериям, хмельным и разгульным комосам, неприличностям аристофановских комедий со всеми их гиперболами бутафорских фаллосов, животов и задниц. К мучимому и претерпевающему телу античной трагедии, к ее маскам, зафиксировавшим на века пароксизмы невыносимой страсти.

Чтобы освоить натуралистическую игровую ситуацию, нужно будет идти не только вглубь (веков), но и вширь (эстетического пространства) — к «соседям». Сначала к ближайшим, к драматургам. Тут мы увидим, как увлеченно и жадно хватаются сочинители пьес за лакомый ломоть физиологии. В России прошлого века был даже зафиксирован настоящий бум драматургической телесности. Силу его удара можно было сравнивать разве что с падением Тунгусского метеорита. На бедную драматическую литературу обрушился снаряд натурализма такой плотности и такой убойной силы, что коллеги-драмоделы оглохли и ослепли, актеры и режиссеры онемели, а императорские цензоры и критики замахали руками и полвека твердили только одно слово: нет, нет и нет. Автором гола был писатель-аристократ и таинственный гений трагикомедии Александр Васильевич Сухово-Кобылин, а бронебойным мячом — его последняя комедия «Смерть Тарелкина». Гол был уникальным: такой фантасмагории беспредела Властей и Сил Россия до этого не видела. Гол, кроме того, был и пророческим: после полувекового маринажа, когда сошли со сцены и императорские цензоры и сами императоры, не успев как следует освоиться на советско-российской сцене, кобылинская химера была полностью реализована в российской советской жизни.

В своей последней «пиэссе» А. В. Сухово-Кобылин развернул чудовищную и грандиозную игру телесности-физиологии, но телесности не положительной, происходящей от радости жизни, а телесности, так сказать, отрицательной, порожденной злобою и садизмом одичавшего антимира чиновников и бюрократов. Сценическая жуть «Смерти Тарелкина» открывается невозможной дотоле супернатуральностью: герой на глазах у почтенной публики вытаскивает изо рта вставные челюсти, снимает паричок, обнажая лысый череп, и заголенная его лысина становится вдруг верхом неприличия. Дальше — больше: над бедным человеческим телом не только измываются, его бьют, мнут, месят, колотят, молотят, растягивают, сжимают, выкручивают, кокают, пытают жаждой, солью и веревочными удавками, а в это же время вокруг ругаются, рыгают, мочатся в подворотнях, подглядывают в чужие кровати, усмехаясь вурдалачьими красными губами, оборачиваются в стенку, скаля желтые вурдалачьи клыки, разнообразные монстры патанатомии и патофизиологии: ракалии, каналии, протоканалии и протобестии, все эти шаталы, качалы, людмиды, брандахлыстовы, колоссальные бабы, изображаемые рыжими двухметровыми мужиками-оборотнями. Заканчиваются картинки российской преисподней апофеозом вурдалачества: департаментские и полицейские вампиры, упыри, мцыри́ и пр. и пр. жадно и дружно сосут друг из друга последние соки.

Дело Сухово-Кобылина достойно продолжил драматург следующего поколения Антон Павлович Чехов. Правда, Антон Павлович был человек тонкий и деликатный, — у него, вместо невыносимой вони от наваленной в гроб тухлой рыбы, всего лишь запах (от лакея Яши пахнет курицей), а вместо босхианских чудищ веселого расплюевского участка — только огромный паук на потной со сна груди Епиходова да мокрый таракан,

подмигивающий ему из кружки с квасом, но это все равно то же самое — жонглирование натуральностями окружающего мира.

Не меньший интерес к жизни человеческого тела проявляли и следующие, более далекие, через дом, соседи театра по изящным искусствам — не драматические, а просто писатели, романисты и рассказчики, начиная с Апулея и Петрония с их полупорнографическими эпопеями-мениппеями, через неистощимого похабника Франсуа Рабле, завалившего беллетристику гигантскими телесами, залившего ее реками мочи и потопами родовых вод, засыпавшего ее целыми ворохами исписанной бумаги с перечислениями поглощенной пищи, выпитого вина и употребленных впоследствии подтирок (последние обильно снабжены подробными комментариями по поводу доставляемого ими удовольствия). И т. д. и т. п. — вплоть до «Острова Крыма» В. Аксенова, американизировавшегося русского писателя, со смаком и не без шика живописующего современные оргии в номенклатурных термах со всей их клубничкой, вплоть до полуприличной символики — описания карьерной эрекции у некоего начинающего государственного деятеля сомнительной нравственности.

Небольшое á пропó: я лично в искусстве предпочитаю подлинники калькам. Поэтому мне гораздо больше, чем американский писатель Василий Аксенов нравится американский писатель Курт Воннегут, виртуозно владеющий физиологическим уровнем письма, позаимствованным скорее всего у Стерна. Хорошая родословная в литературе — далеко не последнее дело.

Если же вернуться к теме нашей лекции и попытаться подвести некоторые предварительные итоги, то мы можем осторожно утверждать следующее: театр XX века, как, впрочем, и все искусство нашего столетия, проявляет повышенный интерес к своей телесности. В нем возобладали необруталистские требования неподдельности всех слагаемых сценического зрелища.

Театр больше не желает играть на фишки, он хочет ставить на кон и получать настоящие, реальные, наличные деньги.

Натурализм (как практическое воплощение правды в театре) и игровой экстремизм (как активная игра глума и цинизма, как вызывающая, дразнящая «бессовестность») — две неразрывные стороны создаваемой и воплощаемой актером реальности.

А в общем, как видите, все это в качестве философской проблемы не ново: вечное стремление человечества ощутить себя живущим, убедиться в подлинности собственного существования.

Момент ощущения подлинности бытия во время спектакля (вот тут мы действительно есть, тут мы остро ощущаем нашу общую экзистенцию — вплоть до того, что можем увидеть, услышать, ощутить, ощупать и т. д. слабое или сильное биение, протекание, более того — сотворение небывалой, возникающей у нас на глазах жизни) — это и есть главное театральное, игровое «переживание». Спектакль — момент сценической истины. Сегодня (в этой лекции, на этот раз) мы понимаем ее, истину, в плане физиологии, то есть физически. Как мы будем понимать ее завтра?.. Об этом и поговорим завтра. Благодарю за внимание.

Лекция вторая

Психология в игровом театре

Развивая мысль вчерашней лекции, я беру на себя смелость предложить вам в качестве философских ориентиров три следующих тезиса:

1) небытие артиста вне театра;

2) небытие зрителя вне театра, и, наконец, последний, наиболее экстремистский и наиболее спорный тезис:

3) нереальность жизни и реальность театра.

Начнем с разработки первого тезиса, сделав более осторожное заявление: актер живет только на сцене. Будем откровенны, посмотрим жестокой правде в глаза — актер, как правило, не умен, не образован, не умеет тонко чувствовать, в подавляющем большинстве не начитан, — серый человек, никто. Он не знает и не любит природы, он узник сцены с покрасневшими от искусственного освещения глазами, с серовато-желтым цветом лица от мрака закулисных переходов, от полутемного дневного зрительного зала, от прокуренных несвежих гримерок, ото всей нездоровой обстановки театра. Он замотанный ноль, человек-зеро. Он — как все, как безликое большинство, бездуховный, обездушенный материал истории.

А живет он по-настоящему на сцене, с 19.00 до 23.00, когда придут зрители, когда его выставят, приподняв, на планшете сцены, осветят прожекторами, оденут в прекрасный костюм героя и умника, блестящего и тончайшего человека. Тут-то и начинается для него «жизнь человеческого духа», тут-то воцаряется психология.

Но какая психология? — напрямую связанная с дивом и чудом. И в самом деле, разве не удивительно: из ничего, их каких-то деревяшек, тряпок, красок и бликов света театр создает перед нами целый мир, возникающий независимо и параллельно реально существующему миру? Разве не кажутся чудесными все эти странные, психологически неимоверно сложные вещи, происходящие в театре: воскрешения, воплощения, вызывания и восставания из небытия? Где, кроме театра, вы можете увидеть живьем, — не мумией кино или музея восковых фигур, а именно живьем — древнюю царицу Клеопатру, ее блистательного римского любовника Марка Антония или грозного самодержца России Иоанна IV? Где еще выдуманный человек становится более реальным, более прочным и вечным, чем мы с вами, кратковременные и случайные люди? Мы приходим в этот мир из тьмы несуществования и в лучшем случае через полстолетия уходим из него обратно, а датский принц по имени Гамлет все живет и живет, все решает и решает — с новыми поколениями читателей и зрителей — свои неразрешимые вопросы. Существование Гамлета и Офелии, таким образом, более достоверно и убедительно, чем мое или ваше. Задумайтесь: с Хлестаковым и Чацким мы знакомы гораздо лучше и ближе, чем с друзьями, родственниками и соседями по лестничной площадке, я не говорю уже о случайном спутнике в метро или кассире елисеевского гастронома. Переживания Отелло объективны и постоянны, как Ниагарский водопад, как указующее дрожание компасной стрелки, как лунные или солнечные затмения.

Даже представления, восприятия и ощущения чеховских Трех Сестер, вот уже почти столетие тоскующих в своей метафизической ссылке, гораздо надежнее и постояннее, чем все переживания современного российского жителя. Целый народ существует в мире слухов, сплетен, социалистических предрассудков и фикций, в сфере

мифов, то и дело запускаемых на орбиту жизни некими таинственными силовыми структурами. С каждым днем на прямой лжи и на нарушении данных обещаний попадаются все более высокие властители страны, цены скачут безостановочно и неправдоподобно, как карусельные лошадки, курс рубля при виде доллара приобретает вид миража, а в уличной толпе все плотнее и чаще мелькают лица, подобные приводящим в дрожь кошмарам Хичкока. На экранах телевизоров возникают, двоятся, троятся и десятерятся, размножаясь, вероятно, почкованием, бесчисленные и бессовестные политические авантюристы, схватившие и не отпускающие из своих цепких и липких лап целую страну. Традиционно русский и по-русски патетический вопрос: «Неужели для вас нету ничего святого?» — давно уже стал риторическим и неуместным. Напряжение отчаяния от всей этой небыли и нежити достигло предела. Вот-вот раздастся из толпы народа дикий и полный боли апокалипсический вой:

— Куда вы нас тащите?..

— Остановитесь!..

— Одумайтесь!..

— Дайте передохнуть!..

— Хотя бы пять минут!..

Нечто вроде рекламной врезки:

2,5–3 часа передышки может предложить вам только театр, где вам помогут забыть бредовые мнимости вашей жизни и покажут, — если, конечно, это неподдельный театр, — настоящие человеческие чувства:

— настоящую человеческую любовь, вечную и чистую, высокую и смелую, бросающую вызов даже самой смерти — любовь юной Джульетты и ее зелененького супруга Ромео;

— настоящую человеческую честь, имеющую определенные, резкие и четкие, очертания, не зависящую ни от каких обстоятельств, — например, честь Чацкого или Жадова;

— настоящую человеческую деликатность, когда до боли невозможно строить свое счастье на несчастье других, — деликатность Феди Протасова;

— настоящую ревность Отелло;

— настоящую нежность Офелии и настоящую мудрость шукшинского Ивана Дурака.

Чтобы завершить рекламный ролик, представьте себе и прослушайте небольшую музыкальную отбивку — что-нибудь вроде грибоедовского вальса в исполнении Иванова-Крамского; когда надоест слушать, сведите музыку микшером на нет...

Наваждению насыщенной мнимой российской действительности театр и сегодня противопоставляет истинные реальности актерского тела, голоса, взгляда и, главное, реальности нешуточного актерского переживания: настоящую боль и настоящую радость, а не имитации творческого процесса.

Сейчас, когда даже события и ситуации реальной жизни легко подделываются (газеты печатают липовую статистику и фальшивые факты, на радио подрезываются и подклеиваются пленки, аплодисменты и овации заимствуются с другого концерта, выдумываются письма читателей и монтируются, как надо, уличные интервью с жителями и гостями столицы, на телевидении «организуются» репортажи с мест не происходивших происшествий и т. д. и т. п. до бесконечности и тошноты), когда стервятники

масс-медиа рвут и кромсают нашу бедную действительность, как им заблагорассудится, прелесть театра, заключенная в его неподдельности, в его наглядной неопровержимой живости, в его сиюминутной подлинности, сильно повышается в цене.

Психология в театре всегда была импровизационна в принципе. Она могла долгое время выращиваться и подготавливаться на репетициях, но функционировать в полную силу начинала лишь на спектакле — тут и сейчас — с появлением зрителей. Игровой театр, приходя на смену психологическому театру, вопреки широко распространенному поверхностному мнению, отнюдь не отказывается от душевного багажа, накопленного предшественниками, не отбрасывает психологии и не выметает ее со сцены, наоборот, — усиливает, выпячивает, интенсифицирует психологическую нагрузку за счет своих, специфически игровых методик и приемов: соревновательности, азарта, обязательной нацеленности на выигрыш. Игровой подход вытесняет из психики актера только притворство и поддавки. Игровой театр предельно правдив по линии эмоций, ощущений и инстинктивных импульсов, он условен по форме, определяемый не прихотью режиссера, а наличием строгих и общеобязательных правил игры.

Вот так, незаметно для самого себя, я развернул и разъяснил три исходных тезиса нашей лекции, и сделал это, как мне кажется, достаточно полно и подробно.

Теперь перейдем непосредственно к заявленной в заголовке теме, поговорим о месте и специфических особенностях актерской психологии в игровом театре. Само собою, психологическая игра предлагается вашему вниманию не вместо привычной и хорошо отработанной психологической разработки роли, а кроме нее, плюс к ней. И только для тех, кто принял игровую методику и поверил в нее.

Российский homo ludens, в том числе и профессиональный актер, любит поиграть не только своей телесностью, но еще больше своей духовностью. То ударится он, как в запой, в елейную набожность, то вдруг, ни с того ни с сего, низринет себя в адское пекло беснования, то потянет его в поисках смысла бытия в заоблачные высоты философии, а то захочется ему, накачав мускулы на тренажерах, протиснуться в крутую элиту новых хозяев жизни. Сегодня он безудержно кидается в разврат, а завтра тоскует и мечтает о простых радостях честной, порядочной семьи. Русского человека хлебом не корми — дай только поиграть своей душевной сложностью или, на худой конец, своим духовным убожеством. На столь солидной базе общенациональных психологических забав мы без особого усилия, естественно можем сформулировать вторую психологическую игровую ситуацию. *Психологическая игровая ситуация* — это игра души, включающая в себя и веселое, озорное самовыставление, и жестокое психологическое экспериментирование, и широко распространенное любование своей красивой мукой, и более редкое — порою мстительное — публичное наказание другого человека за причиненную тебе боль; это и легкая игра любовного кокетства, и отчаянный выплеск откровения у последней черты. Эта игра — из самых азартных и самых опасных: выйти к зрителям, стать перед ними лицом к лицу и, воспользовавшись маской спектакля и роли, открыть им все свое заветное — радость и боль, счастье и беду. Наиболее отважные из актеров осмеливаются проделывать это без маски, и тут уже имеет место смертельный номер — все равно, что войти в клетку с голодным хищником без оружия или в толпу разгоряченных митингами и алкоголем ампиловцев без бронежилета. За всю свою жизнь в театре лично я в живом общении встретил только трех таких «игроков»: Веру Петровну Марецкую, Наталью Михайловну Вилькину и дивного русского артиста Николая Пастухова...

Снятие с себя брони, подъем забрала, сбрасывание пышных театральных облачений, — чувствуете как определенно прощупывается модель раздевания, разоблачения себя. Да, это опять стриптиз. Но если в первой игровой ситуации имеет место оголение тела, стриптиз так сказать внешний, то здесь мы сталкиваемся с оголением души, с внутренним раздеванием на публике, с игрой гораздо более прекрасной и более безобразной одновременно.

Красоту и безобразие второй игровой ситуации и актеры, и зрители переносят с трудом, но, как выяснилось, не отбрасывают мучительную игру-пытку, а, наоборот, дружно упиваются ею. С логической, трезво-рациональной точки зрения психологическая игровая ситуация в театре не нужна, более того — в определенном смысле вредна, и я уверен, ее давно бы уже выкинули на эстетическую свалку истории, если бы не странное удовлетворение, доставляемое ею: удовольствие, отдающее сразу садизмом и мазохизмом.

Все, как начали когда-то, так и продолжают до сих пор ловить свой необъяснимый кайф.

Например: все исполнители Феди Протасова (а мне посчастливилось увидеть в этой роли самых крупных актеров нашего времени: Ивана Берсенева, Николая Симонова и М. Ф. Романова), все до одного с огромным удовольствием опускались на дно жизни и предавались там переживанию своей унизительной боли.

Великий человеколюбец и пастырь Достоевский согнал все свое стадо на горькое пастбище унижения и скорби. Произрастала там в основном полынь. «Тем лучше, — говорил жестокий пастух, — горечь — удел избранных». Достоевский не писал пьес, но он сам был сплошной эпилептический театр.

Даже деликатный Антон Павлович Чехов, не задумываясь, протащил через вторую игровую ситуацию всех своих театральных персонажей от русского Гамлета Иванова до русского трикстера Епиходова. «Пур этр бэль, иль фо суффрир».

Если взять совсем уже наше время и лучшего советского драматурга Вампилова, то там все на поверхности, не надо даже мудро прищуриваться, чтобы разглядеть, как жадно бегут за лидером «Утиной охоты» все остальные любители острых ощущений — так и прут прямо на рожон психологического эксперимента.

Бегут, как подопытные крысы-самцы к зачищенным электрическим проводам в углу клетки, чтобы, прикоснувшись к ним, получить ошеломляющий удар тока, — словить некий причудливо-эротический кайф. Бегут и бегут, вплоть до полного истощения: удовольствие стоит дорого, но это — удовольствие.

Разберемся, откуда кайф?

От принародного показывания того, что всю дорогу принято было прятать, от эксгибиционистских подавленных желаний выставить на всеобщее обозрение свои духовные неприличия: слабость, трусость, мнительность, зависть, ненависть, болезненную ревность, капризное своеволие и пр. и пр. Сейчас, именно сейчас психологический нудизм стал знамением времени. Он сегодня откровенно демонстративен: нищие, привлекающие внимание к своей пропащести, уличные матершинники, демонстрирующие на каждом шагу свой цинизм, культуристы, гордящиеся своей животностью, рэкетиры, выпячивающие свою безграничную наглость, убийцы, рекламирующие свою манию, бесстыжие нардепы, алчные мини-президент и председатели сомнительных партий — какой-то отчаянный духовный глум. Это типично русская игра. Ее суть вы легко увидите в зерне русского мата, кощунственного и не ведающего никакого табу.

Иногда случаются и приятные сюрпризы: сокрываемое оказывается достоинством характера, быть может, даже единственным. Возникает психологический парадокс сокровенного человека — сокровенная доброта, сокровенная любовь, сокровенная гордость и другие андрей-платоновские сокровища. Прячу нежность, как срамную часть тела. Прятал-прятал, а теперь не буду прятать, — какая свобода, какое счастье!

Это все — грубый театр жизни. А как быть с жизнью на театре? Перенос жизненной игры на сцену — дело необыкновенно деликатное и рискованное; тут все, повторяю, зависит главным образом от вашего вкуса, такта и... таланта.

Но не только.

Есть еще одна гарантия, что даже самые грубые и резкие, самые неприятные и невыносимые картины жизни при переносе на сцену приобретут эстетический статус. Эта гарантия — атмосфера спектакля. Положительная атмосфера игры обладает колоссальной преображающей силой: вульгарное сырье жизни она переплавляет в благородный металл художества. Это она, радостная атмосфера творчества, позволяет нам (и артистам, и зрителям) вынести, вытерпеть, выдержать кровавое испытание трагедией и блевотную пытку фарсовой пошлостью. И не только выдержать, но стать выше. И чище. Древние греки называли эту магическую атмосферу другим именем. У них она ходила под кличкой «катарсис».

Атмосфера — это невидимая, но хорошо ощущаемая психологическая субстанция, заполняющая окружающее нас пространство в те нечастые моменты, когда мы ощущенчески едины, когда все настраиваемся на одну и ту же волну и одновременно переживаем одно и то же микрочувство.

И тут все зависит от психотехники игрока. От излучаемого им психополя, от радиуса воздействия и от интенсивности его энергетических излучений. Великий футболист, выходя на игру, приносит с собой столь мощное энергополе, что заставляет буквально бесноваться и ликовать тысячи и тысячи своих болельщиков. Великий артист в этом отношении ничем не отличается от великого футболиста: зрители всегда и сразу ощущают личное «поле» своего кумира как некий трепет восторга. Без этого большая игра не может состояться ни в театре, ни на стадионе.

Проблемами био- и психоэнергетики как обязательной составной части актерской технологии начал заниматься, конечно, все тот же К. С. Станиславский. Великий мастер первым заговорил о «лучеиспускании» и «лучевосприятии». Десятилетиями бился он над решением проблемы, годами пытался внедрить в практику театра соответствующие методики, бился, чего-то добивался, уставал, бросал, отчаивался, снова возвращался и снова отходил — пока не ушел совсем. Но Станиславский ушел, а проблема осталась. И решать ее все равно придется. Как мне кажется, наиболее оптимальные предпосылки для решения задач «полевого» взаимодействия актеров между собой и актеров со зрителями лежат в сфере игрового театра. Игровая психология, разрабатываемая человечеством на протяжении тысячелетий, вплотную подошла к практическому использованию максимально тонких влияний, воздействий и взаимодействий. Общеизвестной тривиальностью, не требующей никаких доказательств, стали разговоры о телепатическом манипулировании и экстрасенсорном давлении на игроков мирового шахматного первенства. Опыты Гротовского и Брука — движение в аналогичном направлении, а это уже безусловно новый, может быть, даже новейший театр, бродящий и скитающийся на самой границе игры и жизни.

Попутно можно сделать следующее шокирующее заявление: новый театр Брука—Гротовского в своих авангардистских поисках открыл одну из самых древних театральных систем — русский театр юродивых. Та же внешняя бедность. То же внутреннее богатство. То же высокое нервное напряжение и та же расслабленная открытость к всевластию интуиции. Так же, как и современный ультрамодернист психологического театра, древнерусский артист-юрод подчинялся только импульсам своего подсознания, а из всех средств воздействия на зрителей предпочитал мощное психополе, заставлявшее говорить о магии и приносившее ему амбивалентную славу одержимого бесом и причастного Богу.

Да, переход от театра махрового соцреализма к утонченному театру игры полон странности и неожиданных метаморфоз.

Психология в театре тоже преображается, становится парадоксальной: дурак играет умника, а у актера-интеллектуала лучше всего получаются слюнявые дауны и вполне законченные кретины. Таким образом, можно говорить об извращенности, перевернутости психологии в театре вообще и в игровом театре в особенности. Не прямое отражение жизни, а зеркальное.

Зеркальная психология, все наоборот: правое становится левым, левое — правым, мучение — счастьем, счастье — мучением. Откровенность, переворачиваясь в зеркале искусства, занимает позицию сокрытия, а прикровение превращается в знак величайшего доверия. Сила и слабость, смелость и трусость, нежность и грубость, мудрость и глупость, важное и второстепенное, внешнее и внутреннее — все антиномии бойко меняются местами.

Дебил на месте дебила — это не театр, это — жизнь. Искусство начинается тогда, когда между материалом и произведением появляется зазор, когда исходную ситуацию от творческого результата отделяет процесс преображения.

И тут под давлением нескончаемых парадоксов давайте поставим нашу тему с ног на голову, устроим ей генеральный переворот, или по научному «троп» — пусть тоже преобразится, обернется, как минимум — переоденется.

Дело в том, что в психологию актера, помимо его психологии как человека и ремесленника, помимо психологии изображаемого им персонажа, входит еще и Психология Творчества — переживания и мысли творческой личности, претерпевание творцом самого процесса создания роли и попутная оценка им того, что у него получается. Без разнообразнейших и сильнейших эмоций, связанных с творческой кухней актера, нельзя полностью разобраться в сложной психологической системе, функционирующей и в отдельно взятом артисте, и в душе артистического коллектива в целом.

В привычном психологическом и бытовом театре творческая составляющая, конечно же, существовала всегда, но существовала в свернутом, неявном виде. На репетиции она допускалась, на спектакли никогда: актеру строго предписывалось заниматься только психологией персонажа и не выходить за рамки предлагаемых обстоятельств роли, особенно при посторонних (как это ни противоестественно, под посторонними и непосвященными подразумевались зрители, так называемая «уважаемая публика»). Традиционно считалось, что свои переживания творца актер должен оставлять для дома, для семьи. Таким образом, самые острые и глубокие, самые заразительные радости и муки артиста элиминировались, выносились за скобки спектакля. Обо всем этом как-то умалчивалось, этим никто не занимался, потому что актер считался исполнителем, а не самостоятельным художником. Ликвидируем просчет. Займем нишу. Заполним лакуну.

Одна превосходная актриса на тренинге, посвященном стилю, до обалдения насмотревшись на репродукции современных художников, решила поимпровизировать в стиле Пикассо. Она резко поднялась, переполненная свежими видениями, строго, как заклинание, буркнула: «Герника» — и, сложившись втрое, упала в центре площадки на пол. Мощные толчки тела в стороны, вверх, вниз, указующие выпячивания рук и ног вперед, к нам, и назад, от нас, попеременные, отрывистые мелькания лица и затылка все больше и больше напоминали трагическую фрагментарность великой картины. Затем последовала серия цитат: оскаленная морда раненой лошади; отчаянный жест раскрытых ладоней к небу — то ли бессильный протест, то ли бессмысленная защитная реакция; ангельски прекрасное лицо, падающее в подземельную тьму бомбежки; протянутая рука со светильником и, наконец, крупным планом, тусклое, мигающее око электрической лампочки — символ холодной, равнодушной к человеческому страданию цивилизации. Затем наступила пауза, короткое замыкание перед энергетическим взрывом: актриса вдруг почувствовала, что она нравится, что мощь Пикассо, вошедшая в нее, подчинила смотрящих, покорила и заворожила их полностью, и теперь они примут все, что бы она ни сделала. Она отбросила шелуху иллюстративности и вышла на собственную орбиту. Отчаяние беззащитности перед насилием, блаженство предсмертного содрогания, немой вопль материнского гнева, диссонирующие аккорды животного ужаса и духовного высочайшего бесстрашия... — актриса сочиняла свою симфонию гибели мира. Она была свободна и поэтому конгениальна прославленному французскому испанцу.

Почувствовав себя полновластным хозяином своего сочинения, актер начинает испытывать ни с чем несравнимое, головокружительное наслаждение, — и в этом нет ничего предосудительного, ничего, нарушающего строгость творческого процесса. В теории игры имеется для этого специальный термин — «vertigo» (грубый русский перевод — головокружение от успеха, конечно, в хорошем смысле этого слова).

Актер, испытывающий головокружение от самого себя, — прекрасен. Он нравится зрителям безотказно — как опьяненный собственным чувством влюбленный.

«Вертигоу» дает артисту бесшабашную уверенность в себе, а уверенный творец — это половина, если не две трети его заразительности.

Работая с артистами на семинаре при васильевском театре, я изо всех сил старался как можно скорее ввести их в круг эстетических интересов Васильева, познакомить с его требованиями и режиссерскими причудами. Для этого я показывал своим не очень молоденьким питомцам фотографии и видеозаписи васильевских спектаклей, в том числе и фильм «Не идет» о трудных репетициях «Серсо». Фильм был виртуозно снят талантливым молодым оператором и смонтирован самим мэтром. Это была поистине магическая лента, как коварный водоворот втягивавшая вас в пучину мучительных актерских поисков, в самую мрачную глубину творческого отчаяния и паники. Васильев на экране что-то многозначительно говорил, актеры, забившись по углам, слушали его вполуха и в полтора внимания, вяло поднимались, пробовали что-то непонятное ни им, ни ему, он снова подкрадывался к ним, шептал и подталкивал, они снова пробовали и снова что-то не получалось. Искалось и никак не отыскивалось «танцевальное» решение тончайшей психологической сцены. Озабоченные лица. Тихий прохладный джаз. Распадающиеся и вновь возникающие в танце пары. Легкие тени иронических улыбок. Новые пробы и новые беглые отражения в туманных зеркалах. Печальная поэма актерского труда в высшем его проявлении.

Фильм кончился, и в комнате воцарилось молчание. Не желая профанировать эту таинственную тишину, я предложил моим семинаристам ничего не обсуждать, а просто молча самим прожить еще раз только что увиденную репетицию, примерить на себя лики и облики знаменитых артистов, их сложные взаимоотношения, настроения, их неуловимые, неопределенные, как аромат старинных духов, мысли. Кто-то заиграл на гитаре, кто-то подпел, и наш джаз был ничуть не хуже ихнего. Пытаясь обрести музыку всем телом, вышла в центр одна из моих великовозрастных девочек, и все почему-то сразу догадались, что это васильевская актриса, Мила Полякова. Ей навстречу из противоположного угла поднялся «Филозов», за ним «Романов», и они затанцевали медленно, сосредоточенно, как во сне, переглядывались, отворачивались, оборачивались. В третьем углу, уронив голову, нервно закуривала красавица «Балтер». Затянулась, отбросила рывком головы волосы и, не вставая с места, затанцевала лицом и руками. И сразу же над нами повисла предвестница и спутница творчества — густая, обволакивающая, физически ощутимая атмосфера. В ее сгущающемся прозрачном мареве мы удивленно заметили, как похожи наши ребята на васильевских артистов. Более того, мы увидели, что они так же, как и те, талантливы. Все пораженно переглянулись и поехали танцевать и искать дальше, а в углу, словно материализовавшись из сгустков атмосферы, ссутулясь, застыл сам «Васильев», напряженно следящий за невероятным ритуалом перевоплощения: уж он-то считал, что «наши» гораздо лучше.

В курилке, во время перерыва я услышал такой вот актерский диалог-взахлеб:

— Они поставили планку очень высоко. И, выходя на пробу, я жутко боялась, что не возьму этой страшной высоты.

— Но ты ее взяла. Прикуривай, а то спичка догорает.

— Представляешь, взяла. Что это за дурацкие у тебя сигареты? Сырые, что ли? Мы взяли их высоту. А потом подняли планочку еще выше. И тоже взяли. Ну и дерьмо сигареты. Потрясающе!

Игровая методология, используя принцип состязательности, творит с актерами чудеса — она дарит им полную свободу и высокий азарт. То же самое она проделывает и с публикой.

Очень многие лекторы для пущего разнообразия и для развлечения студентов используют анекдоты. Анекдот обычно подается как импровизация, хотя и ежу ясно, что все тут рассчитано абсолютно точно: и выбор анекдота, и место вплетения в ткань лекции, и даже одобрительная реакция аудитории.

Я тоже хочу поддержать престижную профессорскую традицию и, вместо третьего примера к рассуждениям о психологии актерского творчества, возьму и расскажу вам анекдотец.

Осенью 1993 года, во время известных московских событий, связанных со штурмом Белого дома, смоленский режиссер Коля Парасич воскресил Гоголя.

Вот и весь мой анекдот, потому что все, что я расскажу вам дальше, будет в высшей степени серьезно и прекрасно.

На режиссерском семинаре в СТД, где Коля был слушателем, а я руководителем, мы весело занимались типично игровым артистом М. А. Чеховым и еще более игровым писателем Н. В. Гоголем. «Резвяся и играя», мы пытались ответить на абсурдные с чьей-нибудь точки зрения вопросы: какой звук ассоциируется для вас с Гоголем? Какой жест (имелся в виду, конечно, ПЖ)? Какой цвет? Для Коли Гоголь был синим. Но раз аб-

сурд, то давай уж нам полнейший абсурд. Случайно и зал, в котором мы занимались, был тоже синий, поэтому я и попросил именно Колю сделать импровизацию на тему синего классика русской литературы.

На густо-синем фоне стены желтым пятном выделялась массивная дубовая дверь, огромная и красивая, почти до потолка, почти старинная и дворянская. Коля подошел к двери и пугливо прислушался, потом раздвинул узенькую щель и выглянул одним глазом в коридор, прикусив язык, вспотев от чрезвычайного нервного напряжения. Быстро-быстро, плотно-плотно притворил створку, принес массивный дубовый же, но черно-мореный, стул, приставил его высокой спинкой вплотную к закрытой двери и с некоторым облегчением уселся на него, положив ногу на ногу. А я стоял рядом с ним и шептал ему свои заклинания: «Вот так, Коля, именно так. Прекрасно. Только, ради бога, не нужно больше ничего делать. Просто посидите, не двигаясь, и прислушайтесь к тому, что там у вас внутри происходит. Не появился, не зашевелился ли еще там, в вашей душе, синий ваш Гоголь?» И Коля сидел неподвижно, совсем неподвижно, а с его побледневшим лицом происходили какие-то странные изменения, мелкие и жутковатые микрометаморфозы. Длинные Колины волосы стали еще длиннее и прямее, лицо как-то незаметно вытягивалось и вытягивалось, нос деликатнейшим образом удлинялся и рос, пока не превратился в широко известный гоголевский «руль», и все заметнее становилось, что усы у Коли точно такие же, как и у Николая Васильевича. Губы стали тоньше и слегка посинели, зазмеившись нехорошей дрожащей полуулыбкой. Глаза разъехались в стороны, потом вновь сошлись вместе, объединясь в остановившемся, застылом и каком-то мертвом взгляде. Это был синий взгляд уставшего, измученного, сходящего с ума человека: Гоголь смотрел в камин, где догорали «Мертвые души».

Внезапно по его телу прошла легкая судорога, пальцы забегали по пуговицам, он ссутулился, сжался, сполз с сиденья и попытался было спрятаться то ли за стулом, то ли под ним. Потом Коля встал и сказал: «Все».

По профессии Коля Парасич режиссер. Говорят, что у него лучший в Смоленске театр. Но для меня важно другое — то, что Коля очень хороший актер. Потому что только хороший актер может по-настоящему понять творческую, креативную, а не исполнительскую природу лицедейской профессии.

Совсем недавно, после окончания очередного семинара, Коля подошел ко мне попрощаться:

— Я не знаю, что со мной происходит. Такого со мной никогда еще не было. Я — как бог. Могу создать, оживить, воскресить...

А я уточнил. Про себя:

— Вдохнуть душу в глину образа.

Начав с игры стилями и жанрами, пройдя через игру своим телом и духом, через игру объемлющими театр временем и пространством, артист приступает к самой большой своей игре — игре воскрешений: автора, персонажа, своих предшественников по сценическим подмосткам. Во мне и благодаря мне оживает А. П. Чехов, Епиходов и М. А. Чехов.

Изъять из спектакля, скрыть от зрителя намерения, впечатления и размышления актера-творца значит обеднить, более того ограбить и обескровить будущий театр.

Подведем итоги, ответим на вопрос о том, как понимать психологию игрового актера? Модель тут — слоеный пирог. Или: слоеная психология — многоплановость, по-

стоянное перескакивание из пласта в пласт, непрерывный, по ходу, анализ роли, самого себя в роли и вне роли, параллельно еще и подсознательный, ощущенческий анализ поведения-самочувствия, включенности-невключенности зрительного зала. И не надо его (этот ни на секунду не прекращающийся анализ) прятать, нужно включать его в содержание спектакля. Пусть то, что раньше рассматривалось как помеха, станет достоинством, украшением сценического опуса.

Слои, пласты, планы — это технология. А если говорить о собственно психологии, то это знакомо вам и без меня, — знаменитый русский раздрызг, самокопание и «достоевщина». Игры психушки. Последняя коротенькая фраза, как вы понимаете, шутка.

А если говорить всерьез, то придется констатировать, что чувства, которые испытывают в театре актеры и зрители, — какие-то другие, чем в жизни, чувства. Наиболее удачно сформулировал их существо Михаил Александрович Чехов, говоривший в данном контексте не о чувстве, а о сочувствии. Это отнюдь не эрзац, это, несомненно, настоящие переживания, может быть, даже более сильные, но иные: сочувствие зрителя артисту, артиста — зрителю, а их обоих — персонажу, воображенному герою спектакля. Наиболее подлинно в театре коллективное чувство любви, близости, общности присутствующих людей. Спасибо за внимание. До завтра.

Лекция третья

Эстетика игрового театра

В бренной нашей жизни красота является одним из наиболее сильных наркотиков, позволяющих выносить пугающую краткость и трагическую бессмыслицу пребывания на земле. Глядя на прекрасное человеческое лицо — женское или мужское, наблюдая за красивым животным — лошадью, собакой или скользящей по воде парою лебедей, наслаждаясь пригорками и ручейками очаровательного пейзажа — весеннего, осеннего, дневного, ночного, среднерусского или средиземноморского — неважно, мы забываем о неизбежности своего конца, о непрерывно стерегущей нас смерти.

Более того, воспринимая дивную прелесть окружающей нас природы, мы начинаем питать стойкую иллюзию, что именно в ней, в красоте, смысл и цель нашего никем не предусмотренного появления на свет. Во всяком случае — единственное убедительное утешение.

Известный всем писатель бросил однажды в человеческий муравейник соблазнительный лозунг, утверждающий, будто бы «мир красотой спасется». Лозунг имел громадный успех, потому что значение его было гораздо шире и глубже, чем тот религиозно-философский смысл, почти мессианский, который вкладывал в него сам автор, и еще потому, что задолго до Ф. М. Достоевского, при нем самом и долгие годы после него обычные люди в обычной жизни ежедневно спасались красотой, находя в ней и новые силы, и дополнительные резервы выносливости. Одна современная японская поэтесса сочинила об этом такую вот знаменательную танку:

Лишь стоит мне чуть
Тронуть кисточкой бровь,
Как я сразу становлюсь немного сильней.
Поэтому утром — прежде всего! —
Я трогаю кисточкой бровь.

Во всех странах и во все времена люди восхищались, наслаждались, любовались и умилялись, встречая на своем пути приятные и гармоничные сочетания красок, форм или звуков. Такая встреча воспринималась ими как просветление.

Но человек, как известно, существо жадное, иногда до неприличия: имея миллион, он хочет два миллиона, имея одну жену, он хочет вторую. То же самое и с красотой: в ненасытной погоне за нею человечество параллельно естественной красоте окружающего мира создало еще один мир красоты — искусственный, рукотворный, сугубо человеческий. Так возникали различные и многочисленные художества. Театр является одним из таких человеческих художеств и, естественно, не может существовать вне красоты.

Я понял это давно и в течение многих лет, если у меня спрашивали мое мнение о том или ином спектакле, говорил: «Какой красивый спектакль» — или: «Какая красивая мизансцена (декорация, костюм и т. д.)», «Как красиво решена у него сцена прощания, ну, прямо — фуга»... Словом, если попытаться обнажить структуру любой моей оценки, она будет выглядеть так: «Васильевский "Серсо" — спектакль потрясающей красоты».

Друзья и ученики недоуменно спрашивали:

— Михаил Михайлович, а почему вы все время говорите одно и то же, красота, красиво, красивый? Неужели вы за красивость во что бы то ни стало? Разве красота — единственное достоинство театра?

— Не единственное, но главное.

Они пожимали плечами и отходили, а я ворчал им вслед: это сейчас можно говорить все, что угодно, а я жил в такую пору, когда слова «эстетизм» или, не дай бог, «эстетство» имели только отрицательное значение. В них звучали презрение и угроза. Тогда сказать человеку, что он эстет, было равносильно оскорблению, ибо тут имелось два и только два синонима — «извращенец» и «идеологический диверсант».

Но я продолжал долдонить свое: «Как красиво проведена у вас тема революционной жестокости!» Я был уверен, что театр и красота просто созданы друг для друга, и им никогда не следует разлучаться надолго.

По определению, игровой театр, соприкасаясь с красотой, должен начать с нею игру.

Так мы приходим к приятной необходимости сформулировать третью игровую ситуацию — эстетическую.

Примеривать на себя разнообразные красивые костюмы, состязаться между собой, выделывая наперебой все более красивые жесты, принимая все более и более красивые позы, потом соединять их по законам красоты в эффектные живые картины, разыгрывать «прятки» с декорациями, то сливаясь с ними, то резко, по контрасту, выделяясь на них, поиграть своим красивым голосом, произнося на разные лады возможные отдельные звуки, слоги, слова, фразы, целые поэтические монологи и описывая для себя и для зрителя всякие прекрасные образы. Потом еще более усложнить игру, перескакивая из жанра в жанр, овладевая тонкостями и даже вычурностями любого стиля, а главное, упиваться своим художественным всемогуществом и наслаждаться, наслаждаться своей невыразимой и невообразимой прелестью!

Третья, эстетическая, ситуация игрового театра — это забавы с красотой, манипулирование ею; жонглирование, может быть, даже престидижитирование. Это — «волшебная сила искусства», как любили выражаться наши знаменитые юмористы Антоша Чехонте и Аркаша Аверченко.

Самым эстетическим театром из тех, которые мне довелось лицезреть собственными глазами, был, конечно, Камерный, а самой большой «эстеткой» среди виденных мною актрис была Коонен. Это была, так сказать, Алиса в зазеркалье красоты.

«Адриенну Лекуврер» я смотрел четыре раза. И на всех четырех спектаклях великая Алиса трижды погружалась в стихию игры с красотой: сначала это была забава с красотами рококо — вот рокайль моей прекрасной ноги (руки, плеча, лица), вот рокайль моего серебряного парика (букли, локоны, завитки), а вот таинственная раковина моей несравненной груди, и в ней — слышите? — отдаленный гул морского прибоя — это приближается волна моей изысканной страсти... потом начиналась игра актерством прославленной Адриенны — вернисаж масок и интонаций, череда сыгранных и несыгранных ролей: вот древняя и царственная красота Клеопатры, вот нежная красота Химены, вот красивая, мстительная красота Федры... и, наконец, последней наступила очередь трагической игры — пространство сцены и зрительного зала заполняла стихия актерского всевластия. Подойдя вплотную к трагедии мадмуазель Лекуврер, Мадам демонстрировала то, что по-настоящему, кроме нее, не мог разыграть тогда никто другой: трагедию женщины, трагедию актрисы, трагедию художника...

Но Мадам была воистину великой актрисой — безбрежной, безудержной, беспощадной к самой себе — она не могла не сделать еще один шаг, свой Последний Шаг, рывок за грань дозволенного: сыграв три человеческих трагедии, она на прощанье, перед тем, как уйти со сцены совсем, играла для нас невообразимое — трагедию зверя, муку животного, цепляющегося за жизнь, ускользающую навсегда... Более натуралистической, подробной до отвращения, картины умирания я не видел в театре ни разу. Стоны, вопли, хрипы, спазмы рвоты, судороги и содрогания — это была клиника отравления. Запретная для сцены степень правды. Создав пленительный театр красоты, Мадам разрушала его у нас на глазах: «Так не доставайся ж ты никому!» Всевластье актрисы перерастало в самовластие, и это имело основание: Алиса Георгиевна Коонен играла Андриенну в течение тридцати(!) лет — с 1919 года по 1950-й. Она была не только создательницей роли, но и ее полновластной хозяйкой.

Кое-кто из вас, вероятно, обратил внимание на определенную ироничность моего тона при изложении романтической легенды о Театре Красоты, создававшемся из вечера в вечер А. Г. Коонен. Эта ирония неизбежна, хотя к самой актрисе не имеет никакого отношения. Дело в том, что рядом с нею никогда не было достойных партнеров-художников, — ни среди актерской братии, ни среди режиссуры. Она жила красотой, порождала красоту на каждом своем шагу, а вокруг нее царила непоправимая, неисправимая красивость: какие-то ловкие люди, выдрессированные балетмейстерами, принимали эффектные позы, выделывали изысканные жесты, вытанцовывали изящные па и хорошо поставленными, жирными голосами сладостно выпевали пустые, совершенно полые слова; они и понятия не имели о внутренней жизни роли, о той невыносимой страсти и боли, которая клокотала в их примадонне. Она возвышалась над ними, величественная, как пирамида в египетской пустыне. Она была так же одинока, как М. А. Чехов, как М. И. Бабанова, как незабвенный и никому теперь не известный И. Н. Певцов.

Художник платит за красоту очень дорогую цену. Устремляясь к ней, он, как в лепрозорий, входит в зону всеобщего непонимания.

Дорогую вещь, естественно, хочет иметь каждый, потому в мире так распространены подделки. Артист-ремесленник, почуяв спрос, быстренько научается имитиро-

вать красоту, но от этого не перестает быть чем-то вроде фальшивомонетчика. Становясь общедоступной, красота экстренно превращается в красивость. Факт, но как-то уж очень печально.

Будучи сторонником игрового театра, я должен быть оптимистом. Я и есть оптимист. Отсюда следующее утверждение: фальсификация красоты возможна в театре, но не в игровом. Тут имеются гарантии против художественного обмана и эстетического мошенничества, гарантии против поддельной прелести:

1) Игра приучает игрока все время контролировать свои ходы с помощью специально установленных правил, с помощью введения в саму игру судей, следящих за их неукоснительным соблюдением с помощью целой системы штрафов и удалений. Игра создает и укрепляет в играющем привычку к дистанцированию игрока от объекта игры: футболист отдален от мяча, шахматист — от доски с фигурами, разделены картежник и колода карт, художник и полотно с красками, актер и создаваемый им образ. Предтеча игрового театра в XX веке, Михаил Александрович Чехов чутко отразил данную разделительную тенденцию и закрепил ее в своей методологии в виде учения о трех «я», живущих в актере одновременно: высшее «я» художника, низшее «я» ремесленника и виртуальное «я» персонажа. Игровой «зазор» между актером и его творением (между футболистом и футбольным мячом) создает органическую возможность постоянного контроля художника за своим (над своим?) произведением, а это и есть одна из гарантий сохранения красоты в театре.

2) Следующая гарантия заключена в бруталистской природе игры. Игра сама по себе не терпит подделок и имитаций. Квалифицируя их как шулерство, поддавки или подтасовки, она безжалостно выбрасывает любой эрзац за свои пределы. Инстинктивное тяготение игры к подлинности составляющих ее элементов тоже в определенной степени гарантирует театр от проникновения туда красивости.

3) Самой же надежной гарантией уверенного пребывания красоты в театре является собственная красота игры: играющий человек, как и человек, увлеченный своей работой, всегда красив, и эту естественную красоту подделать никак невозможно.

Итак, что же у нас в промежуточном итоге? — Красота спасает мир, а игра спасает красоту, и все это происходит, как ни странно, в театре. Я хотел бы заявить об этом более решительно: только в театре, но пока что воздержусь от столь категорических утверждений.

В наше чересчур цивилизованное время красота немедленно тиражируется и тут же превращается в пошлость. Повторенная в сотнях копий, в тысячах фотографий, в десятках тысяч репродукций, «Неизвестная» Крамского стала в конце концов идеалом женской красивости. Не успел Тарковский протолкнуть на экран «Андрея Рублева» и «Зеркало», эти заповедники и заказники современной трогательной и зловещей красоты, как со всех сторон набежали «отдыхающие» от своих талантов кинолюди и вытоптали, выломали, растащили по своим картинам молодые, живые, еще зелененькие ветки и травы чужой фантазии. Васильев еще не приглашал публику на премьеру «Серсо», он еще доискивался чего-то никому неведомого, а его бойкие ученики, ученики его учеников, жены и подруги его адептов уже торговали на всех углах его перлами и адамантами; энциклопедия театральной красоты разрезалась на отдельные строчки, дробилась, измельчалась и профанировалась в рекламных клипах, в вульгар-

ных телешоу, в полупорнографических тусовках под маской «перформанс». Шакалы масс-медиа молоды, жадны и полны сил, они не останавливаются ни перед чем, для них нет ничего святого. Спастись от них нельзя нигде.

Кроме игрового театра.

Только здесь, в игровом театре, воровство и тиражирование красоты теряют всякий смысл, потому что игра принципиально неповторима. Только здесь вы можете увидеть свежую, еще никем не позаимствованную красоту, красоту, рождающуюся у вас на глазах, адресную, созданную специально для вас. Для этого раза и на этот случай.

Красота игрового театра импровизационна.

А потом тиражируйте, паразиты, то, что мы открыли сегодня. Завтра мы откроем другую, еще более неожиданную красоту. Мы сильны, и наш секрет прост: импровизационную красоту нельзя ни дублировать, ни перенять.

Соприкасаясь с театром, красота приобретает неоднозначность, а выражаясь попроще и попонятнее, становится двусмысленной. В ее зеркале начинают отражаться оба лика театра: прекрасное лицо (фасад, парадная сторона) и безобразная изнанка (тыл, задворки, оборотная сторона монеты, вечно проигрышная и нелюбимая «решка»), и в этой двусмысленности сценической красоты нет еще ничего необычного. Необычное началось, когда в начале нашего века великий Пиранделло все перевернул: стал любоваться спрятанной, закулисной частью театра и выпячивать фальшь и ложь традиционной, показной театральности. Правда, еще раньше это сделал великий русский — А. Н. Островский, — опоэтизировавший закулисную сторону театра в Негиной, Кручининой, Несчастливцеве. Он — Александр-свет-Николаевич — не остановился на этом, он пошел еще дальше — противопоставил красоту театральной изнанки фасаду тогдашней жизни (Дулебов, Муров, Гурмыжская, Буланов). На фоне унылой философии «сливок общества», на фоне их подделанной, стразовой нравственности презренные парии-актеры засверкали человеческими бриллиантами первой величины, а несерьезный, легкомысленный театр обрел высокий смысл места, где всегда можно найти бескорыстие, верность и другие благородные чувства.

А. Н. Островский был закоренелым человеком XIX века, то есть последовательным и неисправимым гуманистом. Он всегда держал сторону угнетенных и унижаемых, потому что нерушимо верил, что бедность не порок, что многие виноваты без вины и что нищим талантам лучше держаться подальше от своих богатых поклонников.

Дон Луиджи был, напротив, типичным обитателем XX столетия, он весь был соткан из постоянных колебаний, сомнений и непоправимого агностицизма. То, что он ввел в оборот театра (и искусства вообще), можно назвать «Пиранделло-троп»: прекрасным стало считаться оборотное, постыдно прятаемое, до того слывшее низменно-безобразным, а бывшее прекрасное начали ругать и поносить как фальшивое и лежащее вне высоких эстетических норм. Возникла и укрепилась *зыбкая эстетика* современного театра. Все смешалось в доме Облонских: мы уткнулись в непрочность так называемых устоев, ощутили ненадежность вечного и вечность сиюминутного. Ощутили и оторопели. Обнаружилось, что относительно и призрачно все на свете: «дольче» и «белло» обесценились, стали сомнительными; пошли в ход лохмотья и нищие, любители абсента и плачущие женщины Пикассо, больше похожие на битую посуду, поломанные игрушки и прочий мусор нашего пресловутого комфорта; о если б знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда... Все художественные критерии принялись

мерцать и аннигилировать, прочной становилась только красота-на-минутку, красота-здесь-и-сейчас, а *это ведь и есть театр.*

Таинственные и загадочные, как стихи Пастернака, минутные паузы из первых эфросовских «Трех сестер»...

Вечные и неизменные, постоянные, как метаморфозы хамелеона, сводящие с ума секунды Андрея Попова, улыбающегося вам Иоанном Грозным...

Неуловимые, как сновидения нимф и богинь Боттичелли, васильевские миги из «Серсо»...

Мгновения подлинной красоты в театре коротки и мимолетны. Они живут недолго: пока живы артисты и видевшие их зрители, но это и есть единственная реальная сегодня красота, единственная реальная жизнь.

Красота надолго — это миф, если не блеф.

Постоянный эпитет сценической красоты, «только здесь» и «только сейчас».

Например: Ира Томилина, как подсолнух подставляющая теплым лучам изысканное лицо вечной падчерицы.

Например: Лева Круглый, уходящий на беспросветную дуэль Тузенбаха косолапыми, выворотными шажками Чарли Чаплина.

Например: Оля Яковлева, охтинским Эльфом порхнувшая под венец в ореоле развевающейся фаты и с полудюжиной детишек, херувимчиков мал мала меньше.

Все это прекрасно, как отзвучавшая музыка.

Ко всему этому чутко прислушиваются, улыбаясь с закрытыми глазами, старые актрисы, доживающие свои последние денечки в санаториях для душевнобольных и в домах ветеранов сцены.

Все это никому другому не нужно и абсолютно бесполезно, как, впрочем, того и требовала всегда классическая эстетика.

Бесполезная театральная красота притягивает, однако, как магнит. Особенно актеров и режиссеров, ставших художниками. В окружающей их жизни может происходить все, что угодно: катастрофы, катаклизмы, революционные и контрреволюционные перевороты, — они ничего не видят и не слышат, они отдаются своему любимому занятию — игре красивыми образами. Может идти мировая война, может с космическим грохотом рушиться вековое российское самодержавие, улицы столицы могут заливать озверевшие толпы бунтующего народа — Мейерхольд, Головин и Юрьев все равно не откажутся от выпуска самой красивой в их жизни премьеры (Александринка, «Маскарад», февраль 1917 года). Страна может лежать в развалинах после многолетней кровавой гражданской войны и страшнейшего поволжского голода, морозы и снега могут сковывать мир, сам режиссер может умирать от рака, но вахтанговская студия все равно устроит себе и своим зрителям праздник красоты под названием «Принцесса Турандот» (февраль 1922 года).

Узнаете? Это она, третья игровая ситуация. Эстетическая. Идет игра красивыми образами, иносказаниями, символами, настроениями, ритмами, элементами композиций, игра выразительными средствами актера и режиссера: я демонстративно занят ненужным делом, главное, чтобы было красиво! Это эстетизм чистейшей воды. Это — увлекательный, захватывающий формализм. Безответственность людей, занятых красотой ради красоты. Игра элитарных тунеядцев, освободивших себя от социального долга. Легкомысленная, как игры при дворе Людовика XIV, и опасная, как авантюры

контрабандистов, — вылазка за границу обязанностей перед обществом. Откуда же тут кайф? — Из широко известной философской доктрины: а нам все равно!

Тут я все рисовал перед вами прелестные картинки. Порисовал, порисовал и хватит — теперь возьму и порассуждаю. Ответим на вопрос об источниках: откуда берется и как возникает театральная красота?

Придется вернуться к одному образному выражению, которое я несколько раз употреблял уже в двух предыдущих лекциях, — к образу обнажения, оголения, обнаружения сути. В этом плане можно сказать, что красота — это стриптиз структуры.

Ощущение красоты возникает у зрителя тогда, когда за пестрым многообразием внешних театральных проявлений, за всей этой роскошью различных «покрывал» и «украшений» он начинает видеть и чувствовать *строение вещи*. Спрятанный, как некая интимность, секрет композиционной организации, заключенная внутри сценического сочинения тайна его гармоничной конструкции — вот источники глубочайших и неисчерпаемых эстетических переживаний просвещенного зрительского зала. Актеры и режиссеры охотно идут навстречу этим — зачастую интуитивным — интенциям своей публики.

Вот уже почти сто лет театр нашей эпохи исполняет свой Танец Семи Покрывал; один за другим сбрасываются покровы — сначала занавес, потом писаные декорации, за ними ветхая кисея бытовой иллюзорности, уходят исторически и этнографически точные костюмы, снимается грим, стаскиваются дессу психологических оправданий — что там еще осталось, последнее?..

И не надо воспринимать этот мой пассаж как яркую выдумку графомана, как вычурный образ, как «плод вашего воображения»! За всем этим стоят неопровержимые факты и тенденции реального развития театра XX века: долгий путь к «бедному театру».

Как он красив этот раздетый донага «бедный театр», я распространяться не буду. Вспомните сами знаменитые «пустые пространства» в лабораторных экспериментах Гротовского и особенно в «Короле Лире» Питера Брука. Голая площадка сцены и почтительные актеры на ней. И больше ничего. Какая же «структура» в таком Тотальном Отсутствии порождает красоту спектакля? — Сложная и динамическая система возникающих по ходу игры (спектакля) отношений симпатии и антипатии, связывающая между собой чрезвычайно простой, можно сказать, — минимальный набор участков:

1) команда актеров;

2) команда персонажей;

3) режиссер в качестве «полевого» судьи;

4) и зрители в качестве болельщиков.

Прекрасный лаконизм. Красивый минимум театра. Только самое необходимое: актер, зритель и тема их импровизации. Из сочетания видимой нищеты и невидимого богатства рождается красота игрового театра. Более того, внешняя бедность стимулирует увеличение внутреннего сокровища.

Придя в такой театр, зритель поначалу путается в этой частой, мелкоячеистой сетке случайных проб, пристроек, притирок, приспособлений, сближений и удалений, слияний и разделений, положительных и отрицательных пучков психологической энергии, направленных актерами друг на друга и на него самого. Но это только поначалу и сравнительно недолго. Постепенно зритель все больше и все легче ориентируется в опутывающей и окутывающей его душевной сумятице. Сперва он ощущает атмосферу

какой-то странной влюбленности всех во всех и, поколебавшись, погружается в нее все глубже и глубже. Тогда-то и открывается перед ним структура происходящего. Структура эта трудно определима (словами или схемами), но, несмотря на это, точна. Точна настолько, что ощущается сразу всеми и безошибочно, чуть ли не на ощупь. Приближенная формула этой структуры — «на фоне любви» (М. А. Чехов).

Таким образом, искусство игрового театра — это искусство любви («Ars amandis» — как говорили в Древнем Риме).

Как видите, красота — это странность искусства. В России за странности, между прочим, бьют. Продолжим на следующем уроке. Идите на перерыв.

Лекция четвертая

Политика и «попса» в игровом театре

После перерыва обратимся к четвертой игровой ситуации — политической. *Сущность политической игровой ситуации* заключается в создании и разгадывании аллюзий. Мощность и живучесть ее в том, что она одинаково любима всеми участниками театрального зрелища — и актерами, и режиссерами, и, главное, зрителями. Это — излюбленная, популярная, может быть, даже плебейская игра. С обязательным привкусом скандала. С гарантированным статусом бестселлера. С непременным и полным контактом «зала» и «сцены».

Сказанное не нуждается в особой аргументации, потому что сходство театра и политики лежит на поверхности. Homo ludens и homo politicus похожи друг на друга, как ближайшие родственники. Первым словом, которое произнес наш прозорливый и смешливый народ, увидев по телевизору после большого перерыва своих только что испеченных политиков, было двусмысленное слово «артисты». Второе народное слово об их тусовке в Верховном Совете бывшего СССР прозвучало еще ироничнее: «Это такой театр!» Но что бы там ни говорилось, а в течение нескольких лет целая страна, не отрываясь, следила за ежедневными трансляциями съездов, сессий, пресс-конференций и других нардеповских спектаклей. Посещаемость в театрах и кинозалах катастрофически упала, наступил бум политического лицедейства.

Переходя с бытового уровня рассмотрения проблемы на уровень пристального и систематического анализа, мы обнаруживаем и более существенные признаки сходства между Человеком Играющим и Человеком Политизированным. Как и любой участник той или иной азартной игры, актер и политик одинаково подвергают себя риску, причем степень риска и шкала опасности напрямую зависит от величины сделанной ставки: претендуя на роль Гамлета, артист неизбежно ставит себя в пограничную жизненную ситуацию, точно так же политик, претендующий на кресло президента, вызывает на себя шквальный огонь противника. То ли дело периодически тихонько выходить и говорить свое «Кушать подано» где-нибудь в Мухозасиженской городской думе.

Политик, так же, как и актер, становясь известным, вольно или невольно привлекает к себе нездоровое внимание широчайших обывательских масс — наша милая и бесцеремонная чернь жаждет узнать о «звезде» как можно больше: с кем живет, сколько зарабатывает, во что одевается, чем и из чего питается, что и в каких дозах «принимает» и т. д. и т. д., словом, все-все-все по линии так называемого грязного белья, поэтому политик, ни в чем не уступая театральному актеру, периодически вляпывается в гром-

кие и не всегда приличные истории. Так вот, увы, уродливо, реализуется у нас в политике один из основных признаков homo ludens — стремление к яркости, желание высунуться, выпятиться, выделиться из фона, привлечь к себе всеобщее внимание.

Игра, как известно, требует отвлекающих маневров и обманных ходов. Она безумно любит расставлять на нашем пути различные силки, ловушки, западни и капканы. И тут политики и актеры тоже ничем не отличаются один от другого. Правда, провокации актеров безобиднее и добродушней, чем провокации и покупки политиков, но все равно и тут, и там то и дело появляются свои игровые Азефы и свои игровые Распутины.

Еще глубже — глубже потому, что тщательно спрятано, — лежит сходство профессионального политика и профессионального актера на этот раз по лини лицемерия.

Давайте с вами задумаемся над смыслом и значением исконно русского слова, такого выразительного и такого презрительного, одновременно яркого и холодного, как бенгальский огонь.

Что же это значит — «лице-мерить»?

Измерять чье-нибудь лицо?

Соизмерять разные лица?

Да нет же! Мы с вами всюду и во всем должны видеть одно — театр. Мерить — значит примерять, примерять на себя чужие разные лица.

Чувствуете — тут о маске говорится, о сокрытии своего лица под чужим.

О сокрытии, к примеру, равнодушного лица под маской доброжелательности. О прятании злого умысла, исказившего ваше лицо, под маской ангельской невинности. О маскировке хамской и полупьяной, красной разбойничьей рожи с помощью самых разнообразных личин, варьирующих тему народного заступника. Это все, конечно, о политике. Постарайтесь увидеть: для начала — сериал героических масок ничтожного сексота Ионы Андронова, для середины — целый иконостас постных ликов христианейшего завистника Аксючица, для финальной точки — однообразный набор учительских парсун (от старого ребе до профессора демократических щей) на печально-хитрованском лице вечного нардепа Шейниса. Неистребимый номенклатурный маскарад, который был всегда, но которого мы почему-то не замечали: политические притворщики меняют конъюнктурные масочки.

Актеры тоже играют своими масками, но тут я снова должен сделать оговорку — вторую и гораздо более серьезную: игра актера масками похожа на соответствующую игру политикана только внешне, внутри же по существу первая резко отличается от последней; скажем мягче — она противоположна. Актеры, в отличие от политиков, «лицемерят» бескорыстно для себя и безвредно для зрителей.

Чем глубже закапываемся мы в сравнительный анализ политического и театрального спектаклей, тем чаще натыкаемся на несовпадения, различия, противопоставления и, в конце концов, на прямые антагонизмы. Выясняется, что для актера политик выглядит чуть ли не преступником: он фальсифицирует честную игру, превращая ее в махровую махинацию. Наш сегодняшний политик — это просто-напросто наперсточник.

Сказав свое «а», то есть сформулировав почти оскорбительное, *но абсолютно объективное*, противопоставление актера и политика, я уже не могу не говорить и «б», и «в», и даже «г», так что двинемся вперед и глубже по ступеням на этот раз отрицательных сравнений.

б) Если актеры переплавляют игру в жизнь, то политики, наоборот, превращают (нашу!) жизнь в кровавую игру.

в) Политик и актер контрастны и по их отношению к публике. Актер относится к своим избирателям (ой, извините я, конечно, оговорился, нужно было сказать «к своим зрителям», но, согласитесь, какая дивная оговорка — хороший актер обязательно избранник!), так вот, актер относится к людям, избравшим его на сегодняшний вечер, с уважительным вниманием и самозабвенной преданностью, он делает для них все, что только может, и даже больше — без остатка отдает им все свое: душу, нервы и красоту, если таковая имеется. Политик, напротив, ворвавшись в неприступную крепость власти на плечах своей публики, поверившей ему и пошедшей за ним до конца, на другой же день забывает о ней навсегда. Ну вот, сказал понятно и точно, но как-то длинно и аморфно, и мне уже позарез хочется выразить все сказанное и короче, и эффектней. Так что простите мне слабость мою к афоризмам и позвольте продублировать ту же самую мысль.

Пункт «в» другим манером: если актер приносит себя в жертву своим зрителям, то политик-парадоксалист делает доверчивых «зрителей» жертвами своих непомерных амбиций.

г) Еще более разительными будут противоречия между Театром и Политикой, если мы начнем рассматривать их способ вовлечения в игру. Актер втягивает зрителя в свою игру мягко, осторожно, ненавязчиво и — подчеркнем! — только с его согласия. Политикуса такие мелочи не интересуют. Он не то что не спрашивает, он просто ни на секунду не задумывается о том, хочет ли народ принимать участие в его беспринципных играх. Он видит народ пассивным материалом для своих опытов: люди для него фишки, пешки, некое абстрактное быдло, способное только терпеть и покорно мычать.

Сейчас на политическом олимпе России ярмарку тщеславия сменила крикливая ярмарка бессовестности и бесстыдства.

Ну, скажите мне честно, можете ли вы представить себе актера заявляющего: «Я мечтаю служить в безнравственном театре?» Такое даже в страшном сне не приснится! А наши сошедшие с ума «ветви власти» вытащили на свет из философского хлама пошлейшую банальность о том, что политика — грязное дело, и с какой-то извращенной радостью повторяют ее ото всех микрофонов, перед всеми телекамерами и со всех газетных полос — поголовно и упоенно, оптом и в розницу. Только и слышишь от них: «Где вы видели честного политика?», «Я не собираюсь делать политику в белых перчатках» или «Политика и мораль не имеют друг к дружке никакого отношения». Дальше ехать некуда. Первым своим шагом новая Госдума, ничуть не стесняясь, приняла постановления о самообеспечении: назначила себе полумиллионные оклады с ежемесячной индексацией, потребовала себе отдельные кабинеты и московские квартиры, персональные машины, правительственную связь и по три помощника на каждого. От такой вопиющей наглости народ оторопел — столь беспардонно к нему в карман не залезал никто, со времен татарского нашествия.

И все же, несмотря на столь сильные различия, которые можно с достаточной корректностью сформулировать как противоположность антиподов, актеров и политиков неотвратимо тянет друг к другу. Политики упорно лезут в актерство, а художники театра, особенно крупные, то и дело вмешиваются в самую гущу бурной политической деятельности. Возьмем хотя бы Мейерхольда: признанный мэтр модернизма, утонченный символист и эстет, он без раздумий бросился в набежавшую волну революции, его

вдруг повлекло к комиссарским замашкам и должностям, к броской и устрашающей комиссарской костюмировке; он начал щеголять в военизированной форме (гимнастерки, кожаные куртки, шинели с «разговорами», конармейские шлемы с пипками, обмотки, краги, портупеи и даже казацкие папахи-кубанки), выступать на шумных политических диспутах (где не без удовольствия мог пригвоздить к позорному столбу контрреволюционность своих противников и бывших друзей, не брезгуя в пылу полемики ни идеологическими анафемами, ни конъюнктурными разносами, ни публичными доносами по поводу — не тех! — классовых симпатий оппонента) и печь один за другим блины примитивных агитационных спектаклей. И чем же закончился для него политический штрум унд дранг? Закрытием театра, клеймом врага народа, арестом, зверскими пытками и гибелью в тюремных застенках.

«Украинский Мейерхольд» Курбас, легендарный создатель «Березиля», глубочайший философ театра и легкомысленный политический ветреник, пометавшись-помотавшись от международного марксизма к националистической блакитности, закончил свою жизнь так же трагически — на Соловках. Лесь Курбас был мудрец и провидец. Однажды он обронил такую вот странно-многозначительную мысль: «Кожна людина театру граеться в життя, а не живе і мистецтво взагалі мае цей момент іграшки» 1925 г. («Каждый человек театра играет в жизнь, а не живет, и искусство вообще имеет (в себе) этот момент игры»). Перечтите эту знаменательную фразу и вы почувствуете, что за ее внешней безобидностью и отвлеченностью таится какая-то неясная угроза, какое-то беспокоящее предчувствие несчастья, заключенного в ненастоящести окружающей художника жизни. «Остерегайтесь играть в жизни, — как бы предупреждает Мастер, — играть в жизни чрезвычайно опасно». Предостережение, которому он сам не внял.

Поиграл и тут же сел Дикий.

Позаигрывал с всевластной идеологией и исчез — тихо и бесследно — Таиров.

Ввязался в политическую игру и погиб — при невыясненных обстоятельствах — Михоэлс.

Тут театр взял паузу: крупные «отдыхали», а мелкая рыбешка послушно подрагивала плавничками в такт господствующим течениям.

После смерти отца народов игра театра в политику возобновилась. Первыми сделали политический жест три случайных друга — беспечный Н. В. Петров, уставший быть робким В. Н. Плучек и хитрый Серж Юткевич, друг Пикассо и Росселини. Они восстановили маяковские спектакли Мейерхольда. По тем временам это был жест достаточно дерзкий.

Вслед за ними загалдели многие, и из этого галдежа, как апофеоз, возник скандальный миф Таганки. Тут уж политическими аллюзиями обжирались все до единого: сам Юрий Петрович, его бойкие питомцы, неисчислимые толпы их поклонников и даже сановные гос-парт-боссы, собственными персонами зачастившие на шашлычный запах жареного.

Эстетическая вольница театральной условности плюс кукиш в кармане — такова была простенькая формула «глотка свободы» шестидесятников от Мельпомены и Талии.

И показалось, что так хорошо будет всегда, потому что вряд ли остановится в обозримом будущем перпетуум мобиле политического театра — острый намек на гниение в высших сферах, потому что правда из-под полы была тогда самым слад-

ким, самым вожделенным дефицитом советской духовной жизни, а советская жизнь выглядела незыблемой.

Но прошло два десятка лет, советская власть начала неожиданно и неудержимо таять. Была учреждена всеобщая гласность и политический кукиш утратил цену. Вытащенный из кармана, он не представлял из себя ничего, кроме комбинации из трех пальцев. Привыкшие к политическим иносказаниям, приученные говорить многозначительными намеками, театры онемели; они внезапно обнаружили, что открытым словом им самим сказать нечего, а соответствующих драматических текстов не было. Молчание затянулось, и «вероломные» зрители стройными рядами покинули театральные залы и отправились на митингующие улицы и площади — присутствовать и участвовать в грандиозных политических, как теперь говорят, шоу.

Театр ощутил, что почва уходит у него из-под ног, засуетился, заметался, забеспокоился. Наиболее проворные и амбициозные из его деятелей кинулись в политику теперь уже в буквальном смысле слова: выдвинули себя в нардепы, проникли в президентские структуры, один стал даже советником главы государства. И имена-то все заметные, персоны значительные: Ульянов, Лавров, Захаров, Басилашвили, Гундарева...

Что им там нужно? Зачем они туда лезут?

Не понимаю.

Не понимаю как человек (не очень хороший, но и не очень плохой), не понимаю как художник (пусть не самый талантливый), но, кажется, понимаю как наблюдатель (далеко не самый глупый).

Весьма вероятно, что, привыкнув к своей неограниченной власти над толпами зрителей (я ведь что хочу, то с ними и делаю!) и внезапно утратив свое всемогущество в смутные годы «перестройки», эти театральные властолюбцы пустились в политику, где вершить судьбы людей оказалось намного проще и безответственней.

А не стоило бы. Почему? Да потому что политическая жизнь у нас обязательно вульгарна, она в нелепом нашем отечестве порождает только «попсу», а попса — это, как ни крути, все-таки конец высокого театра.

...Михаил Александрович Чехов на интимной вечеринке у пьяненького Рыкова сидит среди торгсиновских закусок и выпивок напротив Ягоды и с ужасом и отвращением ждет, когда поступит заказ на его искусство (как говорил покойный дядя Антон: «А ну-ка, Пава, изобрази!»).

...Максим Горький читает Сталину и Молотову довольно примитивную легендочку «Девушка и Смерть» («Эта штука посильнее, чем "Фауст" Гете», — с неистребимым кавказским акцентом).

...Василь Иваныча Качалова и Иван Михалыча Москвина по ночам привозят на тогдашних членовозах марки «М-1» в Кремль, чтобы поразвлекли усталых за день тамошних хозяев. (Читать «Собаке Качалова» после того, как Жданов побренчит на фортепьянах, и перед тем, как Клим Ворошилов пойдет плясать цыганочку!)

Да, все это было, хотя не должно было этого быть, хотя невозможно все это себе представить!

Что же это такое? — ступени падения? сигналы деградации? или знаки великой беды?..

Мне могут сказать, что такое было давно, что теперь «они» стали гораздо культурнее, что у некоторых из них по два, а то и по три высших образования.

Не надо строить иллюзий! Ничего не изменилось!

Вот совсем свежий по историческим меркам пример-анекдот: чета Горбачевых побывала на премьере у Эфроса. После премьеры — диалог.

— Ну, что скажете о премьере, Михаил Сергеевич?

— Пирдуха!

— Что-что? — переспрашивает обомлевший постановщик.

— Для нас с Раисой Максимовной это — Пир Духа, — растолковывает свой сомнительный комплемент генеральный секретарь.

Не надо иметь с ними дела. Ничего путного из этой затеи никогда не выходит. Пушкин пытался, Гоголь пытался. Маяковский, Шолохов, Фадеев, Булгаков, Сахаров, — ну и чем все кончилось?.. Пусть они играют в свои игры, а мы в свои: кесарю — кесарево, а Богу — богово.

Как видите, четвертая — политическая — игровая ситуация из всех перечисленных выше наиболее опасна. При малейшей вашей неосторожности месть следует незамедлительно. И месть эта страшна не только социально-политическими карами и репрессиями, еще страшнее художественное наказание — стоит вам хотя бы чуть-чуть опустить уровень политической игры, и тут же наступает расплата — ваше искусство вырождается в попсу или агитку. Желаю вам всего хорошего. До следующей лекции.

Лекция пятая

Создание и разрушение ритуала в театральной игре

Ну, как вы за эти три дня, что мы с вами не виделись? Обдумали как следует хоть что-нибудь из того, о чем мы тут говорили? Утрясли? Отсеяли? Отделили злаки от плевел? Надеюсь, что этих трех дней вам было достаточно и для того, чтобы совместить противоположные параметры политической игровой ситуации. Уверен, что вы ощутили неразрывную связь между мощным стимулированием игры, которое несет в себе политизация театра и ее ядовитыми последователями. Высокий театр научился решать все эти вопросы. Правда, решать внутри себя, правда, только на время, на очень короткое время, но что же делать?! — пусть хотя бы внутри себя и на 2–3 часа. Он ухитряется, пока идет спектакль, становиться автономией ненасилия, свободного дыхания и добровольного, радостного единомыслия. И поэтому он намного более реален и необходим, чем мнимый мир социальной суеты.

Высокий театр — заповедник человечности, убежище сугубо индивидуальной интеллигентной души. Политика, напротив, — рассадник массового произвола и беспредела.

Я говорю здесь о философии театра, но за философией театра стоит философия мира, потому что, как вам известно, весь мир тоже своеобразный театр и т. д., и т. д., и т. п. Что-что? Вы уже совместили все плюсы и минусы? Прекрасно. Тогда пойдем дальше...

Чем дальше в лес, тем больше дров: игровая ситуация № 5 связана с ритуалом, который мощно припугивает нас философскими дебрями и эстетическими чащобами.

Понять *ритуальную игровую* ситуацию достаточно трудно, но объяснить ее еще труднее, потому что в ритуале положительные и отрицательные ее слагаемые находятся в гораздо более сложных, в невообразимо запутанных взаимоотношениях. С одной сто-

роны, косный и неизменный на протяжении целых веков ритуал предстает перед нами как главный противник живой, вечно изменяющейся жизни, а с другой стороны, именно в силу своего постоянства и бесконечной повторяемости, ритуал выступает самым надежным хранителем жизненных корней и соков. В одном плане ритуал кажется нам абсолютно несовместимым с театром, основанным на импровизации, но зато, в другом плане, без ритуала немыслим и сам театр в его сакральной, в его мистической ипостаси. В одном смысле театр и ритуал — заклятые враги, готовые в любую минуту уничтожить друг друга, а в другом — закадычные друзья, почти родственники: некоторые солидные ученые даже поговаривают о том, что сам театр произошел от ритуала.

Мое личное отношение к ритуалу на протяжении жизни не было постоянным, оно периодически менялось — в основном от минуса к плюсу. С самого начала, в период «зеленого шума» я был яростным его отрицателем, не принимал ритуал в любом виде. Когда я был молод, я люто ненавидел всяческие закрепленные формы поведения; мне невыносимо претили популярные в то время однообразные политические хороводы и групповые заклинания, одинаковые и одновременные для всех слова — коллективные обещания, клятвы, присяги и т. д. и т. п. Мне становилось физически худо, если не удавалось улизнуть с демонстрации, парада или другого какого-нибудь торжественного шествия. Как кошмарный сон, вспоминал я так называемые митинги солидарности («Хинди-руси-бхай-бхай», «Сталин-и-Мао-слушают-нас», «Ян-ки-прочь! Из-Вьет-нама! Ян-ки прочь! Из Вьет-нама!»).

Ритуал представлялся мне костлявой и желтой рукой мертвеца, дирижирующей толпами живых и разных людей.

Я объявил ему войну и воевал с ним там, где мог, — в театре и в студенческой аудитории.

Теперь я стал стариком и, естественно, больше не воюю. Нынче мое отношение к ритуалу многогранно и, если можно так выразиться, всесторонне. Последние годы я даже использую ритуал в своих театральных поисках. С переменным успехом и с постоянным удовольствием.

А переход от неприятия к приятию произошел где-то в 60-х — 70-х годах, растянуто. Первый раз меня тряхнуло на «Большевиках» в «Современнике».

Когда я увидел как. Пересекая любимую сцену. Мимо любимых моих артистов. Замедленным и растянутым парадным шагом. В парадных мундирах. С боевым оружием. Проходят настоящие кремлевские. От Мавзолея. Курсанты.

Когда, разрывая ткань спектакля, они начали производить торжественную смену караула, я сжался и затаил дыхание, потому что в душе у меня властно и тревожно зашевелилось чувство истории, а в воображении моем начали возникать неожиданно высокие, непривычные образы. Мне начинало казаться, что это проходит сквозь спектакль сама судьба, что на сцену «Современника», не спеша, выдвигается неотвратимый рок, что так может выглядеть только движение неостановимого и невосстановимого времени.

Второй раз, и уже окончательно, я был контужен ритуалом в театре Любимова на знаменитых, на непревзойденных его «Зорях», уже после того, как окончился спектакль, после того, как все пять героинь, прекрасно сыгранных таганскими актрисами, были убиты, а затем оплаканы скупыми мужскими слезами правдивейшего из русских актеров Шаповалова, я, переждав, пока схлынет основная масса публики, двинулся на

выход. Прошел одно фойе, другое и, уже поднимаясь в вестибюль, повернул случайно голову направо и остолбенел. На лестнице, ведущей на второй этаж, одна за другой, с интервалом в несколько ступенек, стояли пять огромных медных гильз и пылали трепещущими на сквозняке факелами памяти. Я вдруг и сразу очутился у Вечного огня. Задним числом произошло мистическое, мистерийное преображение: пять образов, созданных театром, мгновенно превратились для меня в пять по-настоящему живших на свете и по-настоящему убитых на войне человеческих душ. Наступил глубокий шок. И, если бы не люди вокруг, я, не задумываясь, встал бы на колени перед непредсказуемым этим мемориалом, как того и требует скорбный поминальный ритуал.

Под впечатлением двух только что приведенных примеров у вас может сложиться опрометчивое умозаключение о безусловной интересности и полезности эксплуатации ритуала на театре. Но не нужно торопиться с выводами. Стоит только припомнить широко распространенные в театре застойных лет ритуалы поклонения верховным мертвецам и преступникам: при появлении на сцене вождя весь зрительный зал вставал, как по команде, и устраивал бурную овацию, а кое-кто из особо одержимых выкрикивал стандартные исторические здравицы: «Да здравствует товарищ Ленин (Сталин, Киров, Ворошилов, Брежнев и пр.)!» Иногда случалось, что певали «Интернационал», подкрепленный громкой фонограммой, — режиссерская изобретательность и тогда была безграничной...

Сделаем лучше осторожное предположение: ритуал — процедура двойственная, если не двусмысленная. Обоюдоострое, так сказать, оружие.

Возьмем, к примеру, погребальный ритуал (всем, к сожалению, практически знаком весь его печальный комплекс). И что же? Он с самого начала тоже несет в себе некую двойственность — соответствует высшему проявлению эмоций скорби, невосполнимой утраты и прощания навеки (черный цвет, завешанные зеркала, траурная музыка, сдержанные, но подчеркнутые стенания в тишине, деликатные рукопожатия и ободряющие объятия: крепись, мол, дорогая) и в то же время гасит, делает более-менее выносимыми экзистенциальные переживания своим крайним подчас формализмом. Кощунственный театр смерти словно бы специально сопутствует ритуалу погребения (как он рядом, как близко!). Вплотную с подлинным страданием — показное и наемное горе плакальщиц. Сразу же за стуком земляных комьев о крышку гроба — питье и еда поминок. Вперемешку со всплесками рыданий безутешной вдовы — в соседней комнате, а то и тут же за столом, по мере нагружения и оглушения алкоголем, вырываются, как мины, похабные остроты по поводу смерти вообще и данной кончины в частности.

Откуда же она происходит, эта двусмысленность, от чего идет? Мне кажется, от протестующей борьбы с цепями и оковами обряда.

Индивидуальность по определению восстает против стадного канона ритуальной игры.

Ритуал — это в первую очередь страх и трепет, то есть переживания достаточно трудные и мучительные для яркой индивидуальности, потому при первой же возможности суверенная и своенравная личность производит полный расчет с ритуалом: начинаются высмеивания, вышучивания и прочие унижения ритуала, вплоть до кощунственного измывательства. Вспомним нашу исконную «Службу кабаку», западные вольности карнавала с его коронованиями и развенчаниями, помянем (не к ночи!) пародийные, бесстыжие ритуалы Ивана (Грозного) и Петра (Великого).

У нас, если присмотреться, накоплен весьма богатый опыт как поддержания, так и разрушения обрядных обычаев.

Но что же такое все-таки ритуал сам по себе? Вынужден с сожалением вас предупредить, что все энциклопедические и академические определения ритуала не помогут нам практически понять игровую ситуацию № 5. Они верны, порою, может быть, даже бесспорны, но слишком, слишком теоретичны. Их отрыв от реальных нужд театра и от театрализованной стороны нашей жизни чрезмерно велик. Никто, например, не станет спорить с тем, что ритуал — это обряд или сумма обрядовых процедур, что он является формой символического поведения людей или что он выражает социальные и культурные взаимоотношения, но что, скажите, это может дать бедному актеру в его ежедневной работе? Очень точно сформулирована учеными религиозная, культовая природа ритуала и его социально-воспитательная функция, но актеру ведь завтра утром нужно идти на репетицию, а вечером играть в спектакле, — чем, чем поможет ему такая вот формулировка? Конечно, ритуал имеет «исключительное значение в происхождении искусства и философии», но какую роль играет он в сегодняшних прямых усилиях театра по созданию этого самого нового искусства? Ответа научные труды не дают, так что мы лично начнем с примеров. Я прочту описание подходящего примера по бумажке, за что и приношу вам свои извинения. Постараюсь избежать монотонности и читать «итальянский» рассказ с выражением.

«Во время работы в Италии я на отборочном конкурсе задавал итальянцам один и тот же вопрос: что вам нужно от этого второстепенного семинара, чего вы от него ждете? зачем, ради чего съехались вы в Модену со всех концов страны? Вопрос был задан всем, и ответ у всех был один и тот же: *хочу знать, что такое русская актерская школа.*

Синьора Марина Дзанки была самая крупная актриса из всех претендентов — знаменитая, поработавшая по всей Европе. И в "Берлинер Ансамбле" она играла, и у Стрелера, и во Франции, и в Швейцарии, и в Голландии, — но на мой стандартный вопрос она ответила точно так же: мне хочется разгадать секрет *этой знаменитой русской актерской школы.*

Я слегка ошалел от этого однообразия их притязаний, но был до глубины души тронут таким единодушным любопытством к нашему театру и поклялся про себя удовлетворить их интерес во что бы то ни стало, а вслух сказал итальянским коллегам следующее: "Не спешите, не торопите меня. Я надеюсь, что к концу семинара заданный вами вопрос отпадет сам собой".

Думал я днем и ночью, в течение двух недель, пока не придумал достаточно эффектный афоризм и соответствующую тему для актерской импровизации.

И вот однажды, придя утром на репетицию, я обратился ко всем присутствующим, а главным образом, конечно, к зрителям (к тому времени наши репетиции стали уже публичными — в ложах и на галерке постоянно сидели там и сям три десятка любопытных итальянцев), так вот, я обратился к ним и сказал:

— Тут итальянские актеры (аттори э аттриче) всю дорогу спрашивали меня, в чем состоит разница между русской и западноевропейской школами актерского мастерства, чем отличается игра русских артистов от игры итальянских, немецких, французских, английских и т. п. актеров. Сегодня я, кажется, могу сформулировать это отличие — оно заключается в полной искренности и окончательности их существования в спектакле: *выходя на сцену, русская актриса умирает вместе со своей героиней.*

В зале повисла пауза легкого недоумения, которой я не позволил затянуться:

— В соответствии со сделанным заявлением я предлагаю и тему сегодняшней импровизации: "Подвиг актера. Актеры идут на сцену как на смерть".

Нам, к примеру, предстоит сейчас сыграть одну из наиболее странных сцен платоновского "Чевенгура". Молоденький герой романа Александр Дванов, разлученный с любимой девушкой нескончаемыми революциями и гражданскими войнами, наконец-то встречается с нею совершенно случайно в захолустной сельской школе, где милое его сердцу создание работает учительницей за все и про все. Наступает возможность долгожданной любви и счастья. Но Саша Дванов так сильно и возвышенно любит свою Соню, что даже мысль о близости пугает его и сводит с ума. Он убегает от любимой куда глаза глядят и скитается в полубредовом лихорадочном затмении, происходящем от раны и страсти, плутает сомнамбулой по ближайшим и дальним окрестностям Софьи Александровны.

Крестный путь его любви завершается на жарко натопленной русской печке в грязной и душной избе пожилой солдатской вдовы по имени Фекла. Вот как описывает это сам писатель:

"— Чтой-то ты такой задумчивый, парень? — спросила она. — Есть хочешь или скучно тебе?

— Так, — сказал Дванов. — У тебя в хате тихо, и я отдыхаю.

— Отдохни. Тебе спешить некуда, ты еще молодой — жизнь тебе останется...

Фекла Степановна зазевала, закрывая рот большой работящей рукой:

— А я... век свой прожила. Мужика у меня убили на царской войне, жить нечем, и сну будешь рада.

Фекла Степановна разделась при Дванове, зная, что она никому не нужная.

— Потуши огонь, — сказала босая Фекла Степановна, — а то завтра встать не с чем будет.

Дванов дунул в черепок. Фекла Степановна залезла на печку.

— И ты тогда полезай сюда... Теперь не такое время — на срамоту мою сам не поглядишь.

Дванов тихо забрался на печь. Фекла Степановна скребла под мышками и ворочалась.

— Ложишься? — в безучастном сне спросила она. — А то чего же: спи себе.

Фекла Степановна положила руки на лицо Дванова. Дванову почудился запах увядшей травы, он вспомнил прощание с жалкой, босой полудевушкой у забора и зажал руки Феклы Степановны. Успокоившись и укрываясь от тоски, он перехватывал руку выше и прислонился к Фекле Степановне.

— Что ты, милый, мечешься? — почуяла она. — Забудься и спи.

Опытными руками Дванов ласкал Феклу Степановну, словно заранее научившись. Наконец руки его замерли в испуге и удивлении.

— Что ты? — близким шумным голосом прошептала Фекла Степановна. — Это у всех одинаковое.

— Вы сестры, — сказал Дванов с нежностью ясного воспоминания с необходимостью сделать благо для Сони через ее сестру. Сам Дванов не чувствовал ни радости, ни полного забвения: он все время внимательно слушал высокую точную работу сердца. Но вот сердце сдало, замедлилось, хлопнуло и закрылось, но уже пустое. Оно слишком широко открывалось и нечаянно выпустило свою единственную птицу".

— Чтобы сыграть эту прекрасную жуткую сцену, надо умереть. — Это говорил я.

— Устроим плаху. Принесите сюда вон тот громадный стол и поставьте его в центре. На него поставьте еще один стол, поменьше. Пусть это будет у нас русская печка. Накройте сооружение чем-нибудь белым — русские к торжественным случаям подмазывают и подбеливают свои печи. Полюбуйтесь, как она хороша, эта ваша белая Голгофа.

Теперь назначим смертников. Ими будут молодой русский парень Коля и синьора Марина. (Марина Дзанки была состоятельная итальянская дама, прикатившая на семинар со свитой на двух роскошных автомобилях и снявшая для себя виллу с фруктовым садом и фонтаном у самой околицы Лонжано.)

К смерти принято готовиться. Поэтому в качестве материала ваших импровизаций я предлагаю две "прелюдии" ритуального типа — одну для русских и другую для итальянцев. С одной стороны, пусть это будет "обмывание-переодевание-отпевание-и-оплакивание", то есть ритуал почти языческий, вырастающий от физической чистоты — к чистоте духовной; с другой стороны, ритуал более западный, цивилизованный и интеллектуальный: "от духовного очищения — через отстранение — к преображению".

Я обратился к русским артистам:

— Сможете раздеть Колю, обмыть его, переодеть в чистые белые подштанники и нижнюю рубаху, сумеете попеть и поплакать над ним?

— Да.

— Девочки! Вы в состоянии очень быстро переодеться в старинные народные костюмы, которые вы сделали сами и привезли сюда из России? (Костюми популяри русси! — проанонсировал я итальянским зрителям через голову переводчицы.)

— Да.

— Ребята, достанете какую-нибудь лохань побольше или бочку и много-много чистой воды?

— О, да! — И они убежали по делам. На сцене из наших остался только одинокий Коля. Он был бледен и суров. Он готовился к смерти.

Я показал Марине на Колино лицо:

— Гуарди, синьора, квэста фаччья! Атторе руссо си препаре пер морто.

Марина кивала мне мелкими и быстрыми движениями и сглатывала невольные счастливые слезы полного понимания. Я перебил ее возвышенные переживания посторонним вопросом о самом лучшем вечернем платье, о подходящих туфлях на высоком каблуке, — принесла ли она свое великосветское барахло и может ли она немедленно преобразиться. "Си", — ответила актриса и пошла переодеваться.

Затем я повернулся к другим итальянцам:

— Поможем синьоре Марине взойти на плаху?

— Си, — подтвердили они радостно и от всей души.

— Выгородим из оставшейся мебели гримуборную европейской примадонны?

— Си...

— Принесите столик, кресло, вешалку с платьями и шляпами, большое зеркало, софу... еще я видел на лестнице у входа ведро с огромным букетом цветов, — тащите его тоже, пусть будут везде фьори, фьори, мольто фьори, уна монтанья дель фиори.

— Си-си-си...

Рядом с "печкой" возник из небытия живописный уголок закулисной жизни актрисы. Кто-то положил на столик коробки и коробочки с гримом, кисточки, пуховки

и растушевки, развернутую и надломленную шоколадку, пачку дорогих сигарет, зажигалку и недопитую, исходящую паром чашечку кофе, тетрадку с переписанной от руки ролью; рядом с креслом уже стояла итальянская одевальщица с посконной рубахой в руках, а у ног ее стояла наготове пара стоптанных, почерневших от времен и непогоды лаптей...

— Белиссимо, белиссимо, — вскричал я удовлетворенно. — Теперь организуйте немного тихой музыки — так, незаметно, фоном, как бы по радио, танго или медленный фокстрот...

Двое схватили гитары, заиграли и запели — дольче и пьяно — к ним присоединилась со своим саксофоном вездесущая приблудная римлянка Маринелла, а я обратился к Марине, которая к этому времени вернулась из-за кулис и выглядела ослепительным олицетворением красивой жизни.

— У вас есть близкая подруга?

— Есть.

— Очень близкая, задушевная, как говорится, по-русски, подруга, такая, с которой вы можете поговорить обо всем абсолютно откровенно, которой можно сказать то, о чем не скажешь даже родной матери. Такая надежная, что ей можно поручить присмотреть за красивым мужем и подрастающим сыном...

— У меня дочь, Маэстро...

— Неважно. Вы помните номер телефона этой подруги?

— Да, — ответила Марина и скомандовала в пространство: "Тэлефоно".

Пространство немедленно материализовалось в форме белого телефонного аппарата на длинно-длинно белом шнуре. Марина взяла его в руки, поставила на стул, подняла к уху трубку, услышала гудок и начала набирать номер. Я опустил палец на рычаг телефона:

— Не сейчас. Позвоните ей попозже, когда придется всерьез играть со своей смертью. Минут через пять-шесть... У вас, конечно, есть свой собственный юрист, который охраняет ваше имущество, финансы и права, и вы, вероятно, можете позвонить ему, чтобы сделать последние уточнения в вашем завещании на случай внезапной смерти?

— Да, — процедила Марина сквозь зубы и закурила.

— И еще один вопрос: у вас есть любовник?

Синьора Марина меня не услышала. Она думала о чем-то о своем и тайном. Она внимательно рассматривала цветочную гору в ведре. Долго и отрешенно. Потом вытащила из букета роскошную бело-желтую розу и поднесла ее к лицу. Потом еще медленнее возвратила цветок на место... Я попросил переводчицу повторить вопрос:

— У вас есть любовник?

— ...Да.

— Тогда посмотрите и выберите из итальянских артистов того, кто может заменить вашего последнего мужчину. Чтобы попрощаться с ним навсегда.

— Заменять не нужно, — голос Марины был полностью бескрасочен и тих. Потом он обрел неожиданную и бесстыдную силу: — Роберто! Ты будешь сегодня моим любовником! Понял?

Все дружно обернулись вслед приказаниям отчаявшейся актрисы, — в ложу, где, как чертик из табакерки, вскочил со стула бедный Роберто. Ему было за сорок. Лицо его пылало маками и китайскими розами. Он молодцевато перевалился через бархатистый

барьер ложи. Мучительную неловкость и непреодолимое стеснение он пытался прикрыть нагловатой улыбкой, но безуспешно.

— Что он должен будет делать? — спросила у меня синьора.

— Прийти к вам в артистическую комнату и пригласить вас в ресторан после спектакля. Попутно объяснить, что эти цветы прислал вам он.

— Вспомни, как ты приходил ко мне в Милане, — улыбнулась синьора, и улыбка ее была хотя и косой, однако снисходительной.

Теперь уж Коля во все глаза смотрел на свою будущую партнершу. В пристальном его взгляде были смешаны ужас и восхищение. Очнулся он только тогда, когда его с ног до головы окатили холодной водой возвратившиеся после переодевания московские товарищи. О, как они были живописны, как вызывающе картинны в своих ярких сарафанах и буйно-красных рубахах! Как плотно, как тесно окружили они Колю горланящим и беснующимся кольцом! Уже взлетел над разноцветной малакучей первый заводной вопль: "Ой! Соколик ты наш! Соколик золотенький! На кого ты нас, соколик, покидаешь..."

Но я изловчился поймать птицу на лету. Я успел остановить их очередной своей банальностью. Они начали присматриваться и прислушиваться к моим словам:

— Не так быстро, не так просто! — говорил я разгулявшимся русским озорникам. — Не забывайте: рядом со смертью даже самая обычная вещь приобретает глубокий смысл и особую, может быть, мистическую и таинственную значительность. Делайте, что хотите, — обмывайте обреченного, одевайте его в чистые и светлые одежды, отпевайте и оплакивайте приносимого в жертву соплеменника, но не забывайте все время прислушиваться к тому, что свершается в вашей вещей душе. Психологическая и философская многослойность, напластование различных параллельных символик, игра просвечивания одного слоя в другом — непременная принадлежность, родовой признак любого ритуала.

В итальянской задаче все, конечно, мягче, смазанней, туманней, но за зыбкостью и размытостью выражения спрятана та же самая жесткая слоистость структуры: верхний пласт — это благоустроенный быт среднего европейца (я — актриса с положением — прихожу на спектакль, переодеваюсь в своей уютной гримерке, болтаю с одевальщицей, курю, пью кофе, говорю по телефону с близкими друзьями, встречаюсь с поднадоевшим любовником, — пошлая светская обыденка); второй, более глубокий пласт — прощание с жизнью, со всем, что мне было в ней мило и дорого: люди, вещи, цветы, запахи и звуки; сюда еще проникают светлые отблески и блики верхнего поверхностного слоя, солнечные зайчики легко пробиваются сквозь прозрачную воду и смягчают резкие очертания трагических предметов, но уже доносится снизу грозный гул надвигающихся катастроф; там, в глубине третьего слоя, бунтует и правит ритуал жертвоприношения.

Итак, все у нас готово для большой игры: правила оговорены, команды сформированы, главные бойцы назначены. Вот перед вами наш ринг, место сражения под названием "печка". Справа от печки итальянская половина поля, слева — русская. Сейчас я скомандую вам "начало!", и вы откроете свое состязание. Но я умоляю вас играть тоньше, трепетней, так сказать духовнее. Потому что наше соревнование необычное, предположительное состязание воображаемых чувств и фантастических мыслей. Мяч, которым мы играем, тоже фантастичен, он невидим, неосязаем — мяч духа. И касаться его нельзя ни руками, ни ногами, ни головой, к нему можно притронуться только об-

наженным, незащищенным сердцем... Осознаем ответственность момента, расслабимся на секунду и начнем наш обряд приготовления к смерти, или, что то же самое, ритуал приготовления к выходу на сцену. Пять, четыре, три, два, один... Включение!

Это вдохновенное превращение ритуала в игру было моей роковой ошибкой: я смешал две различные игровые ситуации — ритуальную (№ 5) и спортивную (№ 6). А они — противоположны, в чем-то взаимоисключающи и взаимоуничтожающи.

Вторым моим просчетом было неверное сопоставление потенций той и другой команды, той и другой задачи, я впопыхах не заметил слишком явного перевеса русских, хотя он был и очевидным, и несомненным, — сверх меры красочными и броскими были костюмы, чересчур древними, коренными и эмоционально-мощными были их дикарские обряды, безотказно пленительными были их нежные и разудалые песни — тягучие, многоголосые, выворачивающие душу наизнанку. В результате внимание всех итальянцев — и зрителей, и актеров — было постоянно приковано к левой половине поля. Даже сама героиня, синьора Марина Дзанки, то и дело рвала нитку своего долгого прощания и начинала следить за вспышками и взлетами российской народной мистерии. Экспансивные апеннинские южане охотно отдавались своим инстинктивным желаниям, легко и с удовольствием покорялись веющей на них первобытной славянской силе.

Третья моя провинность состояла в том, что я полностью доверил актерам сам ход параллельных импровизаций, — дал сигнальный свисток и ушел с поля, превратился в нечто среднее между американским наблюдателем и русским выжидателем. Теперь я понимаю, что нужно было сделать совсем по-другому. Нужно было остаться на поле, внутри игры, остаться и переносить акценты на те эпизоды «матча», которые того заслуживали, нужно было направлять внимание актеров и зрителей, сосредотачивая его на самом главном, самом важном и самом удачном.

Ну хотя бы вот так: посмотрите налево — вы видите лицо приносимого в жертву? Оно бледнее его белейших смертных одежд. Кстати, способность бледнеть и краснеть на сцене — первый признак актерского таланта. Второй признак — это краткость, то есть экономное расходование мимики, жестов, интонаций и слов, но это уже на другой половине поля, поэтому — посмотрите направо и прислушайтесь к редким и редкостным по красоте звукам, доносящимся оттуда: синьора Марина разговаривает по телефону со своей лучшей подругой.

— Да, это я... Ничего особенного... Как ты?.. Да-да... Я к тебе всегда хорошо относилась, знаешь, всегда. Надеюсь и ты ко мне... Что мне от тебя надо? Собственно говоря, ничего... Знаю, знаю, моя милая. Уверена, что если со мной вдруг что-нибудь случится, ты не оставишь Джорджо и Нину без внимания... Да нет же говорю тебе, ничего не случилось... Что? Была ли я сегодня у врача? Нет. Чего ради?.. Просто так. Настроение дерьмовое... Ужасный голос? У меня? Да что ты! Это тебе показалось. Не сходи с ума. Приезжать ко мне не надо. Говорю тебе, не надо. Тем более немедленно... Это я смеюсь... Ты была моей самой близкой подругой, самой близкой... Это я закуриваю... Спасибо за все. Прощай, дорогая... Ну, пожалуйста, если тебе так хочется — до свиданья... Может быть, завтра. Может быть, может быть... Ладно, говорю. Привет.

Закончив разговор, синьора кладет трубку. Посмотрите, как медленно! Как осторожно!

Потом долго, невозможно долго смотрит на сигарету, сгорающую в ее пальцах, следит за тем, как неуклонно растет и удлиняется серый и хрупкий столбик пепла...

Но что это за дуновение, что за сквозняк провеял на нас из самых недр театра? Я поворачиваю голову и вижу где-то далеко-далеко, на горизонте театральной вселенной возникает одинокая фигура в черном. Смотрите все налево. К нам приближается русская плакальщица. Рыдальница и вопленница. Наемная печальница. К пестрой толпе самодеятельных похоронных статистов подходит профессионалка. Глаза опущены и прикрыты печальными веками. Губы закушены и горестно сжаты. Брови скорбно изломаны и подняты до края низко подвязанного черного платка. Рассмотрите эту трагическую маску как следует. Перед вами муза (чуть было не сказал пошлость: муза горя и страдания!), нет, не муза перед вами, а ведьма; ведьма российской муки. Она заламывает руки над головой и опускает их, царапая до крови и раздирая кожу лба и щек. Сейчас она завоет, с визгами и всхлипываниями. О, этот вой, рассчитанный по нотам, о, этот стон форшлагов и синкоп... Так плачет Русь по юным патриотам на цинковых гробах своих сынков.

Но не пропустите, не опоздайте — умоляю вас, посмотрите направо: там завершается последний акт тихой итальянской драмы. Синьора прощается с хахалем.

Синьора уже одета в посконную рубаху на голое тело. Одевальщица, присев на пол у ног синьоры, переплетает крест-накрест веревочки от лаптей на ее онучах. А Марина в упор рассматривала стоящего прямо перед ней Роберто; она завершала подробную инвентаризацию всех его милых и таких знакомых черт, черточек, неправильностей и особых примет. Она невольно придвинулась к нему вплотную и тихонько, не без добродушной иронии полупропела, полупроговорила: "О, мио каро, мио каро". Наш "оркестр" обрадовался и заиграл громче и мелодраматичней. Я цыкнул на них: "Не надо сантиментов! Не надо надрыва! Не драматизируйте ситуацию, не старайтесь попасть в тон актерам. Идите наперерез! Безразличнее. Беззаботнее. Без жима". Они исполнили мое приказание, но были явно расстроены: пропустить такой трогательный момент — синьора ведь навсегда прощается с любимым. А Марина поняла меня превосходно. Когда Роберто протянул руки, чтобы обнять ее, она легко отвела их, повернула его лицом к двери и легонько подтолкнула на выход. И он покорно пошел. Вот он идет прямо на вас. Посмотрите на него — вы никогда не видели такой забавной и трогательной картинки: лицо дурака, улыбающегося и расстроенного неизвестно чем.

Между прочим, если хотите усилить театральность происходящего, вы должны как можно сильнее нагнетать обстановку неповторимости, уникальности происходящего в каждый данный момент — это же невозможно: он плачет, глупый, он еще и плачет! Лу́и пьяндже! Лу́и пьяндже! О чем, почему и зачем тебе плакать, Роберто?! Перке́, перке́, пьянджере?

С тех пор прошло уже пять или шесть лет, а в моей слабеющей памяти все не тускнеет воспоминание о мокром от слез удивленном непонимании, дрожавшем на ухоженной и упитанной физиономии стареющего чичисбея. Но всего этого, к сожалению, не увидел никто из зрителей и, главное, не потому, что этого не было, оно было, было... Было и затерялось в суматохе параллельного импровизирования, в горячей и безжалостной неразберихе соревнования, под впечатлением сокрушительной победы русских артистов и русских обрядов.

Мое поражение было тройным: поражением режиссера, поражением теоретика театра и поражением практического педагога-тренера. Но я не расстроился нисколько.

Неудача была для меня не очень важна. Важным для меня было то, что моя интернациональная команда (и итальянцы, и русские), а вместе с нею и вы, уважаемые слушатели моей лекции, прошли через ритуальную игровую ситуацию публично и лично.

Когда же ритуальная прелюдия была исполнена до конца, когда синьора Дзанки уже лежала, развалившись, на жарко натопленной русской печи, позевывая и почесывая под мышками, а «малый» переминался рядом с ноги на ногу, то ли стесняясь залезть на печку, то ли собираясь убежать в равнодушную тишину потусторонней жизни, я сделал довольно неожиданное для них и для себя заявление:

— А саму сцену Феклы и Дванова мы играть сегодня не будем — вы сыграете ее прямо на спектакле, после-послезавтра. Ваша смерть откладывается на три дня».

Тут я складываю вчетверо свой «рассказ» и прячу его в карман.

Итальянская новелла была прекрасна, но — нет в мире совершенства, и в ней был небольшой, скорее всего случайный недостаток — недостаток юмора, а ведь ритуал может быть не только возвышенно-трагедийным или драматически-напряженным, не только сниженно-пародийным — он может быть лирическим и веселым. Если нужны примеры из жизни, то вот они: обряд пасхального целования (Христос воскресе! — Воистину воскресе!), обряд свечения куличей и творожных пасх, катание крашеных яиц на родительских могилах. Это все обряды благодарственные, ритуалы благодарения. А вот и еще: ритуалы просто дарения — подношение хлеба-соли дорогим гостям (это у нас), выставление зрителем чашечки сакэ для любимого актера, национального кумира. По ассоциации немедленно вспоминаются бенефисные подношения актеру или актрисе в российском театре прошлого века — тут уж воцарялось удалое «разгуляйся душа!»: гигантские венки из золоченых лавров, часы с золотой крышкой, украшенной сапфирами и рубинами, кольца и серьги с бриллиантами и тысячерублевые лакированные коляски с парой вороных.

Но самый потрясающий подарок, какой мне приходилось встречать, получил известнейший режиссер А. А. Гончаров уже на склоне двадцатого века — лет пятнадцать тому назад. Вышел он в день своего шестидесятилетия из своей квартиры, направляясь в театр, а из-за угла коридора у лифта к нему порхнула одна из его учениц, хорошенькая и упитанная девица, и продекламировала задушевно и с придыханием: «1918 год. В этом году вы появились на свет», — и преподнесла ему прекрасную гвоздику. Мэтр оторопел и, покраснев от смущения и удовольствия, поцеловал поздравительницу в узкий лобик. Они спустились в вестибюль, а там, перед автоматическими дверями лифта, уже стояла вторая девушка с цветком: «1919 год. В этом году вы произнесли свое первое слово, и оно было, конечно, словом "мама"». Гончарову захотелось поплакать, но он сдержался, потому что рядом с ним шла его обожаемая жена Вера Николаевна, ревниво охраняющая его здоровье. На крыльце из-за припаркованных у входа «Жигулей» возник молодой человек приятной наружности и срывающимся баском пробубнил: «Год 1920-й. Вы сделали свой первый самостоятельный шаг».

Профессор и завкафедрой озирался по сторонам, он начинал уже понимать, что происходит: любимые ученики раскладывают по годам его биографию, он старался угадать, что они будут говорить дальше и где прячется следующий. Но не угадал. Когда они проходили под полутемной и абсолютно пустой аркой малобронного театра, от стены отделился, отлип, как тень бандита, еще один ухарь-студент и поздравил шефа с четвертым днем рождения, который был ознаменован первой гончаровской дракой в

бульварной песочнице. На бульваре от памятника Тимирязеву к ним подбежала парочка с цветами: девочка сказала: «В 1922 году вы начали общественную жизнь — пошли в младшую группу детского сада», а мальчик добавил не без намека: «Там вы встретились и познакомились с Верой Николаевной». Учитель получил еще две гвоздики. Постепенно собирался букет.

У кинотеатра повторного фильма из застекленной двери фотоателье выдвинулась вперед баскетбольная дева и сексуальным, хрипловатым голосом Людмилы Гурченко объявила: «1923-й. Вы влюбились в свою подружку Верочку, и эта необыкновенная любовь, не прерываясь и не увядая, продолжается до сих пор». Гвоздика на этот раз была белая, а глаза красавицы Веры Николаевны — красные и мокрые.

Дальше пошли: цветок за первое артистическое выступление во Дворце пионеров, сразу девять гвоздик за среднюю школу, алая красавица за поступление на режиссерский факультет ГИТИСа, букет за годы учебы в институте, цветочек за дипломный спектакль, за уход в ополчение в сорок первом и кровавая гвоздика за ранение, три экземпляра за фронтовой театр, и еще, и еще, и еще — за все последующие спектакли и за все театры поименно, за почетные звания и ученые степени, так что когда растроганный народный артист Советского Союза подошел к своему театру, в его руках костром пылал красный букет из шестидесяти наиболее ярких представителей семейства гвоздичных (Caryophyllaceae Dianthus).

Узнав об этом, я был растроган не меньше, чем сам Андрей Александрович, ничуть не меньше. Согласитесь: прекрасный ритуал дарения и абсолютно оригинальный. Могу назвать и «автора-постановщика» — Женя Каменькович, теперь известный московский режиссер, а тогда скромный гончаровский студент. Талант проявляется рано.

Если необходимы примеры использования веселых ритуалов в театре, то имеются и таковые.

1) В спектакле «12 стульев» (1972) мы использовали ритуал для решения сцены посещения О. Бендером столовой 2-го дома Старгородского Губсобеса. Мы сделали ритуалом поглощение еды. Параллельно рампе и вплотную к ней вместо длинного общего стола ставился через всю сцену большой лозунг — белые буквы по красному кумачу: «Пережевывая пищу, ты помогаешь государству». За плакатом на коленках располагались лицом к зрительному залу алчущие туальденоровые старички и оголодавшие туальденоровые старушки в сереньких толстовочках, в сереньких платочках и панамках, с серенькими алюминиевыми тарелками и ложками, жадно пожирающие серую кашу из шрапнели. Они, как по команде, садились, как по команде, разевали беззубые рты, глотали кашу и облизывали ложки. Темп еды ритуально нарастал, тарелки ритуально пустели, и, когда оставалось только корочкой хлеба или пальцем сакрально собрать со дна последние остатки пищи, над едоками дамокловым мечом или лезвием гильотины опускался с колесников и зависал второй, еще более монументальный лозунг: «Мясо — вредно!» Старички и старухи спохватывались и, как по команде, запевали жизнерадостную песню, сопровождая ее ритмичной пантомимой теперь уже воображаемой еды: «Увезу тебя я в тундру, увезу к седым снегам...» Наступал ритуальный экстаз, и в пение включались сочувствующие и заведенные зрители: «Мы поедем, мы помчимся на оленях утром ранним и отчаянно ворвемся прямо в снежную зарю...» Хохоча и сползая на пол от взаимного восторга, объединялись в ритуальное целое зрители и актеры. Это был пародийный, развенчанный ритуал, но все же, все же...

Старички и старушки были ненастоящим. Их изображали с веселым состраданием молодые современные культпросветчики. Наигрывали они безбожно и возраст своих подопечных утрировали неимоверно: песню выпускали из шамкающих беззубых ртов, пели дрожащими и срывающимися подростковыми голосами, пускали совсем уж маразматических петухов. 27-й год пел шлягер 72-го, и это было уморительно. Но главный парадокс происходящего заключался в том, что ритуальная структура сама, помимо желаний и намерений артистов, властно переплавляла пестрое сырье ультрасовременных мотивов, материалов, менталитетов и трюков и отливала их в форму неизменной на протяжении веков *жертвенной трапезы*. И пусть здесь ели жидкую перловую кашу советской богадельни, а не пожирали дымящееся мясо животных, принесенных в жертву грозному богу, в этом была неопровержимая эмоциональность древнейшего, почти языческого обряда. И воздействовала она безотказно.

2) Но была в этом спектакле еще одна сцена, более сильная, более заразительная и более показательная в смысле режиссерского манипулирования элементами ритуала. В основу решения эпизода в пятигорском парке «Цветник» была положена структура обрядового общения человека с природой. Эпизод курортного раскрепощения затурканных советских людей зиждился на прочнейшем русском архетипе гуляния на Троицын день. Когда на священный квадрат пустой сцены хлынула массовка празднично одетых отдыхающих (черный низ, белый верх, а у девушек еще и красные косыночки, а в руке у каждого по большой зеленой ветке, с нежнейшими, трепещущими от каждого движения листочками), весь зрительный зал одновременно приподнялся навстречу, широко раскрыл коллективный рот и восхищенно вздохнул. Немедленно возник весь комплекс воспоминаний о чудесных забавах предыдущих поколений: и ностальгические встречи-свидания в ПКиО 30-х, и кайф ресторанных садиков нэпа, и предзакатные прогулки по высокому берегу реки и в саду дворянского собрания, и еще более древние троицкие хороводы с веточками и веночками, с прыганием через костры, с прятками и горелками. Ну а уж когда на все это набежала пьянящая волна музыки (вальс «Березка», вальс «На сопках Маньчжурии» и вальс «Грусть»), переполнение всеобщего подсознания инстинктивной вековечной генетической памятью народа стало невыносимым. Зрители тоже захотели кружиться и держать над собой свежие зеленые ветви. И спектакль пошел им навстречу. Артисты спустились в зал, зрители поднялись на сцену, пары разбились и перемешались, зелень Троицы поплыла, покачиваясь, по всему пространству театра, и радостный ритуал подчинил себе всех безраздельно.

После стольких примеров свободно можно перейти к теоретическим и даже философским обобщениям.

Без особой натяжки ритуал можно рассматривать *как первый шаг к открытому театру*: именно ритуал делает сценическое время единым для целых тысячелетий, а сценическое пространство священным.

Ритуал — это единственный практический способ включения отдельного человека в так называемую вечную жизнь человечества, сумма (система) специфических приемов, позволяющих личности входить в «интраисторию» (Мигель де Унамуно) своего народа. В соответствии с приведенной дефиницией можно утверждать, что ритуал на сцене (около, вокруг нее, на репетициях и пробах) — это особенный вид психологической техники, позволяющий актерам переводить свой спектакль на другой (более высокий или более глубокий — как хотите) уровень театральных переживаний.

Ритуал, введенный в спектакль, *подтверждает уже не его правдивость, а его истинность.*

Встроенная в любой спектакль пятая *игровая* ситуация (*ритуальная*) позволяет нам приподнимать его на более высокий, более обобщенный уровень: правду она делает истиной, образ — символом, а сюжет — мифом. По-моему, все ясно. Гуляйте!

Лекция шестая

Спортивность театральной игры

Переходя к описанию шестой (спортивной) игровой ситуации, мы с первого же взгляда на нее видим, что з*десь все наоборот* (по отношению к ситуации предыдущей).

Сравним: статичности, даже некоторой стандартности ритуала резко противопоставлена очевидная динамичность спортивной игры (а); с консервативной неизменностью ритуала, с его постоянной воспроизводимостью явно контрастирует проницательная изменчивость и перманентное обновление спортивной игры (б); агрессивный коллективизм ритуала просто-таки несовместим с неизбежным индивидуализмом спортивного игрового соревнования: ритуал несет в себе последовательную нивелировку отдельных участников, он как бы говорит им: «Только мы, только вместе, тебя лично здесь нет и не будет», главный завет ритуальности есть уничтожение потенциальных солистов, нужен только хор; спортигре же свойственно совсем другое, ей органичны звездность как система кумиров, хвастливое высовывание из массы, стремление любой ценой показать себя и утвердиться над толпою (в); столь же непримиримо выглядит и последнее противоречие ритуала и спорта: эзотеричность правил в первом случае и общедоступность, более того — общеизвестность их во втором (г).

И в то же время очень сильно́ сходство спортивной игры и ритуала, слишком разительно обилие общих черт тут и там: а) правила в игре почти что адекватны канону в ритуале; б) однородны вплоть до совпадения мифологизация, обожествление удачливого и умелого игрока в спорте и мифологизирующая сакрализация повторяющихся явлений и положений в ритуальных процессах; в) и тут, и там обязательно полное отключение всех участников от реальной обыденной жизни (эскейп-феномен); г) повышенный интерес к проблемам пространства одинаково присутствует и там, и тут.

Такое обилие совпадений, ведущих к отталкиванию, и различий, создающих взаимное притяжение, подводит нас к закономерному выводу о парности этих дух игровых ситуаций, — ритуальной и спортивно-состязательной.

И тут же, немедленно, возникает соблазн задним числом поискать такую же точно парность во всех рассмотренных нами ситуациях игры на театре.

Гипотеза довольно любопытная, а главное, перспективная и новая. Тысячелетия мы знаем, что все на свете имеет пару: мужчина в качестве пары имеет женщину, самец — самку, свет — тьму, холод — жару, огонь — воду, а воздух — землю; театр в качестве пары имеет жизнь, атеизм — веру, а философский экзистенциализм — игру. Обретение пары — это завершенность, законченность, уравновешенность. Парность — естественный продукт любого развития. Парность — это симметрия, симметрия — это устойчивость и покой, а покой — это конец. Конец игры.

Казалось бы, организовать пары будет не так просто — кто хочет своего конца? Кто хочет завершаться или заканчиваться?

Но процесс поиска исчерпывается почти мгновенно. Объединение в пары происходит неожиданно легко, просто-таки удивительно легко — кажется, что наши игровые ситуации сами стремятся стать в пары, чтобы поскорее протанцевать свой классификационный менуэт. Эстетическая ситуация сразу подходит к политической, а психологической и натуралистической ситуациям и вовсе уж не о чем раздумывать и не из чего выбирать: их и так осталось только двое.

Я думаю, что не стоит мне особенно распространяться на эту тему. Лучше мы сделаем так: я нарисую на доске, а вы перерисуете в свои тетрадки соответствующую схему, и все станет понятно и наглядно, а многие возникшие было вопросы отпадут сами собой.

Схема будет состоять из трех горизонтальных строк (по числу пар). В центре каждой «строчки» будут размещены и противопоставлены игровые ситуации, составляющие очередную пару. От центра к краям страницы, по нарастающей, мы разместим качественные характеристики каждой ситуации, тоже, между прочим, противоположные. А внизу, под каждой строкой, будет объяснено, на чем, чем и почему объединяются две данные ситуации, что именно их сближает и делает похожими друг на дружку. Противоречия в каждой паре будут таким образом как бы залигованы и связаны.

Итак,

Таблица парности — контраст и дополнение.

Изучите эту схему на досуге, и многое станет на места, обретет необходимый объем, а мы вернемся к разговору *о спортивной игровой ситуации*, займемся ею самой по себе.

Вот вам сугубо спортивные черты игровой ситуации № 6:

— обмен артистов ролями (как тактическая перестановка игроков на эту, данную, сегодняшнюю игру);

— подмены исполнителей (игроков) на ходу, во время спектакля;

— обязательное судейство (зрители тоже судьи, но главный судья — это вы, бывший режиссер-постановщик, а теперешний и будущий «играющий тренер»);

— жребий (жеребьевка в начале игры и в спорные ее моменты);

— ставки (объявление вслух актерами и режиссером тех больших — лучше максимальных — задач, которые они ставят перед собою в этой конкретной игре);

— обнародование призов и штрафов.

Это так сказать внешние признаки спортивной игровой ситуации. Логично предположить, что есть и внутренние. Перейдем к ним. Театр — это кратковременное, виртуальное и избыточное бытие. Понимаемый как спортивная игра, он усугубляет перечисленные характеристики и прибавляет к ним новые, а именно: обязательное получение удовольствия, обязательное наличие риска и обязательный «завод», происходящий из тоски по реваншу. Развернем «реестр».

— Кайф, то есть непременная, постоянная и естественная радость игры.

— Риск, придающий происходящему особую остроту; обычный театр старается свести риск к минимуму, игровой, наоборот, максимально (и специально) его усиливает.

Тоска по реваншу является вечным источником игровой энергии. Это — перпетуум мобиле. Может устать и сдаться отдельный игрок, — игра устать не может, так как в ней заложен ген реваншизма. Ген реваншизма в игре функционально равен инстинкту продолжения рода в реальной жизни человечества. Все это вместе и составляет состязательность, соревновательный напор игрового театра. В состязании наиболее полно выражается дух игры.

Таблица парности — контраст и дополнение

Первая пара

Духовная ← Внутренняя ← Психологическая игровая ситуация ↔ Физиологическая игровая ситуация → Внешняя → Телесная

Объединяется через самораскрытие, через «обнажение», через стриптиз

Вторая пара

Элитарная ← Асоциальная ← Аполитическая Антиобщественная Бесцельная Эскейпистская ← Эстетическая игровая ситуация ↔ Политическая игровая ситуация → Гражданская сугубо общественная, целенаправленная, ввязывающаяся → Социализованная → Плебейская

Объединяются через демарш, через протест и вызов, через «подпольность» обеих ситуаций. И тут, и там заговорщики-единомышленники

Третья пара

Имеющая призы ← Исповедующая культ живущих ← Освобождающая ← Гибкая ← Спортивная игровая ситуация ↔ Ритуальная игровая ситуация → Жесткая → Подчиняющая → Использующая культ мертвецов → Имеющая табу

Объединяются через обязательную публичность, через требование болельщиков

Описанный спортивно-игровой арсенал включается в организм театра при помощи 6-й спортивной игровой ситуации.

При этом нужно учесть, что если ритуальная ситуация (№ 5) больше интересуется сценическим и философским временем, то анализируемая нами ситуация № 6 тяготеет к формированию сценического пространства. Это у нее тоже от спортивных игр, которые обожают ограничивать, замыкать свое пространство и геометрически выразительно его организовывать. Вспомните квадраты, прямоугольники, круги спортивных площадок... но об этом я уже говорил в самом начале своей книги, — отсылаю вас туда.

Театр тоже любит играть со своим пространством — переоборудовать, перепланировать, переворачивать, хлебом его не корми, но дай... особенно в последние десятилетия. Моя версия этого феномена: в преддверии воцарения игрового театра. Сошлюсь на одного Гротовского, который сделал из этого принцип постановки.

С этим, по-моему, все ясно, нужно только ответить на вопрос, что же происходит в пространстве спортивной игровой ситуации? А происходит там игра с судьбой.

Актер, как и спортсмен, выходя на площадку, начинает состязаться со своей судьбой. Он каждый вечер бросает ей вызов.

Вот два примера, делающие эту глобальную проблему более конкретной и понятной на тривиальном, чуть ли не бытовом уровне.

В 1972 году, когда я только что установил некую, для меня самого еще непонятную тогда связь между театром и футбольным матчем, я придумал и показал кафедре режиссуры Небывалое Нечто — то ли этюд, то ли упражнение, то ли шутливую игру, — а скорее всего ни то, ни другое, ни третье, но все это вместе взятое и перемешанное, — под случайным, однако довольно красивым названием «Зонтики». Если быть точным, «Зонтики» придумал не я, а одна из моих учениц, Наташа Шуляпина. Я только подхватил и развил ее идею, почувствовал, учуял, что идея сулила небывалую удачу. «Зонтики» разругали и забраковали Наташины сокурсники, которых активно поддержали оба педагога, работавшие со мною на этом курсе: ни сюжета, мол, ни реальных предполагаемых обстоятельств, ни осознанного конфликта, считавшихся в те времена обязательным джентльменским набором каждого уважающего себя режиссера, — ничего этого в «этюде», с их точки зрения, не было. Но, с моей точки зрения, было что-то другое, гораздо более важное. Судите сами.

На сценической площадке, вдоль задней стены стояли под зонтиками все мальчики курса — якобы шел проливной дождь. На площадку, прячась от ливня, выбегала девочка. Молодые люди делали легкое движение к мокрой молодой леди, предлагая ей укрытие под своим зонтом. Она на секунду замирала, оглядывая и оценивая их молниеносным взглядом и, выбрав, подбегала к одному. Вместе под зонтиком они смело выходили под хлещущий дождик и скрывались. В шеренге от убегающего мальчика образовывалась и зияла дыра пустого места.

Выскакивала под дождь вторая девушка, и все повторялось с самого начала.

Потом третья: мокла перед строем, выбирала из оставшихся и уводила избранника в свой дождливый мир.

Поскольку девушек на курсе было на одну меньше, чем молодых людей, эта «игра выбора» продолжалась до тех пор, пока на площадке у стены не оставался один-единственный мальчик под зонтиком, лишний и никем не выбранный.

Вот и весь так называемый этюд. Ничего особенного в нем действительно не было, но была в нем необъяснимая колдовская сила, чем-то неясным, неосознаваемым втягивающая вас в него и не отпускающая до конца. Была в нем какая-то неискоренимая органическая свежесть: сколько раз мы его ни повторяли, он каждый раз был другой и трепетно новый.

Один наш профессор подошел ко мне после показа и выразил свое недоуменное «фэ».

— Показывая такие с позволения сказать опусы, вы ставите нас в положение идиотов. Я, например, отдал театру всю жизнь, а в этих ваших зонтиках ничего не понимаю. Выбегают какие-то ошалелые девки, становятся под зонтики, потом убегают. Играет какая-то электронная музыка...

— Вам что — не нравится музыка?

— Да нет, музыка очень даже хорошая. Но так ведь нельзя: почему зонтики мокрые, почему девочки мокрые, а мальчики сухие?

— Потому что идет дождь, а ребята стоят под зонтиками.

— Но он ведь не идет на самом деле!

— Он идет — в музыке...

— Это какая-то дикая эклектика. Это раздражает. Ну, ладно, бросим об этом, так мы окончательно запутаемся и разругаемся. Скажите мне прямо: зачем вы это показываете людям? Какая тут, извините за выражение, сверхзадача?

— Не знаю. Но меня в этом что-то волнует...

— Вот-вот. Весь ужас в том, что меня ведь тоже волнует. Но я хочу понимать, что волнует... Хочу осознавать, что они тут делают? — Должно же быть хоть какое-нибудь действие...

— Они выбирают друг друга.

— Как это выбирают?

— Как все мы. Мы ведь тоже выбираем друг друга. Я выбираю вас, вы выбираете меня. А кого-то не выбирает никто, и он остается на всю жизнь никому не нужный...

Профессор задумался, покивал головой и снова заговорил о бездейственности и нарочитой экстравагантности, но это только потому, что я не объяснил ему правил нашей игры, а без этого всеобщего знания правил игра не может привлечь к себе никакого человека.

Тогда, в том нелепом и сумбурном разговоре с профессором, я зацепил что-то очень важное для игрового театра, что-то корневое для театра вообще, — порождающую функцию состязания и жребия. Подлинный выбор по своей природе бытен и волнующ, он рождает в актере мощную и заразительную эмоцию.

А мои легкомысленные ученики действительно выбирали. И каждый раз на самом деле. Готовясь к игре выбора, они, конечно, придумывали заранее, кого выбрать или кем быть выбранным, и, конечно же, в эти планы неизбежно вплетались их личные симпатии и антипатии, надежды и опасения. Но приходила Судьба, которую некоторые философы называют Игрой Случайных Сил, и, как всегда, своенравно смешивала все карты, спутывала все планы. Люда, к примеру, задумала на этот раз выбрать Гену; она выбегала на площадку в каком-то непонятном ей самой, но радостном предвкушении, оглядывала строй зонтичных кавалеров, становившихся каждый раз по-другому, и сердце ее замирало в необъятном испуге, падало куда-то вниз с головокружительной быстротой, намеченного

Гены среди молодых людей уже не было; видимо, его увели пробившиеся на площадку раньше нее Лида или Лада. А Гена, становясь в шеренгу, раскрывая зонтик и поднимая его над головой, тайно хотел, чтобы сегодня его выбрала Ира Белявская, и когда из пелены дождя возникала Тамара, когда она, поколебавшись, подергавшись из стороны в сторону, направлялась прямо к нему, он уже изо всех сил молил неизвестно кого, самое ли Тамару или Господа Бога: «Ну, пройди же мимо, пройди, дай мне дождаться ту, которая...»

Чем дальше разворачивалась игра, тем беднее и ценнее становились варианты: ну, ладно, если Ира и Тамара уже сделали свой выбор и ушли, пусть меня возьмут Лара или Лера...

А белый танец выбора все продолжался, он становился жестче, отнимал последние шансы и в конце концов у всех зонтиков оставалась только одна мольба, но какая мощная мольба: «Лишь бы не остаться одному!»

Эти выводы я сделал теперь, а тогда я не понимал, в чем дело, только догадывался, только ощущал значительность происходящего. Что же, выходит, я был тогда глупее и не мог обобщить мною же придуманное? Нет, я был теоретически беспечен и философски слеп. А в последнее время как бы прозрел, научился смотреть вглубь, очутившись на самом краю жизни.

Недели две назад я узнал о том, что болен безнадежно, столкнулся вплотную не со смертью вообще, а со своей собственной смертью.

Белая дама пригласила меня на танец, и я вступил в невольное состязание с ней.

Такая хореография придает особую зоркость; она позволяет в любой чепухе увидеть глубочайший ее смысл...

Второй эксперимент по линии проверки состязательной методики актерского мастерства я устроил тогда же, по ассоциации с «Зонтиками», но в более привычных и более осмысленных формах. Это был этюд «Зеленые призраки» — романтический и тривиальный. О наших разведчиках во время войны. Под влиянием знаменитого богомоловского романа.

Описание этюда начну с его внешности. Разыгрывали мы его в запретном месте, в парадной комнате для лекций по марксизму-ленинизму. Меня потянул туда грандиозный тамошний пол — янтарный, натертый до блеска паркет. На его сияющем зеркале, где люди и вещи отражались вверх ногами, мы разбросали острова, островки и островочки бутафорской зеленой травы, понаставили там и сям основы сухих кустарников, прицепив к ним кое-где редкие листочки и развесив на них — о, святая дотошность! — даже несколько сеточек настоящей лесной паутины.

Травяные коврики стали для нас болотными кочками, а паркет — рыжей и тихой стоячей водой.

Посредине, на самой большой кочке под засохшей до потолка березкой мы уложили поспать кучку фрицев — немецких серо-зеленых со шмайсерами солдат, а у самых стен комнаты с четырех сторон расставили наших разведчиков как памятные изваяния с братских красноармейских могил, — в количестве пяти человек, с ППШ, в пилотках и классических плащ-палатках. И когда все перечисленное было размещено, я попросил кого-нибудь поиграть на гитаре и тихонько, без слов, попеть, все присутствующие на пробе ахнули восхищенно, — так это было красиво.

Мы были настолько ушиблены этой неожиданной красотой, что так и не смогли от нее отказаться, — оставили в качестве актерского эпиграфа перед началом этюда: когда

в подготовительную, то есть декорированную описанным выше способом комнату, мы проводили очередных зрителей; весь остальной показ проходил в другом месте, где были сцена, занавес и кулисы, они рассаживались на стулья по стенкам, и тут же начинала звучать мягким чесом гитара в сопровождении мужского голоса («На безымянной высоте» без слов), и через болото, как тени, перелетая с кочки на кочку, скользили бесшумные «зеленые призраки» — так называли наших разведчиков немцы. В полете плащ-палатки развевались как крылья.

Но дело было не в красоте, а в опасности этой игры. Выиграть нашим было здесь практически невозможно, но проиграть тоже ведь никак было нельзя.

Правила игры абсолютно неравноправные. Если «немцам» было позволено вести себя в этюде, как им угодно, руководствуясь только собственным чувством правды, то русские разведчики могли двигаться только тогда, когда немцы их не видят; стоило лишь фрицу, услышав какой-нибудь, пусть тишайший шорох, всплеск, хруст или хотя бы близкое чужое дыхание, повернуть голову и увидеть нашего, он мог тут же расстреливать его в упор, и русский должен был, без обсуждений и оправданий, считаться убитым наповал, падать навзничь и тонуть в болоте или покачиваться на спине в холодной и ржавой воде, раскинув в стороны руки и вглядываясь мертвым взором в темноту вечереющих туч над головой.

Если немец часовой обернется — немедленно замереть, превратиться в дерево, в куст, в мокрую корягу, в крайнем случае — в прозрачную пустоту, в полное отсутствие. Это как в детской игре «Замри!». Только если не сумеешь замереть как следует, — умри! (В скобках замечу: какая же это интересная актерская задача — стать деревом, водой, травой! Превратиться в куст, в корягу или облако! Какое величайшее творческое наслаждение — перевоплощаться туда и обратно, померцать разными обликами и образами: вот я — суровый разведчик, то есть человек, а вот я уже раскидистый куст, потом опять человек, потом — камень, послеледниковый замшелый валун, и теперь я, наконец, — смерть немецким захватчикам! Как это отличается от традиционного тренинга, от формального передразнивания все одних и тех же надоевших животных, тупо и бегло наблюденных в зоопарке! Тут совсем другое: от того, насколько хорошо притворюсь я деревом или раскидистым кустом, зависит моя жизнь. Это — поэзия актера. Его метафора и метаморфоза.)

А сама неотменяемая и неизменяемая задача была ве́рхом простоты, но и ве́рхом трудности — добыть во что бы то ни стало «языка» или погибнуть.

...Наигравшись досыта со страхами русской лесной глухомани, немцы тяжело спали, укрывшись посреди непроходимого болота, а наши, воспользовавшись ослаблением немецкой бдительности, приступали к выполнению своей безнадежной операции. Наших — пятеро, их — семь.

...Бесшумно, почти бестелесно замыкают зеленые призраки окружение сонной немецкой группировки. Теперь кольцо надо сжимать, стягивать как можно туже, пока не удастся подобраться вплотную, а там бешеный рывок! — обреченные перерезаны или передушены все, кроме одного. Это и будет «язык».

...Немецкий часовой приподнял голову и начал прислушиваться. И тут, как назло, нечаянно выдал себя старшина Себякин. Оступился. На кочке заскользила нога в воду и предательски чавкнула трясина. (Варианты тут могут быть самые разные: закашлялся простуженный капитан Тетерин, звякнуло кресало в кармане у ефрейтора Гаранина,

вздохнул, неизвестно о чем, влюбленный солдат Нечайкин; может, конечно, иметь место и совсем легкий случай — никто не оступится, не вздохнет и не кашлянет, но говорить об этом варианте и рассчитывать на него не стуит).

...Немец вскочил, изготовил шмайсер и стал всматриваться в обступившие его деревья. Постепенно в его глазах к простой и естественной настороженности стал примешиваться страх — когда они пришли сюда днем, этих деревьев вроде бы не было... Ну вот он успокоился, закурил (все неподвижно и молчаливо), бросил окурок в воду и стал укладываться в кучу товарищеских тел.

...И снова двинулись деревья. Ближе. Ближе. Вот они уже рядом, совсем рядом с фрицами. Часовой не услышал ничего (и мы тоже не слышали ни звука!). Часовой, как зверь, почуял опасность и приподнял голову. В глазах его был ужас: деревья стояли над ним. Он раскрыл рот, чтобы закричать, но не успел, — его смяли, заткнули рот и поволокли куда-то в болото, в небытие. Мельком он увидел резню, услышал хрипы и стоны. Потом все смолкло.

...Русские стояли над трупами немцев и приводили себя в порядок.

...Потом зазвучала гитара и цепочка призраков с пленными посередине пересекла болото, теперь уже в обратном направлении.

Но могло быть и иначе. Другой часовой мог быть бдительнее и хитрее; он, не поднимаясь, приоткрыл бы глаз и, увидев рядом русских, приготовил автомат, тихонько разбудил соседа. И когда наши были уже у самой цели, их всех сразили бы безжалостные (та-та-та-та-та!) немецкие автоматные очереди. И они, раскрывая руки, один за другим, попадали бы в темную воду смерти.

Зато какой был тогда прекрасный финиш! — тихо и глухо откуда-то зазвенела гитара, тихо и скорбно запели потусторонние мужские голоса, и, как по звуку-знаку трубы апокалипсиса, мертвые наши разведчики поднялись и гуськом, замедленно и беззвучно, перелетая с кочки на кочку, пустились в свой привычный призрачный путь:

«Дымилась, падая, ракета,
Как догоревшая звезда...»

Русские призраки удалялись, таяли и скрывались в тумане времени, а случайные слова песенки обретали особый смысл:

«Тот, кто однажды видел это,
Тот не забудет никогда».

А немцы, сгрудившись на своем пятачке, опустив автоматы и плечи, смотрели вслед уходящим, и их болотные глаза стоячей водой заливала непонятная и пугающая мысль о чужом бессмертии...

Как видите, двадцать два года тому назад, в семьдесят втором, я все открыл, придумал и сделал правильно. Я не сделал только последнего необходимого шага — не объяснил зрителям правил игры. Я изолировал болельщиков от того, что происходило на игровой площадке.

Перед показом я не вышел в зрительный зал и не изложил пришедшим посмотреть условий, поставленных перед игроками, то есть перед началом «Зонтиков» я не сказал, что их вниманию предлагается чистая и неподдельная импровизация, что выходы девочек и сами процессы каждого «выбора» не то что не закреплены, но и просто не установлены; перед «Призраками» я не познакомил гостей с тем, по каким правилам будут играть у нас «немцы», а по каким «русские», и, самое главное, не ска-

зал им *открытым текстом*, что результат неизвестен никому, поэтому никто не знает заранее, за кем же будет победа и что именно за перипетиями и случайностями борьбы следует им следить.

Я думал, что все это само собой разумеется и будет абсолютно понятно из этюда.

Оказалось — нет: не поняли, поэтому не включились и не завелись.

Дорогие мои, уважаемые и неуважаемые, любимые и нелюбимые режиссеры, новаторы и консерваторы, художники и ремесленники, талантливые и не очень талантливые, — умоляю вас, не повторяйте моих ошибок! Любыми способами и средствами — в афишах, программках, в комментариях по радио перед началом спектакля в фойе, в ваших собственных объяснениях со зрителями перед поднятием занавеса, в первых репликах действующих лиц, в лирических апартах актеров, открывающих театральное представление, — как хотите, как вам угодно, но *сообщайте пришедшей к вам публике правила предстоящей игры, задуманной вами*, вводите ее в курс дела.

На раннем этапе поисков игрового театра я не понимал, в чем тут фокус, в чем секрет этого необъяснимого, но безотказного воздействия игровых структур, и поэтому мой взгляд был взглядом профана. Теперь, после открытия своих игровых ситуаций, я понимаю все и могу напридумывать и наделать сотни таких вот неотразимых безделушек; более того, я могу построить целый спектакль такой же притягательной силы, — и все благодаря *спортивной игровой ситуации*. Теперь это предстает передо мной простым и ясным. Теперь это для меня — «ноу проблем», но на это ушла целая жизнь.

«Ушла жизнь», «Уходит жизнь», «Проходит жизнь» — это наиболее распространенная, наиболее типичная идея реальной философии, такой, к примеру, как экзистенциализм. Экзистенциализм в театре и есть его спортивность, его дерзкий выход на границу жизни и смерти, наконец, его вызов и выбор.

К. С. Станиславский давным-давно сформулировал предмет искусства как «жизнь человеческого духа». Прибавим к этой гениальной формуле еще один оттенок, отнюдь не чуждый великому реформатору сцены: искусство вообще и искусство театра в частности — это всегда *игра человеческого духа*.

На протяжении всей долгой истории человечества то и дело всплывают на поверхность великие диалоги. Люди сходятся поговорить и поиграть, то есть посостязаться: кто кого. И всегда это состязание философа и игрока. Платон и Диоген. Христос и Понтий Пилат. Шут и король. В России — юродивый и Царь. В великой русской литературе — Иван Карамазов и черт (плюс современный западный эквивалент — томас-манновский Леверкюн и его сильно профанированный и пообтрепанный дьявол).

Игровой театр весь и всегда состоит из таких «диалогов»: состязания мысли и чувства, состязания счастья и несчастья, жизни и смерти, бытия и небытия, состязания театра и жизни. Все это в результате сводится к одному — к состязанию посвященного и профана.

Качающаяся, зыбкая диалектика весов в таком состязании сложна и парадоксальна: победа в нем отнимает у нас радость и надежду, а поражение дарит нам свободу. В том числе я имею в виду творческую радость и творческую свободу.

Спортивность театра постепенно становится синонимом и средством его подлинности. Условные установки современной сцены, понимаемые как условность игры, скоро останутся единственным путем *добывания неподдельного чувства*.

В чем тут открытие? Раньше я (да и многие другие тоже) допускал сосуществование условности спектакля и правдивости чувств; была сочинена даже экстравагантная формула этой «пропорции» — чем условнее спектакль, тем безусловнее должны быть чувства актеров. Теперь открыта другая причинная связь и другая причинная зависимость: чтобы добиться подлинности переживания, нужно создать новую, дополнительную условность — условность о правилах игры.

В середине лета, поближе к концу, загораются в России леса и начинается звездопад: падают спелые яблоки, зрелые мысли и буйные головы обреченных.

Вот и сейчас у меня созревшая идея бесшумно чиркнула по темному небосклону сознания... и идея эта — мысль о состязательной концепции театра. Извините за финальную красивость.

Лекция седьмая

Иррациональность театральной игры

Седьмая игровая ситуация иррациональна: у нее нет пары, у нее нет имени, у нее нет ни четкой формы, ни определимого содержания. Она тут и там, но в то же время ее нет ни там, ни тут. Она в высшей степени виртуальна — одновременно и существует, и не существует. Она есть и ее нет. Она — тайна. Как электрон. Как талант. Как Бог.

Как сам театр.

Значение седьмой ситуации чрезвычайно велико. Она заключает собою перечень членов нашей веселой компании игровых ситуаций. Заключает, но не завершает, не заканчивает, не мертвит, а, наоборот, делает нашу схему (а лучше сказать — структуру) игровых ситуаций более динамичной и жизненной, — вследствие своей несимметричности. Она — седьмая, то есть нечетная, лишняя, свободная и последняя.

И тут я вступаю в область ненаучных соображений, — я пытаюсь понять, пытаюсь хоть как-то мотивировать тот факт, что игровых ситуаций именно семь. И мне не остается ничего другого, как погрузиться в философию чисел, в символику цифр.

В сознании человека число связано с такими понятиями, как точность, объективность, прагматический расчет, с такими научными дисциплинами, как арифметика, математика, физика и химия. Но это только часть правды о числе. С того самого времени, когда человечество научилось считать, оно начало наделять некоторые числа мистическим и даже магическим значением. Кто из нас не боится тринадцатого числа? Кто не считает до трех, начиная то или иное предприятие? Кому цифра «пять» не кажется почему-то какой-то круглой и надежной, особенно производные от нее, такие, как 50, 500 и т. д.? Но самое большое хождение среди так называемых магических чисел имеет, конечно, семерка. Мы натыкаемся на нее всюду, но наиболее часто в самых важных местах, в самых ключевых ситуациях: семь смертных грехов, семь добродетелей, семь чудес света, семь возрастов жизни; опускаемся в быт — и там то же самое: семь раз отмерь; семь дней недели; поворачиваемся к искусству, и что же? — семь цветов (семь красок), семь нот, семь строчек японской танка... семь, семь, семь... мистическое число.

А я всю жизнь увлекался магией чисел, ну если не магией, то скажем так — игрой чисел, игрой счета: я подсчитывал количество картин в пьесе, количество «положительных» и «отрицательных» действующих лиц, меня интересовало,

сколько тут событий, сколько раз упоминается слово «вода» или выражение «как знать», даже сколько раз в реплике звучит звук «р» или звук «у»; я выискивал всюду «чет» и «нечет», триады, диады, «квадриги», «квинтеты» и «октавы»; более того, я не обделял вниманием просто наличие или отсутствие числа («плюс-прием» или «минус-прием») — я искал смысл в результатах своих подсчетов — тайный смысл, скрытый в числах.

Это шло у меня от моих увлечений кибернетическими моделями и структурной поэтикой.

Вероятно, под влиянием этой привычки я приостановился в своих поисках игровых театральных ситуаций, замер в стойке, как охотничья собака, обнаруживая дичь. Стоп! — сказал я себе. — Мистическое число! Пусть этих ситуаций будет семь — как семь нот, как семь дней недели, как семь смертных грехов. Или как семь дней творенья.

И оказался прав.

Сколько раз впоследствии я ни разговаривал со своими коллегами и учениками, никто из них не смог предложить мне восьмую ситуацию, отвечающую на вопрос, чем же играет актер на театре. Скорее всего ее и нету, может быть, даже и не может существовать: как восьмого цвета или восьмого покрывала у танцующей Саломеи.

В отличие от предыдущих лекций, я читаю (или если хотите — пишу) эту лекцию без плана, она развивается сама собой — не как наметил я, а как ей самой хочется. Она вырастает у вас на глазах, как кристалл или коралловый риф. Она раскрывается и распускается, как цветок или почка. Она развивается из завязи, как плод яблони или человеческий зародыш. Органично. По внутренним своим законам, естественным и неостановимым. Я только стараюсь ей не мешать.

Она самоорганизуется, как чаемый мною спектакль приближающегося будущего театра.

Седьмая игровая ситуация неопределенна и неопределима, а я лишен иллюзий и претензий самонадеянного ума, считающего, что все можно познать и объяснить. Поэтому я только прислушиваюсь и присматриваюсь. С одной стороны. С другой стороны. С третьей, двадцатой или, может быть, тридцатой. Я жду. А вдруг из ее легких лепетов и слабых шевелений прояснится мне хоть чуть-чуть ее неуловимая таинственная суть?

Я прикидываю, примериваю, ворчу и прикладываю; я пытаюсь назвать ее имя: «глобальная игровая ситуация»? — нет; тогда «игровая ситуация тотального театра»? — тоже нет, оба этих определения бесспорно верны, но слишком уж они какие-то общие, — все равно, что лакея Павла или полового Петра назвать «человек» — никакой конкретности, и даже унизительно; «ситуация» «я — не я»? — верно, но не совсем ясно, — лучше будет «игра маски и лица», точнее — «игра снятием и надеванием маски» — неуклюже и неисчерпывающе, даже с пояснением это, мол, как ситуация детской игры в прятки, — откровение и прикровение, спрятался — высунулся, прикрылся — открылся, покривился — стал самим собой. Это уже намного ближе, но все-таки не то. Может быть, «объединение городового и скомороха»? Теплее. Во всяком случае становится яснее, что это ситуация сугубо профессиональная, — извечная ситуация homo ludens, человека играющего, точнее актера, — и ситуация достаточно амбивалентная. Надо же! То перелет, то недолет.

Пойдем по второму кругу и другой дорогой:

— может быть, 7-я ситуация — это микромир театра?

— может быть, 7-я ситуация — это исчезающая у нас на глазах материя театра, — тонкая, полувещественная-полудуховная?

— может быть, 7-я ситуация — это только невидимый фермент, неуловимый вирус театра?

Прекрасно и верно, но слишком уж фигурально. Да, как говорится в одной старой книге: «Тайна сия велика есть».

Так что же? выходит, что в своей попытке угадать имя (наименование) седьмой игровой ситуации мы потерпели фиаско? Вроде бы да. Но кое-что мы все-таки зацепили — мы начали понимать, что в этой ситуации спрятана самая суть актерской работы и что находится эта ситуация на уровне театрального микромира — в микроскопических частицах человеческих движений — физических и духовных, невидимых и неосязаемых, но столь же мощных, как проникающая радиация. На этой эмоциональной глубине актерское действие дробится и исчезает, оно превращается в отдельные фазы психического состояния, оно неузнаваемо изменяется, преображается и в конце концов вытесняется из пределов светлого поля зрительского и собственного актерского внимания, заменяясь серией неподвижных кадров, запечатлевших оставленные мгновенья, серией беглых, почти пушкинских зарисовок, серией этаких минипортретов, схваченных на лету: во-первых, автопортретов самого художника-артиста; во-вторых, портретов изображаемого им персонажа, и в-третьих, моментальных фотоотпечатков-негативов с изображением «материала», глины, из которой художник лепит, то есть «актера-как-ремесленника».

Мерцание трех «я» артиста, о которых так смело заявил в своей бесценной книге М. А. Чехов, тоже находится в зоне игровой ситуации № 7. Тут артист словно бы начинает интенсивно пульсировать, словно бы сам себя квантовать, представая перед нами на краткие миги то высоким мастером, то ярким и броским персонажем, а то — ничтожным ремесленником, знающим, однако, свое дело очень и очень хорошо.

Так как же? «Ситуация игрового мерцания» или «игра квантования»? Да-да-да, но это тоже не все и не самое главное.

Сделаем еще один заход в исследовании неведомой ситуации, присмотримся к ней еще раз. Минуту назад, заговорив с вами о «портретах», на которые распадается панорама творческого процесса актера в спектакле, я вспомнил параллельно об одном удивительном наблюдении Ортеги-и-Гассета. Выдающийся философ двадцатого века, один из первых, кстати, отметивший игровую природу искусств и самым первым обративший внимание на игровую суть творчества Ф. М. Достоевского, Ортега, рассуждая о живописном портрете, вдруг заговорил о чувстве страха, которое вызывает у зрителей, особенно у северян, созерцание испанских портретов. «И действительно, кто бы ни был изображенный, в хорошем испанском портрете, этом чисто световом призраке, заключена драматичность, суть коей самая простая: *постоянная драма перехода отсутствия в присутствие, почти мистический драматизм "явления"*. Навечно запечатлены на полотне фигуры, разыгрывающие акт своего явления нам, и поэтому они подобны призракам. Им никогда не удается до конца утвердиться в реальности и стать вполне существующими, *они все время в состоянии перехода от небытия к бытию, от отсутствия к присутствию*».

Чувствуете, как все это про нас? Чувствуете, как все это про нашу седьмую ситуацию? Как становится она все ощутимее и реальнее? Так держите же ее, не отпус-

кайте от себя, чтобы успеть рассмотреть ее и запомнить! Может быть, сейчас, вот тут, в следующую секунду удастся нам из отдельных точек зрения на нее сложить мозаику загадочного ее портрета?!

Настало время пробовать.

Представьте себе, что... *представьте себе все* (!), что вы «актер-как-творческая-личность», «высшее-свое-я»... а теперь — плавным переходом — превратите себя в любимого театрального героя, окунитесь в него и вынырните, чтобы посмотреть на окружающий мир уже его, персонажа, глазами, — только посмотрите и больше ничего; теперь — без передышки — наденьте на себя еще один «портрет» — представьте себя телом актера, просто телом и только телом: физическим аппаратом актера, его голосом, его пальцами, его глазами и ушами, теперь вы — материал актерского творчества, так сказать, инструмент драматического артиста, — ну хотя бы актерская «виолончель». Ничего. Недурственно. Но, вижу, трудно, туговато.

Попробуем еще раз — конкретнее и стаккато: вот вы — знаменитый артист, мастер, настоящий художник — ап! — нормально; а вот вы — гениальный идиот Иван Александрович Хлестаков (поднимите брови, помашите ручкой, поцелуйте мысленно всех особ женского пола, присутствующих в аудитории) — ап!! — еще лучше; наконец, вы — знаток своего ремесла, модный петербургский комик Дюр, умеющий все на свете, петь куплеты, плясать, шармировать и даже летать по воздуху — ап!!! — прекрасно! Ну, что с вами поделаешь?! — действительно прекрасно. Как видно, актер сидит в каждом из нас, а седьмая ситуация — волшебная ситуация.

Стоп, стоп, стоп! — мы наткнулись на слово — ключ: в о л ш е б с т в о. Решение — рядом! Решение нашей сегодняшней проблемы находится где-то совсем рядом со словом «волшебство». Не обдумываем, не сомневаемся, куем железо, пока горячо: волшебство ежедневного, ежевечернего, ежеминутного изменения самого себя, волшебство перевоплощения и преобразования, актерское оборотничество.

Предыдущая тирада сначала может показаться вам слишком экзальтированной и фигуральной. Но имейте в виду, что я использую сейчас буквальный, исконный смысл написанного и произнесенного: говоря «волшба» я имею в виду именно волшбу, под «превращением» понимаю только превращение и больше ничего, то же самое касается и преображения, и оборотничества. Более того, я прибавляю сюда и еще несколько радостных и амбивалетных слов — колдовство, ведовство и чудо. И это тоже не образ и не фигура, а реальная атмосфера, свойственная седьмой игровой ситуации, необходимое и предпосылочное для нее настроение.

Седьмая ситуация может возникнуть, реализоваться, материализоваться в театре, «явиться» нам только при определенных условиях — в особой, весьма специфической атмосфере, в чем-то близкой атмосфере гаданий, ворожбы, пророчеств, колдовских заговоров и радений в ожидании божества. Нужно только обязательно отбросить накопившийся за века отрицательный, негативный, мрачноватый и зловещий привкус этих темных слов, оставив в них только светлый и спасительный обертон, заключенный в слове «чудо». Итак, седьмая ситуация существует лишь в атмосфере ожидания чуда, свершения чуда и воспоминания о чуде.

Не случайно ведь так настойчиво и часто звучит это слово в расхожих, закрепившихся формулах оценки всего, что связано с театром: «чудесный актер», «эта актриса — просто чудо», «чудный спектакль», «сегодня они были выше всех по-

хвал — они творили на сцене чудеса». Это, конечно же, профанированный, мещанский, сугубо бытовой уровень разговора, но отражает он самую сердцевину того, что может случаться в театре, как буек, сигнализирующий нам о том, что совершается в глубине.

Без этой ауры супернатурального, сверхъестественного и потустороннего седьмая ситуация мельчает, выдыхается и превращается в пустую забаву, в игру актера различными образами и обликами, — *отсутствует.*

Мне часто говорят: но это же — мистика, то есть чушь. А я отвечаю: чудо преображения даруется только тому, кто в него верит, — как и спасение.

Я сам видел, как на глазах у полсотни человек солидный руководитель одного из провинциальных российских театров, талантливый актер и режиссер, а кроме того, еще и интересный мужчина от тридцати до сорока, украшенный сединами и обремененный двумя и тремя высшими образованиями, интеллигент-интеллектуал, превратился в таракана. А другой режиссер, смоленский Коля Тарасич, о котором я вам уже рассказывал и чья мера актерского таланта определяется словом «бездна», превращался не только в синего Н. В. Гоголя, но и в мышь, и в собаку, и в кошку, и даже в плывущее по небу облако, очертаниями напоминающее Южную Америку.

Все это происходило на незабываемом для меня творческом семинаре, организованном СТД для режиссеров театров-студий, городских и музыкальных театров. Семинар был посвящен методике и творчеству М. А. Чехова и потому на нем царила именно 7-я игровая ситуация. Все превращались во всех и вся: в животных, в предметы, в явления природы. Порхали и пели птички, похожие на счастливых и беспечных людей. Задумчиво ползали печальные насекомые, сильно смахивающие на людей несчастных. Но если вы подумали, что все это напоминает детские затеи и что мы устроили повторение пройденного на первом курсе театрального училища, то вы сильно ошиблись, — мы работали над Достоевским. Изучали его философию, его стилистику, структуру его произведений, старались обнаружить и представить игровую природу его больших романов, а в конце пятидневного семинара наметили даже сыграть небольшой (на час, на час-двадцать) спектакль по малоизвестному замыслу Федор Михалыча под названием «Император» о русском принце Иоанне VI, заключенном в Шлиссельбургскую крепость, проведшего там в заключении и в одиночестве более двадцати лет. И там же убитом.

Мы хотели сыграть спектакль полностью импровизационно: прочитаем абзац из книги и тут же, при зрителях, его разыграем впервые. Чтобы все это хорошо представляли, я приведу один из этих достоевских абзацев — первый, начальный:

«Подполье, мрак, юноша, не умеет говорить, Иван Антонович, почти двадцать лет. Описание природы этого человека. Его развитие. Развивается сам собой, фантастические картины и образы, сны, дева (во сне) — выдумал, увидал в окно. Понятия о всех предметах. Ужасная фантазия, мыши, кот, животные, собака».

Теперь вы понимаете, откуда и зачем вся наша театральная флора и фауна. Теперь вы догадываетесь, какая психологическая, философская и образная нагрузка привела нас к необходимости «оборачиваться».

И мы оборачивались не только в животных, но и в других людей: скромная дочь коменданта превращалась в императрицу, императрица — в жену шаламовского ЗК, шлиссельбургский высокородный заточник, растаяв в воздухе, вновь возникал, но те-

перь уже как магаданский политзаключенный. Дальше — больше: юные и нежные фрейлины Боровиковского начинали мигать, пульсировать, двоиться и постепенно превращались в матерых надзирательниц сталинского застенка, а ни в чем не виновный государственный преступник № 1, несчастный юноша, желая спастись, становился мухою или бабочкой, — чтобы улететь сквозь тюремную решетку на волю. Мы оборачивались и преображались, путешествуя из стиля в стиль, из века в век, из одного автора в другого, из Достоевского в Солженицына или Шаламова, из екатерининского Петербурга на советскую Колыму...

Мы творили свои чудеса, а театральные чудеса творили и перетворяли нас. Так, может быть, седьмая ситуация — это ситуация, когда в театре начинают происходить чудеса? Может быть, мы и назовем ее «ситуацией актерского чудотворства»? Н-н-нет. Давайте не будем называть ее никак — пусть останется эта ситуация таинственной и неопределенной и давайте наложим табу на произнесение вслух ее имени.

Подведем итог: на этой головокружительной высоте, на заоблачных вершинах седьмой игровой ситуации исчезает основной компонент театра — действие, оно теряет определенность плоти, растворяется, распадается на отдельные капли и капельки эмоциональных состояний. Вот капля ревности, вот капелька юмора, вот изморось беспричинной грусти. Здесь мне следовало бы употребить аналогии и сравнения из микромира квантовой физики — это точнее обрисовало бы предмет нашего разговора, но я больше не хочу науки, я хочу возвышенных ассоциаций рая и райского блаженства, потому что речь идет о чуде и святости театра.

ПЕРЕДЫШКА

Болтовня с актерами в парке ЦДСА

В будние летние дни парк ЦДСА — самый тихий и мирный парк столицы. Много пустынных аллей и пустых скамеек. Редкие посетители: молодые мамы и папы с колясками, одинокие пенсионеры из ближайших домов и августовское жаркое солнце, задержавшееся в листве старых развесистых деревьев.

Не знаю, как раньше, а сейчас совсем не видно военных, только оркестр, полудуховой, полуэстрадный, играющий где-то вдали, за прудом, явно военного происхождения.

Здесь хорошо секретничать, вести тайные и исповедальные разговоры. Может быть, поэтому, когда мне нужно поговорить с любимыми актерами о какой-нибудь новой театральной затее, я назначаю им свидание именно в парке ЦДСА.

Актеры все время хотят работы. Они голодны. Хронически недоедая по линии главных или хотя бы интересных ролей, они постоянно рыщут и ищут, где бы что-нибудь сыграть. Они безнадежно канючат, приставая к знакомым режиссерам: «Ну поставьте что-нибудь для меня... Давайте хотя бы порепетируем какую-нибудь пьесу на двоих... В свободное время, без денег, у вас дома или у нас... Я разговаривал с Олей — она тоже согласна... Какую-нибудь хорошую классику... Или западную... Вы читали "Смех лангусты"?»

Иногда к просьбе добавляется и такое: «После второго инфаркта мне запретили играть большие роли, а я чувствую, что мне нужно играть, что это будет для меня лучшее лекарство...»

В один из таких актерских заговоров, обреченных, как все заговоры на свете, пытаются втянуть и меня. Поэтому я и стою у ворот парка, а ко мне направляется по мягкому от жары серому асфальту в белых брюках, в бледно-розовой сорочке с расстегнутым воротничком, голубоглазый, высокорослый, прекрасный артист:

— Ну что, вы согласны? Пьеса вам понравилась?

— Нет, не понравилась. У меня — другое предложение.

— Какое?

— «Бесы» Достоевского.

— На двоих?

— Нет, на троих. Вам придется уговорить не только Ольгу, но еще кого-нибудь из хороших и увлеченных актеров.

— А кого буду играть я?

— Как кого? Ставрогина.

— Я — Ставрогина? Но я ведь не герой...

— А вы уверены, что Ставрогин герой?

— Уверен. Недавно, в больнице, я перечитывал Достоевского.

— Ну что же, — придется нам или вас превратить в героя, или Ставрогина сделать неврастеником.

— Как-то неожиданно... А вы думаете, я справлюсь?

— Вы очень хороший артист, и я говорил вам это не однажды.

— Я думал, это были комплименты. Как у всех вас.

— А кто сыграл Леонидика? — не вы ли? Кто сыграл Билли Пилигрима с такой отдачей, что доигрался до кардиологической реанимации?

— Но мне ведь под пятьдесят. А Ставрогину — 26 или 27...

— *Как летит время!..*

— Но втроем невозможно сыграть «Бесов». Там столько народу. Вы сделали какую-то особую инсценировку?

— Нет, я придумал трюк. Закачаетесь.

— Я уже качаюсь. — Он вытащил патрончик валидола и проглотил таблетку.

Мы пошли в парк. С ходу и на ходу, я начал рассказывать ему о результатах своих наблюдений над композиционными пристрастиями Достоевского. Мы углубились в глухую тенистую уединенность, где романные структуры великого писателя становились все более реальными и ощутимыми, столь же неопровержимыми, как деревья, обступавшие нашу одинокую пустынную скамью. Я закурил и огляделся вокруг. Прямо перед нами, через аллейку, когда-то усыпанную песком, три старых дерева стояли подозрительно близко друг к другу. Я невольно задумался, стараясь понять причину беспокойства, внушаемого мне этой странной, неестественной ботанической троицей, и парк тут же ответил: рядом со старыми деревьями из высокой редкой травы поднимались еще три дерева-подростка: они стояли, прижавшись друг к дружке, и трепетали на незаметном ветру, подрагивая редкой листвой. Федор Михайлович тоже любил триалы, тройки, треугольники человеческих отношений. Он группировал своих героев по трое: женщина и двое мужчин, мужчина и две женщины, реже — трое мужчин и совсем уж редко — трое женщин. Ярче всего это видно в «Идиоте». Настасья Филипповна, Мышкин и Рогожин — триада любовной беды. Ранее было: Родя Раскольников и с двух сторон Сонечка и Парфирий Петрович. Позже будет: Митя Карамазов — Грушенька —

Катерина Ивановна, Иван — Катерина Ивановна — Алеша. Потом мелколесье — Отец, Сын и Блудница, Иван — Смердяков — Черт, Алеша — Зосима — Иван, и совсем уж мелкие, молодые и нежные кустики: Алеша, Лиза Хохлакова и мальчики. Но мощнее всего мелодия тройки разработана в «Бесах». Тут тройственные «созвучия» дублируются, варьируются, объединяются и переливаются одно в другое: Ставрогин — Хромоножка — Лиза Тушина, Ставрогин — Даша и Марья (Marie) Шатовы, Ставрогин — Генеральша — Степан Трофимович Верховенский, Ставрогин — Кириллов — Петр Верховенский, Ставрогин — Шатов — Петруша, Степан Трофимович — Генеральша Ставрогина — Даша, но последняя триада уже без Героя, без Ставрогина Николая Всеволодовича, а ведь в принципе Ставрогин должен быть везде и всегда, без него нет возможности жить ни для кого.

Налетел порыв ветра, и деревья зашумели, закачали вершинами, будто закивали в знак согласия головами, а может быть, помотали «нет», сомневаясь или отрицая. Я отмахнулся от парковой зеленой ботаники и продолжил свою болтовню с артистом. Я напомнил ему гениальное наблюдение Бердяева о центральной фигуре Достоевского, о человеке, к которому устремлены все или он устремлен ко всем: «Человек этот — загадка, и все разгадывают его тайну», а в судьбе необыкновенного человека «скрыта загадка о человеке вообще»: о Ставрогине, о Версилове, обо мне и о вас, Андрей Михайлович. Деревья замерли и примолкли — они понимают, какой важный начинается разговор.

И он начался, этот важный, быть может, важнейший разговор о жизни и театре, о бытии вообще и о философии театрального бытия:

— Теперь вы догадываетесь, почему мне нужно именно три артиста?

— Кажется, догадываюсь.

— А нужно, чтобы вы поняли: триада — это требование и отражение диалектических структур Достоевского. Человек-тезис, человек-антитезис и человек-синтез. Николай Всеволодович Ставрогин, Петр Степанович Верховенский и отец Тихон.

— Так что же? Получается трое мужчин? А как же Оля?

— Подождите, не перебивайте меня! Умоляю вас, не сбивайте. Я сейчас все скажу...

И я замолчал. Наступила пауза. Она длилась пять минут, а может быть, и несколько дней. Нет, несколько лет. Это ведь я придумал не тогда, в восемьдесят пятом, а сейчас, когда пишу, — в девяносто четвертом; но это ведь неважно, когда я решил, что о. Тихона должна играть женщина, важно, что я ответил ему тогда, в летнем парке ЦДСА:

— ...может быть, как раз Ольга Михайловна и будет играть Тихона...

— Как?!!!

— Так. Михаил Александрович Чехов говорил, что в театре можно все. Но пойдем дальше. Мы обнаружили у Достоевского структурную основу нашего будущего спектакля — почти классический треугольник, чуть ли не гоголевскую птицу-тройку: коренник и две пристяжные. На язык театральных структур она переводится так: Главный Актер (или Герой), Актер и Актриса. Героем будете вы, Андрей Михайлович, Ольга Михайловна будет Актриса, а третьего (Артиста) вы пригласите к нам, посоветовавшись между собой.

Главный Актер все время идентичен самому себе; он, конечно же, меняется, развивается, поднимается и падает, но все время остается одной и той же личностью. В противоположность ему двое других (Артист и Артистка) все время меняют свое лицо,

они играют самыми разными обликами, варьируя дорогую для них тему поклонения пред Героем.

Он и влюбленные в него люди.

Его многоликость, с одной стороны, и их единая суть, таящаяся за масками пестрых характеров, — с другой.

Принц Гарри и четыре влюбленных в него дамы: Марья Лебядкина (черви), Дарья Шатова (бубны), Лиза Тушина (пики) и Варвара Петровна Ставрогина (трефы). Я назвал четырех, потому что в колоде игральных карт только четыре масти, но с таким же успехом я мог сказать: «Принц Гарри и двадцать четыре дамы», потому что в загадочного Николая Всеволодовича влюблены и покорены им все до одного участника игры: и губернаторша Лембке, и «чрезвычайно хорошенькая» Мадам Липутина, и беременная Marie Шатова да, пожалуй, и сам Шатов Иван, и его сумасшедший напарник Кириллов, и их безумный руководитель-провокатор, главный бес, Петруша Верховенский, и все мерзавцы «наши», вплоть до Федьки Каторжного, — целый губернский город, сплошь населенный поклонницами и поклонниками, может быть, даже идолопоклонниками Ивана Царевича Ставрогина.

Деревья смотрели, как постепенно обнажалась структура великого романа. Им это было хорошо знакомо, почти привычно: осенью осыпается на землю сочная живопись листвы и на бледном холсте неба остается только четкий рисунок ветвей, чуть ли не чертеж.

Мы молча рассматривали вечный, неизбывный треугольник: кумир и двое рабов — влюбленная женщина и покоренный, очарованный, околдованный мужчина.

Я, естественно, рассматривал с гордостью, будущий герой — с удивлением и настороженностью, деревья — равнодушно.

Первым очнулся я и начал фанатически мотивировать конструкцию «Принца Гарри»; кроме героя, есть только Актер и Актриса, а все остальные действующие лица — это маски, надеваемые ими на себя. Точнее: есть Мужчина и Женщина, боготворящие Ставрогина, а Верховенский, Шатов, Кириллов и т. д., Лиза, Даша, Хромоножка и т. д. — это их очередные маски: белая, мучная, маска безразличия и цинизма на страстном и ищущем лице Ставрогина, а рядом — маска пройдохи, дельца революции и бунта на пустом и наивном лице Петруши Верховенского, маска гордости и недоступности на лице одинокой и жаждущей любви Лизы, маска смирения и покорности на гордом и властном лице Даши, идиотская, восторженно-дебильная маска на страдающем и возвышенном лице Хромоножки. И т. д. и т. п. Будем развивать и разрабатывать их как можно подробнее и ярче.

— Так что же? Это будет театр масок? Маскарад по Достоевскому?

— Погодите. Другой аспект маски — роль: все играют роли. Но тут есть тонкость — когда это рассматривается со стороны, когда об этом говорится в третьем лице (он играл, он выбрал для себя роль простака и т. п.), это или фигуральность или обычный театр в жизни, и это случай тривиальный (ролевая социология), малоинтересный. Нас с вами интересует другой случай — когда человек сам заявляет про себя: я играю роль, я выбрал себе роль дурачка (П. Верховенский). Это сигнал того, что начинается игровой театр. Человек выбирает роль или маску не инстинктивно, а сознательно, причем не скрывает этого, а, наоборот, заявляет об этом публично — афиширует свое вступление в игру, манифестирует свою игровую позицию, прокламирует свои правила

игры. Такова суть происходящего в романе Достоевского «Бесы», наиболее игровом сочинении писателя.

— Вы все время говорите о каком-то игровом театре, а я, как дура с мороза, не понимаю, о чем речь. Я опоздала, включилась в разговор в середине, простите меня. Повторите еще раз, если вы говорили об этом в начале, но я хочу понять, — это что-то типа комедии дель арте? или типа детской игры?

— Нет. Это типа игры в бутылку. Или типа русской рулетки.

— О!..

Последняя сумбурная реплика, как вы, несомненно, догадались, принадлежала не Герою, а Актрисе, очень хорошей артистке, неоднократно упоминавшейся в наших разглагольствованиях как Оля или Ольга Михайловна, ее не было в тот летний день в саду ЦДСА. Я разговаривал с ней в другое время и в другом месте — на спектакле «Серсо» в малом зале Таганского театра. Но какое это имеет значение?! Время театра едино, как и тема нашего вечного и нескончаемого разговора. Поэтому я смонтировал, скомбинировал все разговоры в один. Я свел всех в саду. И продолжил о великом писателе:

— С самого начала и до самого конца его творческой деятельности в романах Достоевского царит... театр. Начиная свой рассказ, он никогда не заботился о создании впечатления жизненной правды.

— Я вас не понимаю. Вы всегда тащили нас к правде, а теперь тянете в театральщину? — вопрос задал Третий Артист, только что возникший перед нами. Третий Артист был личностью совсем уже сослагательной, даже мифической. Я представил его Юрием Даниловичем Комиссаровым или Колей Пастуховым. Андрей имел в виду кого-то третьего, а о ком думала Ольга, не знал и не узнает никто и никогда. Теперь мы сидели вчетвером.

— Не прерывайте меня, пожалуйста. Потом все станет на свои места. Достоевский никогда не заботился о правдоподобии ситуации. Он был озабочен другим, — ему необходимо было любой ценой создать *впечатление крутой психологической проблемы*. Не задерживаясь на правдоподобности бытовых мотивировок, не останавливаясь перед нереальностями предлагаемых им странных совпадений, не задумываясь о возможных упреках в неестественности и надуманности, он нагромождал одно на другое все более невероятные обстоятельства и события, в неудержимом своем стремлении во что бы то ни стало организовать исходную ситуацию потенциальной трагедии — высшей и наиболее удаленной от обычного течения жизни театральной формы.

Проверим: далеко не каждый день студенты убивают топориком старушек-процентщиц, еще реже происходят «случайные» встречи в одном вагоне поезда двух двадцатилетних молодых людей, только что получивших полтора миллиона в наследство и заранее обреченных погибнуть от любви к одной и той же красавице. Еще более неожиданна и захватывающа, для обывательского взгляда невозможная встреча в одном приличном доме и в один час кавалера и трех влюбленных в него женщин: жены, любовницы и невесты; если же прибавить к ним четвертую женщину, рожающую ребенка от того же самого мужчины в те же дни и в том же городе, — тут вероятность происходящего начинает стремительно приближаться к нулю. И уж совершенно поначалу нереальным выглядит противоестественное семейство, где четыре брата — родные,

сводные и побочный бастард — одинаково ненавидят родного отца и одинаково готовы его физически уничтожить. Но писателя Достоевского такая чрезвычайщина нисколько не тревожит. Наоборот, он словно бы специально выискивает наиболее невероятную, фантастическую, сугубо театральную, бесстыдно бьющую на эффект, расстановку причудливых и неординарных фигур, чтобы потом из одной репрезентативной лжи — путем подробнейших, тончайших и глубочайших духовных откровений о человеке — вывести своих героев на уровень высшей правды, на уровень ошеломительной истины, к тому, что Станиславский называл «истиной страстей».

Не нужно быть семи пядей во лбу, чтобы увидеть в любом сочинении Ф. М. Достоевского эту типично игровую модель: очерчивается (или обрисовывается) игровое поле, расставляются игровые фигуры (или сами живые фигуры), придумываются и объявляются достаточно условные и не имеющие никакого отношения к жизни правила игры, подается сигнал, и начинается собственно игра; в азартном ее процессе, если это действительно игра, а не мастерская ее имитация, происходит непременный психологический переворот (игровой троп) — условность искусственных правил элиминируется как не имеющая ни для кого существенного значения, а центральное место занимают подлинные эмоции, в высшей степени могущественные и магические, погруженность в игру усиливается до предела, пока не наступает момент истины — чья-то сокрушительная победа и чье-то героическое поражение. И то другое бесспорно и возвышенно.

(В саду к этому времени окружала нас целая толпа внимающих — это из разных времен и мест собрались мои бывшие, настоящие и будущие ученики: студенты, студийцы, сослуживцы и семинаристы. Все слушали, а я вещал.)

— Больше века мы говорили о театральности Достоевского. Я хочу внести в этот разговор свое уточнение: применительно к Федору Михайловичу лучше говорить не о его сценичности или драматургичности, а чуть-чуть о другом — об игровой природе дарования. Достоевский первым в искусстве литературы нового времени создал (или возродил) игровую основу опуса (романа, повести, рассказа или отдельного эпизода), и именно поэтому он так притягателен для людей современной сцены. Современный театр вне игры немыслим, а значит, он так же немыслим и без Достоевского. Достоевский — гений игры.

— Колоссально, Михаил Михайлович, но это похоже на сумасшествие.

— Ну то ж, главное сказано. Теперь — бегло — аргументы. Единственное хобби Ф. М. Достоевского, помимо эпилепсии, была игра в рулетку. Пленник, может быть, даже раб азарта, он навсегда усвоил не только чувственность игрока, но и соответствующий образ мыслей. Один из его романов прямо так и называется — «Игрок». Игровая специфичность — это личная, индивидуальная особенность таланта Достоевского, делающая его непохожим и неподражаемым в великой тройке русских писателей, определяющих духовное развитие современного мира. Если Лев Толстой — это скорее всего живопись, яркая и покоряющая картина жизни, победоносная ее правда и полнота, если Антон Чехов — это в первую очередь музыка жизни, поэтическое звучание бытия, то Федор Достоевский — это игра. Азартная и беззаветная игра жизни на краю пропасти.

Меня заносило. Я говорил, что философия Достоевского — это философия игры, становящаяся постепенно философией новейшего театра. Я объяснял, что первым

движением в эту сторону были мистические игровые структуры Ежи Гротовского времен позднего Вроцлава, ведущие свою родословную от знаменитого «Apocalypsis cum figuris», спектакля, в котором основатель «бедного театра» посеял и взрастил самое драгоценное достоевское зерно — «Легенду о великом Инквизиторе». Предрассветные беганья зрителей-артистов по высокой росистой траве (по такой же мокрой траве бежала через луг Лиза Тушина навстречу своей смерти), внезапные уединения и невнятные размышления о вечности в полуразрушенной старой мельнице, похожей на «вечность» Свидригайлова, на старенькую деревенскую баньку России с пауками, а потом вдруг общение, общение, общение с полузнакомыми молодыми людьми и девочками в хрупкой надежде на секундный душевный контакт (не так ли точно пытался пробиться к Ипполиту князь Мышкин?) — что все это такое: закидоны Гротовского? или прозрения о театре будущего? Стоит хорошенько задуматься над ответом... Второй шаг, тоже пробный и не-окончательный, сделал другой наследник Станиславского, наш режиссер Анатолий Васильев, когда наступил для него час искушения игровым театром. Показывая публике, в основном заграничной, свои почти полностью игровые спектакли на темы Пиранделло, Васильев для души, тайно, точнее — закрыто, в виде параллельного эксперимента, обратился, как и Гротовский, к Федору Михайловичу. Будучи режиссером проникновеннейшего чутья, он увидел в великом русском писателе колоссальный игровой резерв театра. Но почему-то засуетился, замотался, вошел в штопор — не в пандан ли ритмам Достоевского? — очертя голову начал хвататься за все почти его произведения, забегал сам и принялся таскать за собою компанию случайных зрителей-зевак по лестницам огромного доходного дома на Поварской улице: в подвалах играли «Идиота» или «Подростка», в бельэтаже — «Братьев Карамазовых», на лестнице «Преступление и наказание»; под самой крышей, в брошенной и запущенной квартире разыгрывались «Бесы», и там, как вершина обывательского ужаса, в покрытой плесенью ванной плавал, покачиваясь в ржавой от крови воде, «труп» несчастного Шатова. «Идиота» даже возили в Париж и играли там в стеклянном интерьере и на фонтанном пленэре. Потом что-то внутри игрушки испортилось, и занятия Достоевским прекратились так же внезапно, как и начались чуть больше года тому назад. То ли не устроила Васильева неопределенность игровой импровизации, то ли решил он передохнуть — посидеть сразу на двух стульях, создав концепцию сосуществования двух театров («театра борьбы» и «театра игры»), а может быть, просто отступил в ужасе и страхе от Достоевского, требовавшего только большой, только грандиозной по ставкам игры...

Поверните головы, посмотрите вглубь парка, запомните эту трогательную картинку мирной еще России: солнечные блики прыгают в водоеме, оркестр играет Соловьева-Седого, румяные и пузатые отставники бегут трусцой в синих спортивных трико по желтым дорожкам, и ветер, набегая через ограду из вечного города, поднимается из зелени на дальних холмах, шевелит модные прически мечтательных девушек на скамейках...

Третий шаг к игровому Достоевскому должны сделать вы. Кто-нибудь из вас.

Последние слова я адресую не артистам, а вам, дорогие читатели, и ученикам, рассевшимся на траве композиционно организованными группами: контрастными, несимметричными и разновысотными. Потом машу на них рукой, и они исчезают, растворяются среди деревьев.

И мы остаемся одни: я, трое актеров и Достоевский. Мы, естественно, говорим о самом актуальном для нас — о будущем спектакле. Это очень интимный разговор.

Я. Представляете, какое это счастье для артистки — в одном спектакле сыграть сразу все три главные роли, «три-мечты-любой-актрисы», Лизу, Хромоножку и Дашу, да плюс еще и девочку Матрешу, жертву Ставрогина, покачивающую укоризненно головкой и грозящую ему пальчиком. Выбежать на сцену мелким бесом Петрушей, а убежать с нее пьяным поэтом солдафонства капитаном Лебядкиным, побывав в промежутке и благородным идеалистом Степаном Трофимовичем Верховенским, и хмурым комплексантом Шатовым, и юным Хроникером, любителем сочинять детективы, да если еще впереди маячат такие роли, как джентльменствующий самоубийца, сумасшедший инженер Кириллов, как Федька, приблатненный русский зверюга и беглый каторжник, как благороднейший дворянин Маврикий Николаевич, романтический любовник без взаимности.

Герой. Значит, они будут играть по нескольку ролей, а я — все время одну и ту же?

Я. Ставрогин многолик и разнообразен. Ставрогин — это непрерывное волнение двоящейся, троящейся и четверящейся человеческой личности. Вот послушайте, что я понавыписывал из самого Достоевского (я вытаскиваю записную книжку, листаю ее, нахожу то, что нужно, и читаю вслух, комментируя записи по ходу дела): вот, — из подготовительных набросков к «Бесам». Итак, весь пафос романа в Князе, он герой. Все остальное движется около него как калейдоскоп... Безмерной высоты». Сам Федор Михайлович пишет о том, что *герой пленил его* (самого). И все главные действующие лица влюблены в Ставрогина не меньше него: «Он должен быть обольстителен» (все девушки романа отдаются ему). Он и Шатова влюбляет в себя: «он и его *обворажает*». «Князь обворожителен, как демон...». «Князь обворожил и Нечаева» (Петра Верховенского). Так что можно уточнить по Достоевскому: вокруг Ставрогина целый калейдоскоп влюбленных в него женщин и мужчин.

Актриса. Поразительно! Вот уж чего не замечала и не ожидала. О, как можно это играть — все оттенки и нюансы любви! Все краски чувства!

Актер. Ты права, Оля, ты даже сама не подозреваешь, как ты права. Я уже очарован Принцем Гарри. Завидую и люблю, как Верховенский. Ненавижу и люблю, как Шатов. Уважаю и преклоняюсь, как Кириллов. Боюсь его и восхищаюсь этим барином, как Федька Каторжный. Я уже готов.

Я. Потерпите, потерпите — вот еще. Это для вас, Андрей Михалыч, — о сплетении противоречий в характере Ставрогина, соединяющих в себе высокое и низкое в неразрывности и с креном в сторону героики: «Ставрогин романа ("омертвелая маска, таящая под собою безразличие добра и зла") и Ставрогин главы "У Тихона" ("избранник духа, человек, способный к покаянию и смирению") исключают друг друга».

Это знаменитая так называемая ошибка Комаровича. А для меня она только плюс. Думаю, что и для автора — тоже: «Нужны России великие подвиги. Надо сделать великий подвиг. *Нужно быть великим, чтобы пойти против здравого смысла*». Знаете, откуда я это выписал? Из подготовительных заметок к «Бесам». А знаете, как называется раздел, в котором Достоевский записал эту мысль! «К фантастической странице». Что бы это значило?.. Тут есть и слова великого писателя к нам, к людям, затевающим фантастическое мероприятие. Вот с каким призывом он обращается к нам четверым: «Нужен подвиг. Пусть же русская сила и покажет, что может сделать его. Подвигом мир победите».

Герой. Ну уж теперь, после вашего последнего высказывания, я точно чувствую, что никогда и ни за что не сыграю героя. Это для меня вещь неподъемная, надрывная. Давайте лучше пригласим Сережу Шакурова. Он согласится, он человек творческий. А я сыграю кое-что из его окружения. Мне очень близок, например, Маврикий Николаевич, это моя роль, я ее чувствую. Мне кажется, что и Кириллов у меня получится. А ты будешь играть Верховенского-младшего и Федьку.

Актер. Но тогда разрушается структура Достоевского. Мы смажем триаду, треугольник превратиться в квадрат, исчезнут неустойчивость и порыв.

Я. Не беспокойтесь, ничего менять мы не будем. Будем играть как Достоевского или не будем играть ничего, мы пока еще свободны, и это пока не спектакль, а только разговор в парке. Не нервничайте. Я предлагаю вам не столько распределение ролей, сколько конструкцию спектакля. Дослушайте меня до конца, поговорим, обсудим и только потом решим, кто кого будет играть. Может быть, Ставрогина в конце концов будет играть Ольга Михайловна, а вам, Андрей Михайлович, в наказание за грех упоения и неверия в себя, судьба предложит все женские роли «Бесов».

Герой. Вы что, издеваетесь или шутите?

Я. Ни то, ни другое. Я просто не закрываю дверей ни перед одной из возможностей. При том ничего необычного в этой «новинке» нет — в традиционном японском театре вот уже несколько веков женские роли играют только мужчины.

Герой. Ну так это Япония. Восток.

Я. Запад никогда не отставал от Востока. В лондонских театрах того же времени, при Шекспире, творилось аналогичное безобразие. Сам Шекспир играл ведьму и несколько миссис. И ничего. Двадцатый век был не только столетием мировых войн и революций, он прибавил истории оттенок эмансипации и феминизации. Сара Бернар, Аста Нильсон и Зинаида Райх с переменным успехом изображали Гамлета, а Степан Кузнецов — в Москве! — блистал в «Тетке Чарлея». Но поострили и хватит. Теперь о серьезном. Вчера позвонила мне лучшая подруга Саша (я врал безбожно — Саша позвонила мне восемь с половиной лет спустя, но, поскольку разговор шел все о том же, о Достоевском, я без зазрения совести вставляю его в ту давнишнюю парковую беседу). Саша преподает русскую литературу в средней школе и ей захотелось побеседовать со мной на следующие темы: 1) Как соединить «Легенду о великом Инквизиторе» с Раскольниковым? 2) Как подвести к следующим занятиям, которые она хочет посветить «Идиоту» и «Бесам»? Я предложил ей объединить это через забавы «русских мальчиков», присоединить к мальчишнику Ивана и Алеши в трактире и «мальчика» Родю. Жестокость и дерзость, все или ничего, хлебы или душа. А дальше: элита и масса, власть над массой, и еще дальше, — устранение Бога, который мешает направлять людей. Инквизитор боится, что Христос заговорит с людьми (так же как боится Порфирий, что заговорит Родион Романыч, между прочим). С точки зрения Инквизитора, Иисус может смутить людей, и они снова пойдут за ним, потому его тут же арестовывают, прячут от народа: «Ты сделал свое дело, дал великое учение, дал идею, но реализовывать ее будем мы, и ты уходи по-хорошему — не мешай нам. Мы будем думать за народ, более того — возьмем на себя его муку, а он пусть спокойно, ни о чем не думая, ни о чем не заботясь (мы его накормим), живет в стаде». Но оказалось, что польза для многих (причем сомнительная польза!) не выкупается смертью «мандарина» или «процентщицы», тем более Бога, Иисуса Христа. Как это по-сегодняшнему! как прозрачны нынешние воплощения вечных персонажей! Но не в этом

дело — самое страшное, что Христос любит несчастных людей и хочет пробудить в них душу. А это уже «ни-зя». Ни тогда, ни теперь.

Тут траектория темы, тут «генерал-бас» темы: от самодеятельности Раскольникова-одиночки — через учение (теорию) Ивана Карамазова в «Легенде» — к практике Алеши; пока с гимназистами, а что было бы потом, Достоевский не успел написать. Но это линия, это серия, это модель: Лизавета и Раскольников, пришедший на землю Бог и Великий Инквизитор («сожгу, рука не дрогнет»). Бог, как и Лизавета, молчит, а заговорил Алеша (над могилой Илюшечки). Саша верно подметила, верно ощутила родство мотивов.

А два других романа — это другая линия.

Чтобы понять водораздел между «Преступлением и наказанием» и «Братьями Карамазовыми», с одной стороны, и «Бесами» и «Идиотом» — с другой, я попытаюсь сформулировать ключевую мысль всего творчества Достоевского: добро, благодеяние, не основанное на любви, — бесплодно, более того, оно не приносит людям счастья, оно приводит их к беде. Эта мысль о главенстве любви очень важна у Достоевского. Наши четыре романа и делятся на две пары, по признаку (наличию или отсутствию) любви.

А проще: эти романы относятся к двум разным видам романов великого писателя «Преступление...» и «Братья...» — это романы для детей (для юношества), романы воспитательные, учительные (правильнее — романы идеологические), а «Идиот» и «Бесы» — романы для взрослых (вариант — для дам), бульварные романы в приличном смысле слова (или тривиальнее: развлекательные, любовные, мелодраматические). В них полным-полно любви, а в первых двух ее нет. Раскольников не любит Соню, они в основном читают Евангелие и кланяются друг другу; это не любовь, а идеологическая близость. В «Карамазовых» Алеша еще не любит никого, Иван любит только себя — свое благородство и свой ум, может быть, даже свою чистоту, у Мити вместо любви поза, у старика Карамазова — старческая похоть. Дамы вообще — тени каботинства. Любит один Свидригайлов, и тот стреляется, то есть стреляет в себя, а не убивает старушек.

Зато сколько любви в «Идиоте» и «Бесах» (в первом «любовь-жалость», во втором — «любовь-риск», привычнее сказать — «любовь-страсть»). Ставрогин влюбился в Лизу, генеральша любит «старого джентльмена», а он — ее, и как! — ругаясь, ссорясь, жертвуя — и до самой смерти. Вершина любви в «Бесах» — это всепоглощающая страсть Шатова к жене; это удивительная, все заполняющая, вспыхивающая протуберанцами любовь, но, увы... накануне гибели, на краю жизни, на грани бытия и небытия. Экзистенциальная страсть. Не любят: ни младший Верховенский, ни Ганя, ни Ипполит, ни Тоцкий. Но зато Рогожин! Зато Настасья Филипповна, Аглая! А какие любовники второго плана: Маврикий (Семорис) и Евгений Павлович — это погибнуть можно!

Если взять и подойти структурно, то обнаружим очень интересные вещи: модельный диалог «Великий Инквизитор — Иисус Христос» (учитывая бесовскую, практическую и палаческую суть инквизитора) обнаружится и в «Идиоте»: в функции Инквизитора выступит безлюбый умненький Ипполит, а в роли Христа — князь Мышкин (лишенный всех чувств, кроме страха смерти, мальчишка мучит, пытает безжалостно бедного Идиота, изощренно и настойчиво).

Но самый большой сюрприз в применении этой модели ожидает нас в «Бесах». Искусителей, мучителей тут очень много (может быть, отсюда, от этого множества назойливых провокаторов идет и само название романа — «Бесы» — и пушкинский эпиграф из одноименного стихотворения). Кого же они искушают, кого терзают, к кому липнут? — Николая Всеволодовича Ставрогина. Так переходит к нему роль Христа, искушаемого при втором пришествии. Может быть, это слишком смело и неожиданно, но это так. Присмотритесь, и модельный диалог «Легенды...» проступит для вас из путаницы романа ясно и четко. Не случайно кланяется Ставрогину Тихон, поклоняется святой именно ему за его великое страдание, — как страстотерпцу. Достоевский таких вещей не делает зря. А как он добивался, чтобы, вопреки цензуре, разрешили именно эту сцену (глава «У Тихона»). Такие дела.

Чувствуете, Андрей Михайлович, почему я выбрал для вас эту роль?

Я давно испытывал к Ставрогину симпатию, я считал именно его героем романа, причем безусловно, без знака минус, без оговорок, буквально. Как Макбета в начале моей книги. Он много накуролесил, много погрешил за свою недолгую жизнь, но теперь он любит, он готов под влиянием этой любви на все (даже на объявление о женехромоножке) — лишь бы искупить свою вину. Но Достоевский жесток: та, которую принц Гарри теперь полюбил, не любит его совсем, не может полюбить. Остается один выход — намылить шнурок для «гражданина кантона Ури», что Николай Всеволодович и делает немедленно. Учтем: опять же не убивает кого-нибудь другого, а казнит себя самого.

Ставрогин — один-единственный живой человек в романе, а остальные вокруг него все до одного — бесы. Но Достоевский понимает это тонко и многогранно. Иногда он называет их «привидениями». Призрачность, бесплотность, неуязвимость, неуловимость (возникают, пропадают и возникают снова, их невозможно уничтожить!) — важнейшие характеристики, которые нам нельзя будет игнорировать. «Актер» и «Актриса» и есть два неуничтожимые миража, преследующие искушаемого человека. Как вам сыграть эту призрачность, я пока еще не знаю, но без нее нельзя тут сыграть ничего — исчезнет великий стиль, фантастический реализм Достоевского.

Актриса. Значит ,Андрей один будет играть свою роль, он один будет проживать ее в полную силу, а мы будем вокруг него изображать приведения и призраки?

Я. Да ничего вы не будете изображать! Точно так же, как и он, вы будете проживать свои роли. Прибавится только насущнейшая сегодня проблема стиля в актерском исполнении, в самой работе артиста. Свои искренние переживания мы будем учиться облекать в неповторимую форму, свойственную именно этому автору, то есть Достоевскому.

Актриса. Вы будете нас стилизовать?

Я. Да не я, не я, а вы сами научитесь ощущать стилистику автора, а стилистика эта у него фантастична, фантасмагорична.

Актриса. Поняла. Прощай, правдоподобие чувств. Прощайте, бытовые оправдания. Прощай, прощай, милый реализм XIX века. Ухожу в модернистки!

Я. Ну что вы так волнуетесь? Откройте пошире глаза, отверните шоры, отбросьте привычный и удобный стереотип натуралистической школы. Вспомните свою дивную работу в райхельгаузовском Бёле «И не сказал ни единого слова». Уже там вы были за-

взятой модернисткой — и ничего. А здесь, в «Бесах», тем более бессмысленно искать правду жизни. Ну какая это правда, какая это жизнь? «Это был день неожиданностей, день развязок прежнего и завязок нового, резких разъяснений и еще пущей путаницы». Это — откровенно декларируемая искусственность, придуманность, заданность, это — провозглашение театра, театральной игры. Эффектной фальши? — зададите вы уточняющий, скептический вопрос. Да, конечно. Но то фокус, трюк великого писателя. Он как бы говорит нам: беру заведомо нереалистическую ситуацию и постепенно, шаг за шагом превращаю ее в высшую реальность, переплавляю фальшь надуманной, искусственной, сугубо театрализованной картинки в истину, в неоспоримую и неопровержимую достоверность безудержной страсти, дерзкой мысли, отчаянного душевного порыва вверх или вниз. В рай или в ад. К спасению или к гибели. Это — несомненная и пророческая игровая модель, предложенная Достоевским более века назад и до сих пор не реализованная.

Актер. Дорогой Михаил Михайлович, я с огромным удовольствием выслушал ваши ученые разыскания, и, не скрою, они мне достаточно близки, но, если для вас это не составит большого труда, не могли бы вы поделиться и посвятить нас в секреты вашей режиссерской кухни? Расскажите нам подробнее и конкретнее о том, как вы видите наш будущий спектакль и какие приемчики и ходы придумали для охмурения нас, артистов, и наших зрителей, — вы ведь мастер внушения и гипнотизирования, я это знаю по себе и по зрительному залу «Двух товарищей».

Я. И без труда, и с удовольствием. Начну с начала.

Актриса. Да, да, с самого начала. Это так интересно — какое оно будет? Необычное? Эпатирующее?

Я. Мне очень приятно, что вы почти угадали, — значит мы думаем в одном направлении. Начало будет существовать в спектакле в виде импровизированной актерской прелюдии под названием «Сближение со зрителем». Прелюдия будет состоять из трех серий: серия первая — «Выход актеров на панель»; серия вторая «Завлекание, заимствование: а лучше — физическое затаскивание зрителей в театр»; серия третья — «Неожиданно приятное знакомство».

Актриса. Это, пожалуй, чересчур экстравагантно, особенно выход на панель...

Актер. Не говори, подруга, ничуть не хуже и затаскивание в бордель.

Я. Не пересаливайте, не перебаршивайте!.. Но, признайтесь, в глубине души вам нравится некоторая авантюрность задачи.

Актер. Любопытно.

Актриса. В этом действительно что-то есть, и если подойти без предрассудков, то все мы — актеры и актрисы — принадлежим к первой древнейшей профессии: так же высовываемся, так же выставляем себя напоказ, кокетничаем, интересничаем, стараемся выглядеть обольстительными и манкими; наиболее лихие из нас ввели в привычку раздеваться на сцене догола, — для привлечения к себе внимания; мы только не тащим человека к себе в постель — мы тянем его к себе в театр. Когда сталкиваешься с этой милой торговлей вплотную, охватывает брезгливый ужас.

Герой. Меня это просто пугает. И боюсь я совсем не того, о чем вы все подумали — не пошлости, не вульгарности или неприличия. Я боюсь только одного — небывалых трудностей, связанных с выполнением задачи, которую вы ставите перед актерами. Вы требуете от нас подвига.

Я. Конечно. И не только я — этого требует от нас Достоевский. А, между прочим, на что вы рассчитывали, когда обращались ко мне? Подумайте хорошенько: у нас нет и не будет ничего — ни администраторов, ни снабженцев, ни осветителей, ни радистов, ни рабочих сцены, ни костюмеров, у нас нет даже кассира. Ни афиш, ни программок, ни билетеров. Я мог бы сказать вам: будете по очереди сидеть в кассе и продавать билеты, но перед спектаклем, требующим такой нечеловеческой сосредоточенности и отдачи... это было бы безбожно. Ну, ладно, я сам буду продавать билетики, и я же буду билетером.

Герой. Можно играть бесплатно. Это снимет всякую напряженку.

Я. Можно и бесплатно. Васильев до сих пор не берет денег за свои прекрасные спектакли, но мне кажется, что в этом есть что-то неверное, нехорошее. Мы словно бы сами считаем, что работа наша ничего не стоит, и спектакль у нас нестоящий, и зрители делают нам большое одолжение, соглашаясь на нас посмотреть. Мы обсудим этот вопрос еще раз, когда спектаклик будет готов. А пока я подробнее опишу все три серии прелюдии, чтобы снять ваши, по-моему, напрасные опасения.

1. Примерно за полчаса до начала, одевшись в костюмы спектакля, вы все трое выйдете на тротуар перед входом в здание, где мы будем играть, и, прогуливаясь, будете присматриваться к прохожим, стараясь угадать, кто из них потенциальный ваш зритель, будете выискивать тех, кто вам нравится и с кем вы можете завязать...

Актриса (*перебивает*). А если будет зима, если будет холодно?

Я (*продолжаю, импровизируя*). Это будет еще лучше: вы накинете на плечи шубу или пальто, именно накинете, а не наденете в рукава, будет идти снег и в ранних зимних сумерках, в тусклом свете уличного фонаря снежинки будут поблескивать как драгоценные камни в ваших непокрытых волосах и на меховом воротнике. В темноте ваши глаза будут казаться огромными. Вы будете загадочны и таинственны, как блоковская незнакомка — и медленно пройдя меж пьяными, всегда без спутников, одна... Это будет сказочный модерн серебряного века. Спасибо за идею. Наконец, вы выбрали подходящего мужчину. Вы подходите к нему и идет приблизительно такой вот диалог:

«— Вы пришли к нам на спектакль?

— Да.

— Вы любите Достоевского?

— Не знаю. Может быть.

— Читали "Бесов"?

— Читал.

— Тогда я буду сегодня играть специально для вас. Вы один?

— Нет, с женой. Она должна подойти. Да вот она идет. Галя, я здесь! А это актриса. Она говорит, что будет играть именно для нас.

— Да, мне почему-то так захотелось. Мне показалось, что вы такие доброжелательные, а нам нужны хорошие открытые зрители. Готовые поддержать нас и помочь. Я буду иногда обращаться со сцены прямо к вам.

— Я не пробовала никогда, но в принципе почему бы и нет.

— О, это прекрасно, Галочка. Мне можно вас так называть?

— Почему бы и нет — называйте.

— Вы, наверное, согласитесь помочь нам и чисто практически?

— Что вы имеете в виду?

— У вас дома есть магнитофон?

— Есть.

— Хороший?

— Думаю, что да.

— И вы, и ваша жена умеете с ним управляться? Включать? Выключать?

— Умеем, конечно.

— Когда вы усядетесь на свои места... Кстати, где вы сидите?

— В первом ряду.

— Это прекрасно. Когда вы усядетесь, я принесу вам хороший магнитофон. Там записана фонограмма спектакля. Если я подмигну вам или подам знак, включайте и пусть звучит, пока не наступит пауза. Тогда сразу же выключайте. До следующего раза. Я опять дам знак, и вы опять сделаете то же самое. Вы поняли.

— Понял.

— Он понял. Он у меня умный. Но лучше, если это буду делать я. Мужчины невнимательны. А я не пропущу вашего сигнала. Я сделаю все как надо. А он пусть смотрит спектакль.

— Мы будем очень обязаны вам.

— Ну что вы, — это ничего не стоит.

— Пойдемте, я вас посажу на ваши места».

Примерно такой же диалог будут устраивать и оба мужчины. Но «приставать» они будут к женщинам. И зимой они будут тоже в пальто внакидку и тоже без головных уборов, — это вас будет отличать от всех остальных. А если будет осень и дождь, вы будете под зонтиками, и в этом тоже обнаружится свой шарм.

«— Кап...кап...кап... Идите ко мне под зонтик.

— Кап-кап-кап. Спасибо. Я постою так. Я еще не сильно промокла.

— Кап... Тогда возьмите зонт, а я побегу под навес...

— Кап... Кап... Кап... Кап... Вот ваш зонтик, благодарю вас. И дождик прошел и подруга не пришла. Продала билет какому-то динозавру. Иду одна.

— Не расстраивайтесь. Я вам компенсирую отсутствие подруги. По мере возможности, конечно.

— Чем?

— Вы мне разрешите во время спектакля пригласить вас на тур вальса и потом обнять и поцеловать вас в губы?

— Кап-кап-кап-кап. Раскрывайте скорее зонтик и я к вам залезу. Три раза будете целовать? Взасос? Как мадам Липутину?

— Вы читали роман?

— А то как же!

— И согласны?

— Ну а почему, нет, если надо?

— Надо, очень надо.

— Родина меня не забудет?

— Не в этом дело. Нас, артистов, всего трое, а в "Бесах" тьма-тьмущая народу. Часть из них сыграем сами, а других, так, в полноги, помогут нам представить зрители...

— А вы настоящий артист?

— Конечно. Народный артист республики.

— Клёво, клёво! Ну подруга, ну, идиётка, какую возможность пропустила. Буду рассказывать, сдохнет от зависти. Она красивая, сильно получше меня. Вот она бы вам подошла тип-топ.

— Вы тоже ничего.

— Бросьте.

— Давайте я провожу вас в зал, а то мне еще надо найти солидного отставника и договориться с ним, чтобы разрешил протащить себя за нос по залу несколько метров. И еще старичка, который согласится быть укушенным мною за ухо.

— На это никто не согласится. Подумают, извращенец какой-то.

— А вдруг?

— Ну и работка у вас — не позавидуешь. Я-то думала: не бей лежачего, а тут такие трудности. Ну, я пошла. Сама, сама.

— Спасибо большое.

— Желаю вам заловить своих ископаемых. Кап-кап-кап».

Так рождается целая философия погоды — философия времен года. Жизнь человека подвластна переменам. Все изменяется и все повторяется, и мы зависим от этих регулярных изменений и повторов. От первого инея на зеленой траве. От одуряющего запаха цветущей черемухи. От ошеломительных черно-серых туч, скручивающихся и раскручивающихся на выгоревшем от зноя бледно-голубом небе лета, от красного кленового листа, экзистенциальной аллегорией залетевшего в предсмертные разговоры самоубийцы Кириллова из его детства.

Времена года — это поэзия, воплощенная в текущем времени и символизованной природе. Лирика бытия. Человек, проживший вне этой лирики, может быть, и сможет разбираться в своей жизни, даже выстроить ее, но он никогда не узнает, что такое течение бытия.

Романы Достоевского пронизаны лирикой бытия. Она немногочисленна, но она освещает его произведения изнутри, превращает поступки в отпечатки чувств, а слова и понятия — в образцы.

Все думают, что пафос «Бесов» в политических намеках («роман-памфлет» — формулирует Гроссман), а он в размышлениях о главном — об экзистенциональной материи простой и невозможной жизни: мы счастливы, что живем, но не успеваем осознать свое счастье и упускаем, упускаем, упускаем его ежедневное чудо существования. А Достоевский в этом романе криком кричит: жизнь — счастье (мячик, которым играет Кириллов с дитятей, восторг последней ночи Шатова и Мари, последнее свидание Варвары Петровны Ставрогиной и ее нахлебника-идеалиста Степана Трофимовича Верховенского), счастье само по себе, а не те мелкие «бесовские» заботы «общественной деятельности» Верховенского-младшего.

«Чем занимаетесь, — как бы останавливает людей Величайший Человек. — «Опомнитесь! Не разменяйте жизнь на фикции, — она одна ведь у вас!» Величие его учения открывается при транспозиции понятия философии Достоевского. Подставляя в «мистические» (с точки зрения долдонов совкового литературоведения) формулы реальные значения естественной, природной духовности, мы открываем вещи, необходимые нам сегодня, и перед нами раскрывается книга нежной и непритязательной человечности великого писателя. Мы начинаем видеть не жестокость, а доброту, не фанатизм, а тер-

пимость, не публицистичность, а поэтичность его таланта. Подставим в текст нашего автора вместо слова «Бог» слово «совесть», вместо слова «вера» слово «счастье», а вместо слова «религиозность» — выражение «чуткость человеческой души», затем прибавим к словам «совесть», «счастье» и «чуткость» окраску любого из времен года (осенняя совесть, к примеру, или зимняя чуткость), и тексты обретут для нас дополнительный, близкий и глубокий смысл. Возникнет «другая» стереоскопичность, «другая» стереофоничность, другая жизненность, вечная и сегодняшняя.

Вот и я попытался «окрасить» описание первой серии прелюдии осенью и вечерним дождем, а мог бы выбрать и любую другую «окраску» (это — термин, элемент методики М. А. Чехова; это он сказал о творчестве актера самые важные слова: «Мысль актера — фантазия, а не рассудок»). Вторую серию я выкрашу для вас зимой, и тоже получится ни-че-го.

2. Вы берете даму под руку, дубленка сползает с поднятого плеча и висит на вас, как гусарский ментик. Вы входите в тепло и свет прихожей. Щеки девушки покрыты румянцем, и она начинает смеяться от удовольствия: о, этот волшебный переход рубежа — из холода в домашний протопленный уют! А «незнакомка» подходит к симпатичному молодому мужчине, медленно идущему по улице мимо театра:

— Гуляете?

— Гуляю.

— Вам нечего делать и вы прогуливаетесь?

— Ну. Вы хотите прогуляться со мной?

— Нет, я хочу пригласить вас к нам, вот в этот подъезд. О чем вы думаете?.. Послушайте, вы действительно свободны сегодня вечером?

Женщина протягивает мужчине руку, мужчина в растерянности, не желая быть невежественным, поднимает навстречу ладонь. Незнакомка пожимает руку... и быстро тянет его в подъезд.

— Вы что-то подумали. Нет-нет я просто приглашаю вас провести вечер в этой вот прекрасной компании милых людей. Хотите посмотреть довольно любопытный спектакль?.. Если хотите, я сейчас сбегаю и поставлю дополнительный стул специально для вас. — Она убегает и быстро возвращается. Незнакомец все еще стоит на том же месте, где она его оставила.

— А что за спектакль?

— «Принц Гарри и четыре дамы». Всех четырех буду играть я. А вы не удрали, остались. Значит, согласны.

— Это что: Шекспир или Достоевский?

— О, вы и это знаете! Это — «Бесы» Достоевского, — она стаскивает с него пальто и шапку и вешает на вешалку. — Не бойтесь, у нас ничего пока еще не пропадало. Когда придут все зрители, мы закрываем вход изнутри.

— Я не боюсь...

— У нас, правда, нет буфета, но, если захотите, я в антракте проведу вас за кулисы и предложу вам персональную чашку крепкого кофе с приличным цюрихским печеньем, с таким, примерно, как любил Федор Михайлович.

— А что должен буду сделать я для вас в благодарность?

— Повключать и повыключать магнитофончик. Сумеете?

Распахивалась дверь и впускала очередную пару зрителей. Они отряхивались и отогревались, в проеме двери на несколько секунд вставало импрессионистическое

полотно — там шел синий снег модернистов, а на паркетном полу хлопья, упавшие с одежды, быстро превращались в тепле в зимние ромашки — в центре стеклянная бусина капли, а вокруг нее расползаются темно-коричневые лепестки сырости, а он все молчал».

3. Когда все зрители усядутся на свои места, вы войдете в зал, где на сцене (или на концертной эстраде, поднимающейся над уровнем пола хотя бы на полметра) будет уже стоять круглый стол, покрытый шерстяной старинной вязаной скатертью (яркие розы с зелеными листьями на черном фоне — как павловские знаменитые платки) и три стула или кресла. Если вам вдруг захочется окрасить эту скупость обстановки в цвета времен года, вы можете усыпать ее осенними листьями (наберете два мешка красной кленовой листвы в парке ЦДСА); если повеет на вас весною или летом, уставите сцену веточками вербы в красивых бутылях или охапками сирени, а еще лучше сделать то, что придумала моя ученица Люда Новикова — внести на сцену куски летней природы: большие глубокие миски, полные чистой прозрачной водой, в которой плавает зеленая пряжа травы — в глубине, а сверху — ряска и листья; можно раздвинуть их руками, развести и напиться или умыться, освежить разгоряченную голову.

Входить на сцену вы будете через зрительный зал, знакомясь с теми, кто сидит к вам поближе и нравится побольше. Примерно так:

— Добрый вечер. Меня зовут Ольга Михайловна Дзисько. Можно Оля. А вас? Сергей? Может, вам больше понравится по имени-отчеству? Сергей Алексеевич? Очень приятно. Вам тоже? — еще приятнее... и дальше: к следующему знакомству.

— Добрый вечер. Мое полное имя — Андрей Михайлович Майоров, но лучше Андрей. А ваше имя? Надежда Николаевна? Я был счастлив познакомиться с вами и рад приветствовать на нашем спектакле... и так далее, и тому подобное — с двумя-тремя зрителями.

Поднявшись на сцену: вы усядетесь за столом — все трое лицом к зрительному залу, спустите сверху большую двадцатиметровую керосиновую лампу, начищенную до блеска, украшенную стеклянным абажуром, молочным внутри и зеленым снаружи и начнете свой разговор с пришедшими к вам людьми.

Актриса. О чем?

Я. О своей актерской судьбе, о судьбе театра, о судьбе зрителей. Что-нибудь в этом роде: судьба актера, а особенно актрисы в театре — ужасна. Наш бич — скрытая безработица. Пусть она творческая, а не финансовая, но она тоже съедает наши души, разрушает нас дотла. Я вот не самая плохая артистка, у меня есть желание, умение и силы работать, мне дают что-то сыграть, но я не сыграла ничего из тех ролей, которые мечтала и могла сыграть. В свое время я не сыграла Джульетту, а теперь уже и не сыграю никогда — поздно, поезд ушел. Потом я ужасно хотела сыграть Ларису Огудалову — и не сыграла. А теперь... Вы можете представить что-нибудь более смешное, чем Лариса в моем возрасте: сорокапятилетняя бесприданница с гитарой — подмазанные морщины, прокуренный голос, источающий страсть мамаши пятнадцатилетнего сына, и еще кое-что, выпирающее из корсета...

Я не жалуюсь и не прошу сочувствия, я просто знакомлю вас с фактическим положение неиграющей актрисы на возрасте, с ужасной реальностью нашего бытия. Выдающаяся русская артистка Мария Ивановна Бабанова не выходила на сцену годами. Народная артистка СССР... Да, нам дают многое: и звания, и квартиры, и ставки, но нам не дают ролей. Вот мы и собрались, несколько приличных артистов (могла бы без преувеличения сказать «хороших» и даже «очень хороших», но неудобно как-то), так вот, мы собрались и решили создать свой спектакль сами. Нашли режиссера, который согласился помочь нам, поработали в свободное от театра время, как теперь принято говорить, «на общественных началах» и создали то, что хотели. Сегодня мы предлагаем свою работу вашему вниманию. Сегодня я возьму реванш за все несыгранные роли, — я буду играть все женские роли, может быть, если удастся, прихвачу и несколько мужских. Я сегодня сыграю все, что не сыграла: судьбу русской женщины, судьбу русской актрисы и вашу судьбу тоже, дорогие подруги, сидящие тут передо мною. Будьте внимательны и добры, не пропустите оттенков. Следите и следуйте за каждым изменением настроения или образа. Вот смотрите я — старуха, генеральша Ставрогина, богатейка и самодурка, — барыня; и вот я начинаю превращать себя в нищую, забитую четырнадцатилетнюю Матрешу. Вы увидели? Вам понравилось? Не отвечайте, будем деликатны: я почувствую сама. В этом наша работа и наше счастье — становиться другими людьми. И нам этого не дают или почти не дают.

Или по-другому: я кончил прекрасную театральную школу. При Художественном театре. Попал в крупный и значительный московский театр — ЦТСА. Все сложилось, но я почти ничего не играл, пока в театре не появился режиссер Хейфец. Я получил у него эпизод в его дипломном спектакле. Потом он дал мне Леонидика в «Бедном Марате». После этого — Царевича в «Смерти Иоанна Грозного» и интереснейшую работу в шпаликовских «Декабристах»*. Затем пришел в театр Левитин и дал мне заглавную роль, но дело не в этом — мою самую любимую роль — Билли Пилигрима. Это было увлекательнейшее путешествие по векам и космическим мирам, я отдавался роли так сильно, что иногда даже пугался, — мне начинало казаться, что между мной и Билли нет никакой преграды, нас не разделяет не то что стена, а даже тончайшая пленка: он был я, а я был он. И вдруг — два инфаркта подряд. Реанимации, реабилитации, лежания на спине. Я перепугался не на шутку; конечно, и за свою жизнь, но больше всего я боялся, что мне запретят играть Билли Пилигрима. Так и случилось. Сначала запретили играть совсем, потом смилостивились: можно играть только небольшие эпизоды и обязательно, чтобы не было эмоциональных мест. Я подумал: лучше бы я умер. Потому что я изо всех сил старался выздороветь и выздоровел. Попытка растолковать врачам, что именно большая актерская работа при полной нагрузке поможет мне спастись, не дала никаких результатов, и я остался ни с чем. Только тут, в этой небольшой компании, я получил то, чего хочу, — сегодня я буду играть почти не уходя со сцены все три часа. Я тоже не жалуюсь. Я хочу, чтобы вы разделили со мной мое сегодняшнее счастье. Короткое, но полное. И тогда я смогу играть для вас. Для каждого из вас...

Герой. Что, прямо вот так откровенно, так вот про себя?

---

* Имеется в виду пьеса И. Маневича, Г. Шпаликова «Тайное общество». (*Прим. ред.*)

Я. Да.

Герой. Но как тогда нужно после этого играть!

Я. Конечно.

Герой. Вы заманиваете в какую-то ловушку. Расставляете приманки.

Я. Никуда я вас не заманиваю. Вы можете уйти.

Герой. Куда? В инвалиды?

Я. Я не знаю. Вы меня позвали, я сделал все, что мог. Того же требую и от вас. Больше ничего.

Герой. Вы дадите нам тексты?

Я. Какие тексты? Вы с ума сошли! Читать исповедальный порыв по шпаргалке — кощунство. (Я вытираю лоб платком.) Вы, видимо, ничего не поняли. Весь спектакль будет идти импровизационно, «экс импровизо», как любил говорить Мейерхольд, а уж тем более — ваши личные откровения. И будет это каждый раз по-новому — в зависимости от вашего настроения, от состава и настроения публики.

Достоевский был большой любитель импровизации. Я это понял, когда стал получать книги тридцатитомного издания сочинений Ф. М. Д. Там печатались все подготовительные материалы и черновики к романам писателя, и у меня появилась возможность не спеша изучить их все, в том числе и к «Бесам». От последних я не мог оторваться, они затягивали, как хороший детектив, как открывание фокусником своих секретов, как изобильная и праздничная ярмарка образов. Я был потрясен. Передо мной начинали возникать и клубиться картины будущих романов. Фантазия автора вызывала их из небытия, они распускались, как невиданные цветы, то взрывались, как елочные хлопушки, они двоились и троились вариантами, причем не вариантами слов, а вариациями человеческих характеров, сюжетных ходов и совершенно оригинальных видений. Достоевский-писатель бурно импровизировал в черновиках, он словно бы не хотел переходить к фиксации текста, импровизировал в корректуре и в правках к переизданию текстов, — оттягивал окончание работы над ними. Но этого ему тоже казалось мало, он изобрел для себя еще и постимпровизации, теперь уже как актер: готовясь к публичному чтению, он переделывал свои опусы снова и заново, перекомпоновывал, переписывал к случаю и в самом процессе исполнения применял чисто сценический прием импровизирования. Это «ерзанье» художника, неумение и нежелание остановиться и застыть приводило к поразительной живости разыгрываемого им произведения. Все, кому довелось видеть это чудо писательского перевоплощения, были восхищены пережитым. Когда я думаю, откуда это у него, у меня всегда и одновременно возникают две версии: от Аввакума Петрова — древние корни духовного мучительного кривляния, самобичевания и восторга, а еще от обожествляемого им Пушкина — светлая, возвышенная печаль творчества; сравните описание публичных выступлений Ф. М. Достоевского его современниками и пушкинское описание импровизаций итальянца, — один к одному — в «Египетских ночах». Какой же вывод? — Разрушение текстового канона, игнорирование канонического текста или изменение его актерским своеволием. Так делал сам Достоевский, так делали лучшие исполнители его произведений Андреев-Бурлак и Михаил Чехов, так будем делать и мы.

Тема «Достоевский и импровизация» так же важна для нас, как и темы «Достоевский и философия» и «Достоевский и игра». Но разработана она гораздо

меньше. Я коснулся ее практически только однажды — в последнем семинаре по «Императору» 94-го года.

Актриса. Михаил Михалыч, что с вами? Присядьте, пожалуйста, поудобнее. Андрюша, сбегай домой, принеси воды. О каком 94-м годе вы говорите? Сейчас середина августа 1986 года...

Я. Тсссс... (*Я прикладываю палец к губам и маню их, перебирая растопыренными кистями к себе. Они придвигаются к моему лицу невозможно близко. Я шепчу им тоном заядлого заговорщика.*) Достоевский знал, что такое единое время искусства и жизни, иначе он не смог так точно описать всех этих наших красно-коричневых, всех этих разбитых на пятерки баркашовцев и зюгановцев, всех этих наших коммунистов, готовящих бунт народа вопреки желанию народа, всю эту непримиримую оппозицию, ампиловщину-шигалевщину...

Актриса (*в тихом ужасе*). Какую ампиловщину, какую оппозицию? Милый Михаил Михайлович... (*Это она говорит из 1986 года.*)

Я (*из 1994-го*). Все узнаете, все еще увидите: и танки на улицах Москвы, и снайперов на московских крышах, и штурм телецентра, и пальбу из пушек по Белому дому...

Актер-1986. О чем вы говорите? Будет война с Америкой?

Герой-1986 (*прибегает, запыхавшись, с бутылкой нарзана и надетым на нее стаканом, позвякивающим от волнения*). Какая война? Вы все с ума сошли.

Я — тоже 1986. Успокойтесь и выпейте водички сами. Я не заговариваюсь и тем более не схожу с ума, я примитивно пытаюсь дать вам возможность почувствовать единое время театра, без которого немыслимо понимание Достоевского. (*Деревья склонились до земли. Они прислушивались к тому, что я говорил. Они-то знали, что такое единое время. Они видели на своих аллеях не только жуковских генералов, они видели здесь, под собою, внизу, прогуливающихся парочками и тройками-стайками екатерининских институток — и сто, и двести лет назад.*) Приучайтесь заглядывать в прошлое и будущее. Я-то думал, что после «Билли Пилигрима» это не станет для вас столь сильным шоком. Вы отвыкли от большого искусства. Ну что ж, придется привыкать обратно.

Театр вообще живет на грани вымысла и реальности, и только на этой грани. Стоит ему погрузиться в одну лишь голую реальность, он тотчас умирает, перестает существовать, точно так же, как взмывая слишком высоко в эмпиреи чистой фантазии. Именно в этом зазоре между правдой и вымыслом, между тем, что есть, и тем, что могло бы быть, в этой щели мерцания жизни и воображения отыскал театр свою экологическую нишу две тысячи лет тому назад и процветает в ней до сих пор. С переменным успехом.

Успокоились?

Актер. Больше не надо так шутить, Михаил Михайлович (*допивает минералку*). Мы действительно отвыкли. Мне вот, например, описанная вами прелюдия кажется случайным и необязательным довеском: зачем примешивать к судьбам героев «Принца Гарри» еще и наши личные унылые биографии?

Я. Нет-нет-нет. Я не придумываю что-нибудь поинтересней да пооригинальней: я реализую главные требования поэтики и психологии творчества, употребляемые — всегда и везде — самим Достоевским. В «Выходе на панель» реализован принцип «вдруг» — вдруг встретились, и все началось, завертелось; в «затаскивании зрителей»

реализуется принцип большого сбора — все необходимые люди собираются вместе, чтобы мог состояться «большой скандал»; тут же в третьей серии должен воплотиться самый важный и дорогой для нашего автора принцип исповеди — один из героев откровенно разоблачает себя перед всеми присутствующими, чтобы стать им ближе, чтобы его поняли. Так что тут все по Достоевскому и именно по нему. Мы как бы ставим перед началом тройной камертон авторской манеры. Задаем стиль. Демонстрируем условия игры.

Актриса. Вы почему-то всегда правы... Есть какой-то секрет?

Я. Никакого. Я много читаю, много думаю, главное, все пропускаю через себя... У М. А. Чехова, артиста-философа, есть прекрасная мысль о «вдохе» и «выдохе», обязательное требование набрать, чтобы было что отдавать, накапливать, чтобы было что выражать. Артист должен быть наполнен, напичкан, нашпигован знаниями, сведениями, жизненным и эстетическим опытом. Но это все сначала должно быть освоено, то есть сделано своим. Путь, предлагаемый Чеховым, — сделать изучаемое своим «переживанием», в изучаемое актер должен «перевоплотиться»; не почитать Достоевского: а стать Достоевским и его героями; не проработать экзистенциалистскую философию, а стать-побывать экзистенциальным философом. Я стараюсь накопить необходимые знания в виде личных, интимнейших переживаний. Я даже с вами сейчас сделал соответствующие накопления — вам уже известна концепция будущего спектакля (философия—игра—импровизация), вы почувствовали стилистику писателя и его опусов (высокий и эмоциональный разговор на краю жизни), вы даже почувствовали опасность работы над Достоевским. Мы сделали глубокий «вдох», теперь надо сделать «выдох», иначе мы задохнемся. Я предлагаю вам большую импровизацию на тему будущего спектакля.

Актер. Здесь? В парке? Но тут ведь кругом люди. Они соберутся и, подумав бог знает что про нас, устроят нам толпу незваных зрителей.

Актриса. Действительно, давайте лучше в следующий раз. Соберемся у меня...

Я. Вы меня неправильно поняли. Я не предлагаю вам играть. Я предлагаю вам поимпровизировать в воображении. Поиграть нашими видениями, пусть предварительными, пусть самыми первоначальными и несовершенными. Я буду вам рассказывать свое зрительно-звуковое представление о той или иной сцене, а вы сразу же будете ловить то, что увидится вам после моего рассказа. Я уверен, что постепенно, в процессе обмена картинами спектакля, и у вас начнут возникать интереснейшие решения.

Начинать, мне кажется, лучше всего с Марьи Лебядкиной, с Хромоножки. Ю. Д. выступит в роли юного Хроникера: интервью с городской сумасшедшей. Она будет гадать на картах и мечтать о своем Князе, а Хроникер будет переводить ее бредни на язык фактов, — так мы дадим экспозицию Героя. А можно и еще проще: включаем фонограмму церковной службы и колокольный звон, и под тот аккомпанемент, красивый и эмоциональный, на площадку ворвется Хромая и начнет среди зрителей искать подсадную генеральшу Ставрогину с магнитофоном. Хромать надо будет утрированно, чтобы впечатался облик, мычать, хихикать, плакать...

Актриса. Не надо дальше, Михаил Михалыч, — я все это вижу и чувствую. Это будет моя коронная сцена. Я буду все лучше и лучше выбирать себе «генеральшу» и, в конце концов, доведу выбор до идеальной степени, до того, что генеральша будет го-

ворить со мной без магнитофона. Ой, что я сейчас подумала! Вы только послушайте, я принесу из дома роскошную шаль, отдам ее перед спектаклем очередной «Варваре Степановне» и скажу, накинув ей шаль на плечи: «Когда я буду с вами играть и когда вам станет меня жалко, не поднимайте меня с колен, а снимите с себя шаль и укутайте меня ею, как ребенка».

Актер. Потрясно. Ольга, тебе пора в режиссуру.

Актриса. Но ведь действительно неплохо.

Я. Вот видите. Импровизация, говорил М. А. Чехов, пробуждает в актере неведомые ему самому таланты. Если мы доверимся импровизации, мы будем в полном порядке. Но пойдем дальше. Следующая сцена — «Большой скандал в доме Ставрогиных». Для нее у меня тоже есть весьма заманчивая идея. Идея портретов. Она имеет два смысла: 1) Портреты как знак интерьера XIX века и 2) Портреты как заместители действующих в спектакле лиц. Мы попросим, чтобы они были похожи и на вас, и на персонажей Достоевского, чтобы они были в натуральную величину — в рост, по пояс, по плечи, стоя, сидя, полулежа на диване. Вставим их в массивные багетовые рамы под старину — в прямоугольные, квадратные, круглые и овальные. Мы расставим их вокруг стола и трех кресел, как ширмы, ограничим ими пространство и в то же время создадим полное впечатление многолюдства. Мы попросим написать их таким образом, чтобы все они смотрели в одну точку — в центр авансцены и чтобы позы их выражали напряженное ожидание, что-то должно случиться. Постарайтесь увидеть их мысленно: вот в центре сама — хозяйка дома Варвара Петровна, сидит в кресле; вот рядом стоит красавица Лиза Тушина — между матант и маман, вот чуть подальше и поглубже — Дарья Пална, шатовская сестра и генеральшина компаньонка, строгая и скромная. Мы попросим, чтобы подробно были написаны костюмы, прически, аксессуары и позы эпохи, — все то, чего у нас нет и быть не может. Вот сбоку, закинув ногу за ногу, сидит Степан Трофимович, олицетворение благородства, учитель и поэт, а на противоположном конце претенциозный и подвыпивший штабс-капитан, по его словам, Игнат Лебядкин...

Герой. Превосходно. Я уже подумал: когда он зарвется, я схвачу его портрет и унесу подальше. Поволоку, как живого человека, — за шиворот, как падаль, как шваль. Это даст мне возможность выразить очень сложные чувства и сыграть непередаваемую словами сцену...

Актер. Правильно, Андрей! А я принесу лебедянский портрет в гостиную Варвары Петровны, это будет точное, точнейшее олицетворение провокации и бесовщины. Не-е-е-т! Я не буду играть провокатора Петю, я просто вынесу и поставлю портретик, — нейтрально, служебно, скромно, ничего не грузя и ничего не изображая, — пусть зрители сами соображают, кто способен понять драгоценную для меня мысль о соблазне бесовства, зачем это я сделал и почему... Мы напали на жилу, на золотую жилу.

Актриса. Мальчики, пропустите вперед даму. Я такое придумаю, что для каждого из нас годится: уходить за портрет одним персонажем, а выходить из-за него уже другим, изображенным на портрете. Я уродливой калекой уйду за портрет Лизы, а выгляну из-за него уже красавицей Лизаветой Николаевной: приму позу портрета, его выражение, его улыбку и все меня сразу узнают — без всяких комментариев и рекомендаций. Потом Лизой уйду за портрет своей матери и тут же появлюсь из-за него

куксящейся и капризничающей, как девочка, собственной старухой — мамá. О, я все поняла: часть текста можно будет произносить из-за портрета, читая его прямо по книге — каждый раз другой...

Я. Дайте и мне сказать, что я придумал по поводу портретов. Я придумал «блоу-ап» — «крупный план»! В самый напряженный момент большой сцены, в кульминационной точке «скандала», когда Шатов дает пощечину Ставрогину, все наши портреты переходят со «среднего плана» на самый «крупный», фигура, изображенная в полный рост, заменяется крупным планом верхней половины лица (только расширенные от ужаса глаза!), поясное изображение превращается в картину пол-лица, разрезанного по вертикали, как в «Страшном суде» Микеланджело, и так на всех, на всех портретах — глаза, губы, веки, ресницы, брови, ноздри, пальцы и упавшие на лоб волосы. (*Я рисую на листке в блокноте несколько проб и артисты ахают, поняв и представив силу приема.*) Вот так же ахнете вы на спектакле. Вот так же ахнут или охнут от неожиданности все наши зрители. Аналогичный прием изобрел и применил Юрий Александрович Завадский в своих «Петербургских сновидениях» — крупным планом на авансцене продублировав удар топором по голове процентщицы — мы же проделали это с портретами.

Герой. А как мы это сделаем технически?

Я. Как-нибудь сделаем — нужно только продумать хорошенько. (*Пауза была, как антракт после первого действия. Мы покурили, помолчали и пошли дальше.*)

Я. Второй акт — в противоположность первому — будет более тихим, более камерным, более интимным. Мы завесим портреты какими-нибудь легкими тканями, тюлями. Кисеями или вуалями темно-лилового или темно-зеленого цвета, красиво завесим, задрапируем. Мы пригасим свет, приглушим звук, потому что дело происходит во тьме и тайне. Второй акт — это серия ночных визитов Ставрогина: к Кириллову, к Шатову, к Лебядкину. Это — две встречи с Федькой Каторжным по дороге туда и по дороге обратно; разговоры под зонтиком, скользящие и страшноватые, с разбрасыванием денег по непролазной городской грязи, с ножиком, то и дело поблескивающим в руках бандита.

Актриса. Так что же выходит? Они вдвоем будут играть целый акт, а у меня — только одна небольшая сцена?

Я. Зато какая сцена!

Актриса. Но — одна.

Я. Погодите. Дайте подумать. (*Я долго думаю и отвечаю ей из дня нынешнего, из девяносто четвертого года.*)

Я—1994. Вы будете играть о. Тихона! В нем есть что-то немужское, — мягкое, жалостливое, всепонимающее и всепрощающее. Что-то принимающее в себя, что-то уступающее и отдающееся. А главное — в нем есть тихая любовь к принцу Гарри. И сцена с Тихоном (парная, интимно-задушевная, полная нежности и сочувствия) хорошо впишется во второй акт с его дуэтами и трио. Она будет созвучна по тишине и контрастна по свету. Акт будет завершен достойно и закономерно — сиянием в конце туннеля. Сияние это будет в чем-то босховское, сюрреальное, но другого и не должно быть, потому что в третьем акте ожидают нас тьма и кровь. Подумать только, как все внезапно и чудесно сложилось; и завершение акта, и работа для дамы. Теперь я понимаю, почему Достоевский так хотел закончить вторую часть своего романа сценой

у Тихона. Ночные, ночные, ночные встречи и в конце — встреча дневная. Мы закончим акт так, как хотел Достоевский. Пойдем дальше... Нет, погодите. Удача, как и беда, не ходит одна. Подходящее решение акта притянуло и подходящее решение последней сцены. Сугубо театральное, сценичное, более того — игровое решение. Подошло и мое время кричать «Эврика!». Основной массив текста главы «У Тихона» составляет письменная исповедь Николая Всеволодовича, которую святой отец и читает при нем. Они у Достоевского обмениваются острыми, проникновенными репликами по ходу чтения. А мы пойдем дальше: мы разыграем исповедь Ставрогина, и исповедник возьмет на себя партию Матреши, а исповедуемый как бы возвратится в свое темное прошлое, проживет его еще раз — заново и с новыми оценками. Не меняя ни гримов, ни костюмов, не переставляя ничего в декорации, тем более, что ее почти и нет, участники чтения страшного документа перевоплотятся в участников страшного события. Эта находка грандиозна сама по себе, и мне невыносимо жалко, что она пришла так поздно сегодня, в девяносто четвертом, я понимаю, что мне самому уже никогда и ни за что не дано ее воплотить. Сегодня я понимаю, что меня волновало и тревожило все эти годы с того момента, когда я впервые прочел главу «У Тихона»: сходство характеров Матреши и Тихона, сходство их ситуаций и сходство смысла происходящего.

Герой. Чем больше я слушаю об этом необычном спектакле, тем более привлекательным становится он для меня, но и тем большим становится сомнение, переходящее в уверенность: не знаю, как мои товарищи, а я не гожусь, как артист, для такого представления. Тут нужны выдающиеся актеры.

Я. Я тоже ведь не первых попавшихся с улицы позвал.

Герой. Я повторяю: тут нужны выдающиеся артисты.

Я. Вы правы, и правда такова: в ситуации нашего спектакля могут играть только очень большие актеры (в крайнем выражении — только великие: Мочалов, Ермолова, М. А. Чехов, Комиссаржевская). Признав это, нам следует разойтись. Но, к счастью, действительна и обратная формула. Игровая ситуация в таком спектакле, пропуская артистов через свою мясорубку, делает и обычных актеров (извините меня, пожалуйста) актерами очень крупными. Примерами могут служить лучшие спектакли Васильева и Эфроса.

Актер. Спасибо за откровенность.

Наступает долгая пауза, настолько томительная и страшная, что даже я не могу прервать ее. Солнце склоняется к западу. Родители и прародители выводят из парка чад. На выход трусцою пробегает мимо нас один отставник в синем шерстяном тренировочном костюме, другой, третий, а мы все молчим.

Я набираю полные легкие воздуха и говорю почти что равнодушно:

— Ну что, расходимся?

Артист. Пожалуй, да.

Герой. Наш главный режиссер уходит в Театр Пушкина. Зовет меня с собой. Никак не пойму, идти мне с ним или не нужно.

Артист. А меня никто никуда не зовет.

Артистка. Я тоже никому не нужна. Разве что собственному сыну. Да и то, по-моему, не очень. Так чуть-чуть, для нежности.

Герой. А вы куда, Михаил Михайлович?

Я. Пойду дописывать книгу, допивать последнюю чашку кофе, доживать жизненные остатки.

Артист. Что-то с нами происходит не то. Какое-то наваждение.

Я. И об этом написал Достоевский в «Бесах». Ультрасовременно звучит эффектная реплика о всеобщем сумасшествии. Губернатор Лембке, собирающий цветочки перед присутственным зданием, его жена, одержимая мигренями и манией государственного величия, Лиза, отдающаяся Ставрогину, зная, что он женат. Сам Ставрогин, его мать. Ст. Троф. Верховенский, суетливый бес Петруша — все доведены до нужных кондиций. Ключевая фраза у Ст. Трофимовича: «Cher ami, *я двинулся с двадцатипятилетнего места и вдруг поехал, куда — не знаю, но я поехал...*» Изящно выраженный современный жаргон: «Крыша поехала». У целого города поехала крыша. Достоевский придумывал новые словечки. Тут он не додумал совсем немного. И про них. И про нас.

Артист. Видите, мы не можем разойтись — нет точки в разговоре. Может быть, вы расскажете нам о третьем акте несуществующего спектакля, чтобы мы унесли с собой полное впечатление от него.

Я. Да нет, это долго — надо много рассказывать: и о сцене дуэли с магнитофонными выстрелами из зала и Ставрогиным, стоящим на авансцене лицом к публике, — в руке пистолет, а в глазах не страх, а желание смерти; и об очень эффектной сцене сплетен — включены все три магнитофона одновременно, потому что целый город обсуждает бегство Ставрогина и Лизы в Скворешники; и грандиозная сцена объяснения Лизы и Ник. Всеволодовича в Скворешниках — пожар и ночь в окнах, праздничное зеленое платье с красным платком на Лизе и рядом: покраснела оттого, что платье не застегнуто, и оттого, что рядом робкий и чистый Ставрогин; тихий разговор: цинизм за любовью Ставрогина и любовь за цинизмом у Лизы; полутьма, полусвет, полутон, полуголос. И полулюбовь. (Глава «Законченный роман».) Как гениален в этом Достоевский. Он, адепт апокалипсиса, страстей и одержимости, интуитивно не мог пойти против правды чувства и дал полулюбовь. Гениальное прозрение в будущее, в сегодня. Чеховская сцена. Не гармония на взлете, а гармония угасания. Яркий пример контраста внутри тишины, взятого в полную силу; контраста тончайших нюансов, контраста матово-мягкого, но не перестающего быть контрастом. Об этом надо говорить подробно или не говорить совсем.

Артист. А вы не рассказывайте весь акт. Расскажите самый финал.

Я. Финал рассказать нельзя. Я вам покажу его.

Я. Становлюсь на скамейку, поднимаюсь на цыпочки, опускаю вдоль туловища руки, расслабляю шейные мускулы, и голова моя безвольно падает на правое плечо и еще ниже, на грудь. Я закрываю глаза, высовываю язык и начинаю покачиваться, медленно поворачиваясь вокруг оси, — пол-оборота туда и пол-оборота обратно, потом пою, стараясь воспроизвести как можно точнее волнующий и вульгарный голос:

...Ты оставил берег свой родной,
А к другому так и не пристал.

Повиснув на воображаемой веревке, я верчусь почти что в такт сентиментальному наглому шлягеру, верчусь и допеваю последний, бессловесный припев:

...Лля-ла-л-ла-лам
Лля-лаллалам
Лля-лал-ла-ламм
Ллял-лалл-лаламммм...

Актриса. Жуть!

Герой. Что вы делаете? Как вы можете соединять Достоевского с Пугачевой?

Я. Дело тут совсем не в Пугачевой. Дело в том, что вы меня не понимаете... Художник — поводырь человека в бездне, ведущий туда слепого, помогающий ему увидеть, поводырь, ведущий его через боль прозрения к подлинному существованию, радостному и вознаграждающему. Достоевский — наиболее типичный поводырь. Ведущий. Вождь. Не все способны пройти через прозрение, многие не хотят его муку принять на себя, — не доходят до открытия смысла жизни, возвращаются с полпути, а иногда и с самых первых шагов, не выдержав и первой боли. И, возвратясь, все сваливают на поводыря, говоря, что ведет не туда. Так возникает ложь о жестокости Достоевского, ложь о его болезненной тяге к страданию, о мучительстве и пессимизме писателя. А он, прошедший бездну не однажды, знает лично и точно, что счастье есть, готов с каждым из нас снова и снова идти через пустыню страдания, зная — не веря, а зная, — что за ней в самом деле — счастье, окрещенное неверящими и несмеющими миражом.

РЕЗЮМЕ

Снятие семи печатей

Говоря с вами о семи ситуациях игрового театра, я уподоблял их семи цветам радуги, семи нотам традиционной гаммы, семи чудесам света и даже семи дням недели. Но два известнейших сравнения я опустил (забыл или оставил напоследок — не столь уж важно). Я не сравнивал их ни с библейскими семью днями творенья, ни с евангельскими семью печатями. Меня останавливала собственная нерелигиозность, моя непросвещенность и непосвященность в этой сфере. Мне всегда казалось неделикатным даже помыслить о проникновении за грань чужой духовности. Но время идет — вот уже наступил и мой черед переходить эту черту: кончается век, кончается жизнь, кончается долгое мое словописание (или словоговорение — как вам будет удобнее).

В любом конце, даже в конце игры, присутствует в свернутом виде некая необъяснимая апокалиптичность. Спешу успокоить своих читателей: у нас с вами, конечно же, не конец света, у нас всего лишь конец книги. Но отдельные образы, рассуждения и структуры, которые я буду употреблять в нашем последнем разговоре, все равно могут невольно и случайно приобретать апокалиптический оттенок. Более того, я вынужден буду включить в свое резюме упоминания и ссылки на Откровение Иоанна Богослова. Образ снятия семи печатей — одно из таких случайных созвучий*.

* Естественно, не совсем случайных, ибо, как любили утверждать наши старые и во всем вторичные марксисты, каждая случайность — проявление железной необходимости, а необходимость заключена в том, что в основе религии и в основе искусства лежит одна и та же модель. Или осторожнее, чтобы не оскорбить и не обидеть религию: в основе текстов религии и текстов искусства (в частности театрального искусства) лежит одна модель. Причем «тексты» здесь надо понимать широко и разнообразно (тексты буквенные, тексты изобразительные и музыкальные, жестовые, пластические, ритуальные и т. п.).

Я ни в коем случае не собираюсь здесь толковать священные тексты, — это было бы с моей стороны по крайней мере кощунством. Я буду толковать и анализировать аналогичные или в чем-то параллельные тексты и структуры искусства.

Апокалиптичность картины снятия печатей и заявленная окончательность схемы игровых ситуаций составляли для меня явную параллель. Но стоило их сблизить и сравнить, как они тут же приобретали непоправимую двусмысленность. С одной стороны, снятие печати — это бесспорный акт раскрепощения, высвобождение бесчисленных инстинктов, желаний, витальных порывов, творческих намерений и замыслов. С другой стороны, это грозный взрыв опустошения духовной и плотской сокровищницы; снимая печать, распечатывая некое хранилище вековой давности, мы пускаем по рукам эзотерическое богатство народа, может быть, даже человечества. Обогащая, опустошаем, а опустошая, обогащаем. Приобретая, теряем, теряя — приобретаем. И этот иррациональный процесс «объединения-обогащения» един, неразрывен и непрерывен. Этот круговорот концов и начал, круговорот наполнений и опорожнений как раз и составляет скрытый смысл той двусмысленности, о которой я говорил в начале данного абзаца.

А если поближе к делу, то семь ситуаций, составляющих материю игрового театра, можно интерпретировать как последовательный ряд освобождений от различных запретов. Тогда первая игровая ситуация будет выглядеть как снятие физиологических табу (игра раскрепощаемого тела), а вторая игровая ситуация — как снятие табу психологических (игра освобождающейся души). Третья ситуация предстанет перед нами как снятие эстетических табу (игра красотой), четвертая — как снятие социальных табу (игра карьерой и общественным положением), пятая —как снятие мистических табу (дерзкая игра со священным), а шестая — как освобождение от «научных» — рационалистических, логических, рассудочных — табу (игра с судьбой напрямую).

Седьмая игровая ситуация, как уже говорилось, ситуация особая, *особенная*, и ее можно изобразить в виде экзистенциальной игры с выбором, подать в форме игры полной и последней свободы. Тогда она обернется для нас снятием игровых табу, то есть как разрушение игры, как нарушение созданных нами же самими правил игры.

Когда будут сняты все «семь печатей», не останется ничего, ничего. Снова чистый белый лист, как в начале книги, снова тишина и свежесть, ждущие и жаждующие новых, неведомых образов.

Происходит возвращение к простому после сложного...

То же самое можно сказать и по поводу всех семи игровых ситуаций: каждой из них надо овладеть в совершенстве и *отбросить*, оставшись ни с чем, — с пустотой (белого дракона) и простотой (просто помолчать и понесуществовать).

Отбрасывание усвоенного мастерства — это и есть снятие печатей...

Простота после сложности — это поздний Пушкин: после изощренного «языка» «Евгения Онегина», «Бориса Годунова» и маленьких трагедий — совсем простой и даже вроде бы никакой «язык» повестей Белкина, «Пиковой дамы» и, главное, «Капитанской дочки».

И еще о том же: после сложнейшей символики Нового Завета — простые образы Апокалипсиса: четыре всадника разных цветов, вавилонская блудница, похожая у Дюрера на жирнозадую самку-осу, небо, падающее на землю, и долгая-долгая, полная тишина после Грома Небесного.

Когда, овладев всеми их секретами и чудесами, мы отбросим всю целиком семерку снятых печатей (и, соответственно, семерку игровых ситуаций), мы останемся наедине с пустотой, перед нами раскроется великое ничто, — это будет высшая свобода творца, когда он может заново создать все что угодно, но не делает ничего. Он ждет, когда новые образы начнут возникать сами...

(Вероятно, все же не сами, а как бы сами; вероятно, не образы, а картины-прозрения; и, наконец, не возникать они будут, а, вероятно, откликаться на твой тайный зов.)

...Тишина, Ничто, Пустота, Чистый Лист, — это начало нового мира. Так я понимаю снятие седьмой печати в Откровении Иоанна Богослова: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет».

Использование ассоциаций из Апокалипсиса необходимо мне для того, чтобы подчеркнуть значительность и глобальность проблематики игрового театр. И еще для того, чтобы как можно нагляднее, слышимее и ощутимее представили себе плотность эстетической информации в нем. В одном (в каждом, в любом) спектакле игрового театра спрессована вся история людского рода от первых дней творения до судного дня второго пришествия: начало игрового спектакля адекватно сотворению мира, а его окончание — концу света. Он создается и разрушается в течение одного вечера. Ежедневный апокалипсис спектакля.

Новый игровой театр моделен по отношению к миру.

Дело в том, что в течение долгих веков театр отражал и дублировал человеческую жизнь. Теперь, наоборот, миру придется дублировать и отражать театр.

Вот только один пример, но какой яркий: театр первым повернулся вспять. После головокружительных высот режиссерского этапа он все больше и больше уделяет внимания органической, а не технической, сугубо актерской стороне сценического бытия, обращается все чаще к начальным, первобытным (а может быть, и вечным) своим основам, — к магическому кривлянию актера.

Скоро вспять вслед за театром двинется и мир. Он тоже повернется и пойдет к своим истокам, отбросив все достижения цивилизации, потому что большинство из них не соответствует интересам человека, потому что многие из этих достижений ложны и даже губительны. Другого выхода нет. Органичность современного театра словно бы предсказывает органичность новой цивилизации.

На протяжении своей книги я несколько раз затевал разговор о неважности и ненужности действия в театре. Сейчас я заговорю о благе недеяния еще раз, но теперь уже в применении к миру.

Не вообще недеяние должно нас заинтересовать, а недеяние именно теперь, именно сейчас, в наше время, когда любое действие несет несчастье и гибель. Столько человечество уже наделало поступков, что больше не надо поступков: простая работа (собирание злаков, выращивание домашних животных для молока, мяса и шерсти, постройка жилищ и т. п. органическое жизнеобеспечение), щадящая личность социальная система, децентрализация жизни, науки и искусства. И все.

Мой золотой век — реалистическая утопия.

Медленный и естественный регресс.

И постепенный, неспешный переход к органической цивилизации

. . . . . .

При чем тут театр? А при том, что в силу своей компактности и мобильности театр первым освоит органический образ жизни. И где-то на задах, на последнем, неброском плане этой органической театральной жизни иногда буду мелькать и я, как скромный предчувствователь естественного созидательства. Долго еще буду мелькать.

Игровой пост-эпиграф.

ГРИГОРИЙ СКОВОРОДА, ФИЛОСОФ, ПРОСИЛ НАПИСАТЬ НА ЕГО МОГИЛЕ:
«МИР ЛОВИЛ МЕНЯ, НО НЕ ПОЙМАЛ».

Об авторе этой книги

Михаил Михайлович Буткевич был режиссером и театральным педагогом, преподавал в ГИТИСе и Институте культуры. Эта книга адресована «с одинаковой благодарностью» его учителям и ученикам.

В этой книге он весь. Со своим деликатным одиночеством, душевной расположенностью к людям, подлинным демократизмом и высоким чувством чести, собственного достоинства.

«Главное наслаждение, которое получает зритель игрового театра, — пишет он, — заключено в ощущении любви, изливающейся на него со сцены».

Любовью насыщена каждая страница этой книги, которая стала итогом и завершением его жизни.

Наше знакомство растянулось на тридцать лет. Беру на себя ответственность сказать, что наш дом стал его домом. Был он абсолютно одинок. «Близких родных не имеет», — прочитала я в его военном билете.

М. М. Буткевич родился 10 декабря 1926 года в Дербенте, а первые десять самых счастливых лет прошли в городке Прохладном на Северном Кавказе. Они жили вдвоем с матерью, отца он не знал, тот давно жил отдельно. Его мать, Мария Рафаиловна Буткевич, родилась в 1896 году в потомственной дворянской семье, закончила гимназию, а после революции служила главным бухгалтером узловой станции Прохладная. Счастливая жизнь этой маленькой семьи оборвалась зимой 1937 года. Мать была арестована, последние сутки перед разлукой они провели в тюремной камере. М. М. попадет сначала в детприемник, а потом в колонию особого режима, где перевоспитывали детей врагов народа. Об этом он никому никогда не рассказывал. Он не говорил, а мы не расспрашивали. Из уважения к той одинокости, которую он носил с таким достоинством. Он никогда не был «жертвой режима», хотя «режим» прошелся по его жизни, обойдя только войной. На нее он не успел, его призвали в январе 1945 года, а демобилизовали в 49-м. Быть жертвой не позволяла гордость и то, что он называл «безрассудной храбростью». В армии, рассказывал М. М., ему выдали старую форму, которая висела на нем мешком. В первый же выход за пределы части его остановил патруль за неуставной вид и отправил в комендатуру. Получил наряд вне очереди – чистить сортир. Почистил, взял справку, что отбыл наказание. Утром следующего дня является сам к коменданту за новым нарядом на чистку сортира. И так всю неделю. Комендант сдался и выписал пропуск, позволяющий рядовому Буткевичу ходить по городу «в данной ему форме».

По немногим имеющимся у меня документам пытаюсь восстановить биографию с 49-го по 54-й годы. Живет в Ташкенте, работает техником-проектировщиком в «Узгоспроекте», руководит драмкружком в детском доме и техникуме советской торговли. Подтверждено справками с печатями и подписями. За пять лет поставил 14 спектаклей. Экстерном закончил среднюю школу. Собирался в Москву учиться в ГИТИСе.

В 1953 году умер Сталин, и М. М. послал запрос в Прохладненский отдел НКВД с просьбой сообщить о судьбе родителей. Ответ получил через полгода. Его вызвали в городской отдел

НКВД, сначала взяли подписку о неразглашении, потом показали официальную справку о том, что родители, отец и мать, были расстреляны в 1937 году, а неофициально посоветовали немедленно уволиться по собственному желанию и исчезнуть из Ташкента. И М. М. уехал в Москву. В том же, 1954 году поступил в ГИТИС на курс А. Д. Попова и М. О. Кнебель.

Его дипломным спектаклем был «Фрол Скобеев», оформленный известной художницей Т. Мавриной. В 1960 году, закончив институт, М. М. поселяется на Левом берегу, недалеко от Химок, и начинает преподавательскую деятельность в Институте культуры (тогда еще Библиотечном). Ему тридцать четыре года, и у него наконец есть свое жилье — восьмиметровая комната в бараке, где, кроме него, еще 7 человек. Стены в комнате фанерные, они пропускают любые звуки, но это отдельная комната, впервые после ареста матери. У него уже тогда была большая библиотека, масса замечательных пластинок. Гостей угощал настоящим, мастерски сваренным кофе.

Отдельную квартиру он получит через 15 лет, для этого ему придется уйти из ГИТИСа, вернуться снова в Институт культуры. Из барака-общежития М. М. выехал последним. Контакты с властями ему давались с трудом. Он все умел делать руками. Сам оборудовал кухню, построил письменный стол, книжные полки. Бывшие ученики подарили два кресла и журнальный стол.

Его пригласили в ЦТСА поставить спектакль. Эта была «Элегия» П. Павловского — романтическая история любви Тургенева и Савиной. В спектакле играли А. Попов и Л. Касаткина. Он жил долго и пользовался успехом.

М. М. «Элегию» не любил. Через несколько лет в том же театре решил поставить «Два товарища», пьесу по повести В. Войновича. Шел 1968 год. По-моему, спектакль был сыгран не более трех раз. Его закрыли. Было очень обидно. В спектакле играли Л. Добржанская, Н. Вилькина, В. Грачев. Играли молодо, задиристо, но наверху посчитали, что все это идеологически вредно. «Цемент» по Ф. Гладкову не спасло ни то, что там главную роль играла Л. Касаткина, ни имя Гладкова. Он был запрещен на генеральной репетиции.

Эту книгу М. М. писал, создавал, выстраивал почти 10 лет. Начинал, бросал, возвращался вновь. Отвлекала работа, необходимость зарабатывать на жизнь. Еще чаще паузы возникали потому, что надо было проверить на практике те идеи, которые вели к чему-то совсем новому, что потом М. М. назовет игровым театром и методом импровизаций. Так, в середине 80-х М. М. предложил А. А. Гончарову перестроить программу и систему обучения режиссеров и начал осуществлять это на практике. По просьбе А. А. Гончарова за полгода написал программы для трех курсов. Гончарову программы понравились, но потом все как-то заглохло. В архиве М. М. Буткевича программы нет, видимо, был единственный экземпляр, и он затерялся.

Дважды М. М. менял композицию книги, структуру отдельных глав. Кроме рукописи, остались карточки с заданиями для режиссеров и актеров, заметки, наброски ко второй части. Она так и не была написана. Два последних года он плохо себя чувствовал, к врачам обращаться категорически отказывался. А когда все-таки пошел, оказалось, что болезнь запущена, оперировать поздно. Он знал, что времени осталось мало, и спешил... Помню тот день, когда он приехал к нам и сказал, что решил сначала довести до конца работу над третьей частью и эпилогом, а потом написать вторую. Не успел, не хватило ни сил, ни времени. Просил свою ученицу, коллегу Л. Н. Новикову дописать вторую часть, передал ей весь материал.

Дописать, конечно, невозможно.

Возможным оказалось расшифровать и подготовить к печати материалы ненаписанной второй главы, что и сделано в этом издании.

За два дня до смерти он приезжал в Москву. Ему было трудно ходить, дышать, он очень мало курил. М. М. Буткевич умер 7 октября 1995 года и похоронен на Николо-Архангельском кладбище в Москве.

А. И. Живова

ОГЛАВЛЕНИЕ

О. Л. Кудряшов. О книге М. М. Буткевича «К игровому театру» 3

От автора 7

Большой пролог. **Театр и игра** 13

Часть первая. **Игра с автором** 167

Часть третья. **Игры для зрителя и игры со зрителем** 465

Четыре коротких повести о себе 585

Эпилог. **Дух и душа игры** 615

А. И. Живова. Об авторе этой книги 700

Учебное издание

Михаил Михайлович Буткевич

К ИГРОВОМУ ТЕАТРУ

В двух томах

Том 1

Лирический трактат

Художник *С. Архангельский*
Редактор *Л. Птушкина*
Корректор *Н. Медведева*
Оригинал-макет *О. Белкова*

Подписано в печать 12.07.2010 Гарнитура «Newton7C».
Формат 70x100/16. Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл.п.л. 44.
Тираж 1000 экз. Заказ № 2000
Российская академия театрального искусства — ГИТИС
Издательство «ГИТИС»
125009 Москва, Малый Кисловский пер., 6
Тел.: (495) 690-35-89

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Том 2

К игровому ТЕАТРУ

М.М. Буткевич

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ГИТИС»

М.М. Буткевич

К игровому ТЕАТРУ

Том 2

М.М. Буткевич

К игровому ТЕАТРУ

в двух томах

Том 2

игра с актером

«ГИТИС»
Москва
2010

Рекомендовано к печати кафедрой режиссуры
Российской академии театрального искусства — ГИТИС

*Издано при финансовой поддержке Федерального агенства по печати
и массовым коммуникациям в рамках
Федеральной целевой программы «Культура России»*

Под общей редакцией
А. И. Живовой

Составители
О. Ф. Липцын, Л. Н. Новикова, Р. А. Тольская

Буткевич М. М.

К игровому театру: В 2 т. — Т. 2. Игра с актером / Сост. О. Ф. Липцын, Л. Н. Новикова, Р. А. Тольская. — М.: Российская академия театрального искусства — ГИТИС, 2010. — 487 с.

ISBN 978-5-91328-060-2

Второй том посвящен центральной части трактата «К игровому театру» — актерской игре. «Игра с актером» — так назвал эту часть книги ее автор. М. М. Буткевич не успел завершить ее, и вот теперь она наконец-то предстанет перед читателем, собранная и расшифрованная его учениками и последователями. Новизной формы, содержания, композиции поразил читателя первый том. Те, кто возьмутся за чтение второго, не испытают разочарования. «Игра с актером» — это коллекция мыслей, размышлений об актерском искусстве, тренинге, психологии актерского творчества.

В настоящий том также вошли малоизвестные статьи по проблемам театральной режиссуры и педагогики, эссе «Жертва веселая» об актрисе Е. Л. Маевской. Завершает том очерк С. М. Бархина «О книге Михаила Буткевича „К игровому театру"».

В оформлении издания использованы рисунки М. М. Буткевича

© Российская академия
театрального искусства —
ГИТИС, 2010

СЕРЬЕЗНЫЕ ИГРЫ ВЗРОСЛЫХ ЛЮДЕЙ

Вышедшая совсем недавно книга М. Буткевича «К игровому театру» разошлась мгновенно. Содержательность, глубина, дискуссионность представленного материала впечатляли безоговорочно. Хотелось не спеша разобраться в нем, охватить широчайший диапазон размышлений о театре вообще и об игровом театре в частности. И это впечатление от книги было настолько велико, что никто не обратил особого внимания на предупреждение, что в ней отсутствует вторая глава, по существу сердцевина книги. Глава по замыслу автора должна быть посвящена главным образом актерскому существованию в этой новой модели игрового театра. М. М. Буткевич, понимая, что у него практически не остается времени на то, чтобы довести огромный труд до конца, решает передать для печати уже готовые главы книги. Как тут не посетовать на короткость человеческой жизни, когда не успеваешь сделать то, что задумал, что необходимо было сделать, то, что является смыслом жизни. А книга эта действительно была смыслом жизни Михал Михалыча, его опорой и надеждой.

И вот перед нами публикация странного, ни на что не похожего труда, подписанного именем М. Буткевича. Его нельзя назвать книгой, — это материалы к книге, точнее, материалы к той, пропущенной главе, которая не вошла в первое издание. Но познакомившись с ней, вы согласитесь, что это заготовки не столько для главы, сколько для нового капитального труда по теории и практике, короче — жизни нового яркого, парадоксального театра, по формированию новой генерации актеров и новой актерской игровой психологии. Диапазон этих заготовок также огромен и всеохватен: какая-то яростная жадность познания, углубления, расширения наших знаний и представлений о театре, поразительная свобода ассоциаций и сопоставлений, плотоядное ощущение выворотности, парадоксальности, конфликтности художественных сближений и сопоставлений.

Это был немыслимый труд — собрать, организовать и сделать удобочитаемыми эти тексты. Один из составителей сборника, бывший ученик М. М. Буткевича Олег Липцын, подробно рассказывает в своем предисловии об этой работе, которая длилась три с лишним года, о кропотливой расшифровке небольших библиотечных карточек с записями текстов самого М. Буткевича, цитат из сотен авторов, ссылок на десятки произведений из самых разных областей знаний. И все это нужно было найти, проверить, сличить, уточнить. Поистине подвиг. (И как тут не сказать о том, что наша жизнь, может быть, и держится на таких простых и важных вещах, как память, любовь и благодарность к тем, кто дал нам эту жизнь, научил нас *быть* в том смысле, о котором говорил К. С. Станиславский — «я есмь!», и различать, что хорошо и что плохо, что должно быть в начале и что в конце.)

Читать эти тексты будет непросто — слишком широк и плотен материал. И опять здесь мы обязаны его составителям О. Ф. Липцыну и А. И. Живовой, которые, пройдя школу М. М. Буткевича, красиво и убедительно организовали материал по принципу столь любимого учителем

японского сухого сада пяти камней, собрав его в пять главных тем так и не состоявшейся центральной главы книги...

В композиции сада пяти камней, как бы она ни была расположена, всегда есть камень, который невидим. Но он есть, он присутствует... Слава Богу, что есть ученики, есть память и есть преемственность, которая не дает оборваться движению жизни.

О. Л. Кудряшов, профессор,
заслуженный деятель искусств России

О. Ф. Липцын

ЧТО ТАКОЕ ЭТА КНИГА?

Я уже посмотрел раньше на нее с разных сторон: то увидел ее по-японски как книгу небольших эссе и зарисовок — дзуйхицу, то взглянул на нее и увидел, что она — как монтаж аттракционов. Теперь откроюсь: это «роман из рассказов и рассказиков» (опасность повтора: или убрать или найти другое слово вместо «роман»), о котором мечтал А. П. Чехов.

Да. Это роман. Роман о театре. С любовью к нему и с ненавистью к нему же. Роман, которому отдана была вся жизнь.

+ Повтор: чтобы поставить точки над «i»: это книга режиссера, о режиссере и, главным образом, для режиссера.

1993.02.10. Она кажется длинной, но ее можно читать кусочками.

Михаил Буткевич
(карточка «Что такое эта книга?»)

1

Кто боится рисковать своим актерским именем, своей актерской судьбой, тот не должен ожидать от своей судьбы чего-нибудь значительного ни по линии творческих достижений, ни по линии удовольствия и удовлетворенности. Судьба несет ему проигрыш.

Михаил Буткевич

Перед нами странный материал. Он с трудом может быть отнесен к какой-либо из знакомых нам форм научной литературы или беллетристики: он немного и литературное наследие, и мемуаристика, во многом — научное исследование в области театрального искусства (что-то наподобие диссертации), а еще расшифрованная часть задуманной книги — коллекция цитат и выписок из трудов по самым разным областям человеческой деятельности и знаний... Этот материал принадлежит перу Михаила Михайловича Буткевича (1926—1995), замечательного театрального режиссера и педагога. Но собраны все эти разрозненные заметки уже не им, а его учениками и последователями. В каком-то смысле столь любимая Михал Михалычем традиция «нон-финитности», принципиальной незавершенности художественного произведения оказала внимание своему преданному поклоннику и поучаствовала в продолжении жизни его мыслей и чувств далеко за преде-

лами его собственного физического существования. Как и знаменитый нон-финитный шедевр великого Гауди, собор Святого Семейства (Sagrada Familia) в Барселоне, труд М. Буткевича по созданию теории игрового театра вот уже второе десятилетие после ухода мастера не хочет стоять на месте, а разрастается новыми приделами, продолжает свою игру с временем и пространством, не позволяя судьбе поставить точку и перевернуть еще одну страницу в истории русского театра. А так хочется наконец-то разобраться в этом запутанном вопросе об игровом театре Буткевича. Но в том-то и фокус, что природа любит «закольцовывать» свои экзерсисы, обращать дело рук своих творений на самих себя. Создавая теорию игрового театра, вы сами попадаете под неразборчивый молох игры, и вот уже театр, а за ним и жизнь начинают играть вашей судьбой и вашей жизнью по вами же открытым законам. Это ли не доказательство истинности выдвинутых гипотез — природа снисходит до ваших рассуждений и вступает с вами в заведомо неравную игру.

Итак, опубликованный в 2002 году и вызвавший столь высокий интерес, что спустя всего три года был переиздан (и это в эпоху, когда серьезные книги уже не только не читают, но и не приобретают), трактат Михаила Буткевича «К игровому театру» не включал основную часть, посвященную главному вопросу театра — вопросу актерской игры. Причина проста — публикации центральной части книги, названной автором «Игра с актером», помешала «ее благородие, госпожа судьбина», решившая сыграть с сочинителем в открытую, разложив перед ним свои нехитрые, но и непобиваемые карты. В результате чего заигравшемуся автору стало очевидно, что времени закончить свое сочинение, как оно было задумано, у него нет. И тут наш автор, наш удивительный и непредсказуемый Михал Михалыч, человек в быту очень скромный и негероический, поступает так, как и должен поступить азартный и вдохновенный игрок, ставший перед безвыходной игровой ситуацией, — он идет ва-банк. Он решает пропустить основную и самую вожделенную часть своего сочинения, оставить ее в незаконченном, рабочем виде (в набросках, планах, сносках и выписках), но зато дописать заключительную третью часть, сформулировав, таким образом, заявку на полноценную теорию нового театра. Дерзость, которой российская театральная мысль не знала со времен К. С. Станиславского. Ну чем не Кутузов?

Может показаться, что в этом шаге нет ничего особенного, что за ним стоит банальная логика и расчет, ведь часть, как говорил один из любимых персонажей Буткевича, меньше целого. Пожалуй, так это выглядит сегодня, когда труд «К игровому театру» прочитан, признан и занял свое место на полке замечательных театральных романов XX века. Но тогда, на рубеже 1994—1995 годов, в период отчаянья и разочарований, в разгар духовного распада огромной страны и, тем более, ее театрального механизма, находясь на краю отведенного ему жизненного времени, решиться оставить после себя не законченный и отшлифованный оригинальный учебник по актерскому мастерству, а незавершенный труд, претендующий на новую фундаментальную теорию в области театрального искусства, было шагом принципиально игровым (читай: парадоксальным, рискованным, авантюрным и азартным). Но если верна гипотеза, что эмоциональная природа явления, его чувственная сущность отчетливо проявляет себя уже в момент зарождения этого явления, как бы набрасывая таким образом будущее, то понятно, что по-другому теория игрового театра и не могла появиться на свет.

Надо сказать, что Михал Михалыч и до этого момента поступал в жизни «по-игровому». Чего стоит история с «пиранделловским» курсом Буткевича в ГИТИСе, к которому имеет счастье себя относить и автор этой статьи. Пиранделловским курс стал

называться позднее, когда нашим дипломным спектаклем по пьесе Луиджи Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» открылся в Москве театр «Школа драматического искусства» Анатолия Васильева. А до этого в ГИТИСе нас называли по-другому — «лировский» курс. Это был заочный режиссерско-актерский курс, набранный М. М. Буткевичем в 1983 году, прославившийся в московских театральных кругах уже самым первым своим экзаменом в Онегинском зале Дома К. С. Станиславского. Достаточно напомнить читателям о восторженном отклике Марии Осиповны Кнебель в статье «Размышления» в журнале «Театральная жизнь», №13 за 1984 год. Выдающийся театральный педагог и последователь К. С. Станиславского, Мария Осиповна одарила студентов курса и их мастера самыми лестными оценками, благословляя в лице М. Буткевича и его учеников будущее идей и метода Станиславского.

За этим, на третьем году обучения, последовал знаменитый «лировский» экзамен — работа по «Королю Лиру», о которой до сих пор сохраняется память в среде старожилов ГИТИСа. Это был серьезный успех игрового подхода, тогда еще не сформулированного в виде нового метода, а выдававшего себя просто за освеженную традицию. Но для нас, участников «Короля Лира», это было приобщение к высокому и радостному искусству театра в его новом живом проявлении, обретение внутренней свободы, когда наконец, после трех лет обучения, вдруг стало казаться, что что-то начинаешь понимать! Каким воодушевляющим было неожиданно пристальное внимание со стороны педагогов кафедры и студентов-очников к нам, заочникам, людям «второго сорта»! С каким нетерпением ожидалась следующая, еще более серьезная работа — полноценный дипломный спектакль! И вот на установочной встрече перед разъездом курса по городам и весям тогда еще Советского Союза Михал Михалыч называет пьесу для дипломной работы — Луиджи Пиранделло, «Шесть персонажей в поисках автора». И мы разъезжаемся по стране в предвкушении новых неожиданных открытий, в предощущении счастья.

Не слишком ли много удачи? Не возникает ли у вас, проницательный читатель, опасения: что-то должно произойти, не бывает в жизни все так гладко. Разумеется, не бывает... По приезде на следующую сессию мы узнали, что Михал Михалыч передает наш курс другому руководителю и уходит на пенсию, поскольку как раз к этому моменту ему исполняется 60 лет. Можно ли понять этот шаг? Поступок человека, для которого театральная педагогика была делом всей жизни, испытывавшего постоянное непонимание и скепсис многих коллег по цеху, находящегося, казалось, на расстоянии вытянутой руки от столь желанного и выстраданного успеха, от достижения неоспоримого практического результата, который мог бы позволить закрепить свою же собственную теорию, убедить многих в ее правомочности и перспективности, возможно, даже «подправить» судьбу... А как можно было все это понять с нашей стороны, со стороны студентов курса? Как предательство кумира, в которого уверовал? Как разочарование в театре и в человеке вообще? Как отказ от убеждения, что игровой театр возможен, достижим и прекрасен?

Мне и по сей день до конца не понятен этот, безусловно игровой, поступок мастера. Как и все в игре, он интуитивен, парадоксален, шокирующ и необъясним... Не удивлюсь, если одной из главных причин было желание сыграть с судьбой на опережение, перепрыгнуть через неизбежный откат маятника удачи и везения, удержать курс на волне успеха. В результате так и получилось: «лировский» курс Буткевича стал «пиранделловским», из него возник абсолютно новый и неожиданный европейский театр — «Школа драматического искусства» — театр Европы, спектакль «Шесть персонажей»

стал одним из флагманов перестроечной эпохи, одним из первых ее представителей на Западе, за три с лишним года объездил полмира, побывав на самых престижных фестивалях, принес заслуженную мировую славу режиссеру Анатолию Васильеву.

Мог ли Михал Михалыч предвидеть это тогда, в 1986-м, когда отказывался от нашего курса? Нет! Не мог! Нечем ему было тогда оправдать свой шаг, кроме как банальными и неубедительными рассуждениями о пенсии и о трениях на кафедре. Но уверен, что внутри себя Буткевич четко знал причину своего ухода, которая во многом объяснялась им же открытыми и сформулированными законами и принципами игры — необъяснимыми, почти неуловимыми. Помню, когда в очередной раз я поймал его за полу плаща на выходе из ГИТИСа и стал просить объяснить, что мне теперь делать в жизни и как справиться с отчаянием, безверием и нежеланием без него заниматься театром, он укоризненно, но снисходительно покосился на меня, закурил «беломорину» и в свойственной ему манере, глядя прямо в глаза, залепил: «Олег, а представьте, что завтра вместо меня придет Питер Брук, и вам уже не захочется уходить из института». Я опешил, по инерции еще какое-то время сохранял на лице мину отчаянья, но где-то внутри очень быстро согласился, что он прав... Брук не пришел, но наш курс был передан Анатолию Александровичу Васильеву, — дальнейшее известно.

Существует ли автор у такого развития событий? И да, и нет. Если под автором понимать мудрого модулятора, который своими действиями, с одной стороны, поворачивает ход вещей в направлении определенных перспектив и возможностей, а с другой стороны, провоцирует и приглашает эти возможности проявиться — то да. Но если под автором понимать конструктора-инженера, четко знающего и то, что он хочет построить, и как это можно сделать, то такого автора у жизни нет. Овладевший новой, более свободной игровой моделью авторства, Михаил Буткевич модулировал не только собственную судьбу, но и будущее своих учеников, ставя игровые эксперименты не только на занятиях в аудитории, но и на территории собственной жизни. В таких вот уроках и начинаешь постигать то главное, что характеризует игровую тенденцию, — ее ориентированность на провокацию, на вызывание стихийных жизненных сил, втягивание природы в игру. И постепенно приходит понимание, что природа театральной игры заключается в умении благородно и мудро провоцировать игру природы.

2

... Привлечь к себе любовь пространства,
Услышать будущего зов.

Б. Пастернак

Я не случайно привел здесь столь обширную реминисценцию из истории «пиранделловского» курса. Именно этот, последний гитисовский опыт Буткевича сыграл и, как ни странно, продолжает играть ключевую роль не только в создании теории игрового театра, но и в появлении на свет как первого издания книги «К игровому театру», так и всех последующих публикаций, включая и настоящую. Мог ли знать Михал Михалыч тогда, в 1986-м, отказываясь от своего последнего в жизни курса, передавая созданный таким упорным трудом актерский ансамбль в руки высоко ценимого им режиссера — Анатолия Васильева, выбрав для этого ансамбля пьесу, которая приведет к возникновению нового театра европейского класса, — мог ли он знать, что вызывае-

мое всем этим игровое напряжение обеспечит жизнь и его творческому наследию? Конечно, не мог, но интуитивно чувствовал, что играет с судьбой по-крупному, играет честно, рискованно, идет ва-банк, а значит, получает шанс выиграть... Так или иначе, но подготовку к печати первой книги, разбор и расшифровку архива для нынешнего издания, как и работу по внедрению игрового метода в педагогическую и постановочную практику проводили и продолжают вести в основном именно «пиранделлисты».

Таким образом возникает книга с пропущенной II частью — главной частью. Но парадоксальным образом, благодаря тому, что автор успел завершить I и III части, начало и конец, сумел охватить, собрать и предъявить весь масштаб замысла, — книга увидела свет. Именно благодаря этому у нас теперь появляется возможность попытаться восстановить и центральную часть книги, так и не собранную самим автором. Разумеется, никто не возьмет на себя смелость дописывать чужие мысли, соединять и компоновать их по своему разумению — слишком оригинальна и нова предлагаемая концепция. Нам остается лишь тщательно собрать весь сохранившийся материал, расшифровать записи, сноски и выписки, разыскать как можно больше из того, что предполагалось включить в ту или иную главу, составить библиографию книг, на которые ссылается автор, с тем чтобы заинтересованный и любознательный читатель имел возможность найти указанные в тексте страницы и ознакомиться с ними.

Как оказалось, даже такая, на первый взгляд техническая, задача по собиранию и расшифровке подготовительных материалов в случае книги Михал Михалыча превращается в бесконечное путешествие по лабиринтам его собственных мыслей, по десяткам книг других авторов, из самых разных и неожиданных областей знаний, по отдельным листкам, по большим и маленьким тетрадям выписок и цитат, а главное — по сотням пожелтевших от времени библиотечных карточек, исписанных разноцветными чернилами вдоль и поперек крупным и аккуратным почерком мастера. Эти вот карточки и составили основную массу восстановленного текста II части книги, впервые предлагаемой читателю.

Само явление накопления материала на карточках, собирания карточек в группы, неоднократного пересмотра и редактирования карточек перед тем, как приступить непосредственно к процессу создания текста, на наш взгляд, заслуживает отдельного разговора. Этот процесс может быть легко сопоставлен со ставшим уже привычным для нас компьютерным редактированием: он обладает дополнительными степенями свободы от линейности мышления и обязательности последовательного изложения мыслей, сохраняет импровизационные отношения с образами текста, экономит время и облегчает ритм. Карточки наделены теми же преимуществами, что и наши современные приборы высоких технологий — удобны, мобильны (их легко носить и доставать из кармана), они значительно долговечней, поскольку производились из более плотной бумаги.

На наш взгляд, выбор библиотечной карточки как носителя информации не случаен и уже сам по себе есть проявление игрового подхода. Ведь даже по форме эти прямоугольники пожелтевшей утолщенной бумаги больше всего походят на игральные карты, а их порции — на колоды. Кто знает, что тебе попадется в этот раз, как ляжет театральная карта.

Карточка уже является чем-то полусерьезным, необязательным, неформальным. Она не позволяет писать на себе последовательные рассуждения, допуская лишь тезисы, основные мысли, сноски и цитаты. С другой стороны, карточка идеально приспособлена для монтажа и перемонтажа. Она сомасштабна современному компьютерному файлу, лаконична и строга, безжалостна и справедлива. Ее ритм отрывист и ясен. Ее дву-

сторонность как будто специально создана для отражения противоречивости явлений. Ее «карманность» позволяет ей проникать в самые неожиданные закоулки жизни, оказываться под рукой в те моменты и в тех ситуациях, когда обычно не до записи.

Сам формат карточки во многом определяет масштаб информации, на ней помещаемой, способ записи, да и ее лаконичную форму. На небольшом прямоугольнике

Поскольку материал на карточке накапливался постепенно, происходила естественная корректировка, уточнение, добавление, т. е. редактирование карточки. Михаил Михайлович использовал чернила разных цветов — красные и зеленые, в добавление к традиционным синим и черным, что дает возможность проследить этапы такого редактирования.

Очевидно, что первым слоем был синий или черный, при повторном обращении к карточке использовалась ручка с красным стержнем, а следующей применялась зеленая. Это «расслоение» создает эффект «рельефа времени» в процессе работы над карточкой, позволяет понять, как развивалась и трансформировалась мысль, накапливался опыт. Трудно сказать точно, какой объем времени занимала работа над карточкой, но, судя по многим косвенным данным, между первой и заключительной записью, появлявшейся на карточке, могли пройти годы. А значит, и композиция, и стиль изложения, и подборка сопроводительных материалов — были серьезно обдуманы и проверены временем.

Количество сохранившихся в архиве Буткевича карточек — порядка пяти сотен. В основном это материал, заготовленный ко II части книги, т. е. не вошедший в ранее опубликованный текст.

Практически сразу, приступив к расшифровке карточек и подготовке их к изданию, мы столкнулись с вопросом подачи материала. Как видно из иллюстрации, карточка изобилует сносками, отсылками к другим источникам или другим карточкам, наслоениями и редакциями; порой карточки собираются в группы, относясь к одной и той же главе, а иногда плавно перекочевывают из одной главы в другую. Поскольку изначально было ясно, что никто не возьмет на себя смелость симулировать последовательный текст из этого порой фрагментарного, отрывочного, тезисного материала, возникала необходимость в процессе подачи расшифрованных карточек сохранить как можно больше информации, которая во многом проявляется не в тексте, а в ритме мыслей, в экспрессии записей, в сопоставлении цитат, в структурной компоновке, даже в неудовлетворенности и сомнениях, отмеченных самим автором лишь для того, чтобы впоследствии к ним вернуться и поправить.

Основную трудность в поисках оптимального формата подачи материала составляло огромное количество ссылок — либо на собственные более ранние тексты, либо на ту литературу, которой пользовался Михал Михалыч в работе над теорией игрового театра. Издания эти в своем большинстве были у него в личной библиотеке, всегда под рукой, со всеми необходимыми закладками и пометками на полях. На них и делались короткие ссылки в карточках. Цитат и ссылок этих такое количество, что, реши мы разыскивать каждую из них в первоисточнике, чтобы включить в текст карточки, мы, во-первых, затянули бы публикацию, а во-вторых, сделали текст практически нечитабельным. В связи с этим, а также потому, что основная часть библиотеки М. М. Буткевича после его смерти оказалась разрозненной, составителями было принято решение ограничиться подробной библиографией всех источников, на которые ссылается автор, с тем чтобы у читателя появилась возможность проделать свою часть работы — найти интересующую его книгу и, пользуясь ссылками Буткевича, ознакомиться с предлагаемой цитатой. При этом для удобства чтения материала ссылки на источники — если только они не включены самим автором непосредственно в текст тезисов — вынесены в правую, комментирующую, колонку на странице каждой карточки. Библиография с указанием тех изданий, которыми пользовался и на которые ссылается М. Буткевич,

приводится отдельно после текста карточек. Все комментарии от составителей, включая ссылки к номерам в приведенной библиографии, приводятся курсивом, уменьшенным кеглем. Сокращения раскрываются в квадратных скобках, текст в круглых скобках всегда принадлежит М. М. Буткевичу.

Более сложной оказалась ситуация с архивом, т. е. с текстами и записями самого М. Буткевича, на которые также имеется большое количество ссылок в карточках. Ведь материалы архива далеко не так легко доступны читателю, как опубликованные издания, а значит, наша задача состояла в максимально полном отражении именно этих архивных текстов. При этом представляется важным не ограничиваться отсылками к определенной странице того или иного материала из архива, а, по возможности, находить сам текст, саму цитату и включать их в карточку. Практически, в карточках есть ссылки на весь главный состав архива Буткевича, что дает представление о размерах и составе творческого наследия. Вот лишь основные, наиболее крупные части этого архива:

— несколько редакций Диссертации по этюдному методу репетирования;

— большая и малая коричневые тетради, в которых были собраны собственные Михал Михалыча мысли, формулировки, рассуждения, заготовки;

— большая черная тетрадь, в основном заполненная выписками из любимых авторов и книг, рассортированными по темам собственного творческого поиска;

— текст под названием «Моя первая книга»;

— План Чеховского семинара;

— План семинара «10 времен года»;

— Реестр событий «Тристрама Шенди»;

— переводы с английского нескольких стихотворных пьес У. Б. Йейтса и т. д.

К сожалению, не всё из перечисленного вошло в настоящую книгу.

Не хочется, да и было бы не к месту в этой публикации углубляться в историю последнего периода жизни и ухода выдающегося педагога и теоретика российского театра второй половины XX века. Можно лишь с грустью отметить, что жизненная судьба Михаила Михайловича Буткевича не стала исключением из общего правила — пренебрежения и безразличия, с которыми всякое общество относится к своим лучшим художникам. Сознавая, что конец неизбежен и близок, Михаил Михайлович старался привести свой архив в порядок и завещал его преданному другу, Александре Иосифовне Живовой, которая предоставила нам любезную возможность воспользоваться архивом для настоящей публикации. Разбирая архивные материалы, мы не смогли обнаружить нескольких тетрадей, в частности, большой коричневой тетради, на которую имеется много ссылок.

Однако, поскольку нами уже отчасти усвоен урок игровых отношений с судьбой, не будем зарекаться, — как знать, может быть, что-то из архива найдется позднее, и тогда пригодятся сноски на утерянные тетради, листы и планы. Поэтому мы сохраняем все основные архивные ссылки, даже те, которые относятся к утерянным материалам, разместив их в правой — комментирующей — колонке, а выписки из сохранившейся части архива включаем непосредственно в текст карточек, именно в тех местах, где это было предусмотрено автором. Эти выписки-включения представлены другим шрифтом, с дополнительным отступлением от левого поля страницы и указанием источника из архива Буткевича.

Перечисленные решения хотя и несколько упростили подачу и, надо надеяться, восприятие публикуемых текстов, но не должны были принципиально изменить основное качество материла — его фрагментарный, исследовательский характер, его от-

рывистый, довольно жесткий ритм, что адресует его в первую очередь профессионалам, занимающимся вопросами актерской игры, подготовки и воспитания актеров. Одновременно, на наш взгляд, это делает публикуемый текст еще более современным, необычным и привлекательным не только для практиков театрального дела, но и для специалистов, интересующихся вопросами психологии творчества, театроведения, философии искусства.

Работа по расшифровке карточек велась учениками и последователями М. Буткевича, выпускниками его знаменитого «пиранделловского» курса — Л. Новиковой, Р. Тольской и автором этой статьи. По окончании расшифровки карточек, естественно, возник вопрос о компоновке всего материала. И здесь опять в игру вступает Михал Михалыч: среди его бумаг и тетрадей обнаруживается Оглавление II части книги, как задумывал ее автор. Этот подробный план из 128 пунктов (плюс четыре литерных: 7-а, 29-а, 75-а, 89-а) мы положили в основу расположения карточек в настоящем издании.

План этот сам по себе очень любопытен, поскольку позволяет проследить не только ход мыслей автора, но и его композиционные пристрастия, его режиссерские ходы, структуру подхода к проблеме актерского творчества. Вот он, этот план:

Оглавление 2-ой части

Эпиграф из Пастернака «Как играет река...»

1. Чего стоит актеру игра.
2. Детство актера.
3. Игры девочек и игры мальчиков. (Трагизм нечаянного предощущения — модель беспечности актера.)
4. Главное условие игры: новый театр требует нового актера и новой актерской техники. + Тут прибавлены тонкость и подробность.
5. Великие игрунчики русского театра.
6. Радость моей игры — М. А. Чехов.
7. М. А. Чехов и К. С. Станиславский. Ученик и учитель. Поиски живого театра.

7-а. Лирическое отступление в честь импровизации (из моей старой книжки).

8. Место и значение импровизации в актерском искусстве.
9. Импровизация и игра.
10. Игровая Россия: игры времен года (+ разговор о семинаре «10 времен года»).
11. Купальская ночь и кадриль образов.
12. Ферапонтовские зарисовки. (Фрески монастыря и фрески жизни + как из жизни рождается искусство.)
13. Для чего козе баян: актер и пейзаж. (Закончить пейзажной частью «Доктора Живаго».)
14. Поэзия игры.
15. Благородная игра российской интеллигенции: живые картины + эссе о З. Н. Зорич.
16. Игры с «белым драконом».
17. Чистая импровизация.
18. Магические основы актерской игры: 1) преображение предмета.
19. Магические основы актерской игры: 2) одушевление предмета (см. выписки из Лосева, стр. 23).
20. Импровизации-иносказания (образ и символ как маска душевной жизни).
21. Вечная тема — «юмор и театр» — новый аспект «актер и юмор».

22. Великий учитель юмора и его энциклопедия дурачества (читал ли Стерна Н. В. Гоголь?).
23. Давайте вырабатывать юмор (избежать повторений темы — ср. с Прологом книги).
24. Научиться хорошо играть — это научиться и осмелиться начинать с ошибок.
25. Спектакль в остроге: игра освобождающая.
26. Постулаты актерского мастерства.
27. Любопытные особенности игровой подготовки актера: роль жребия в воспитании нового актера. (Жребий в «Докторе Живаго».)
28. Восприятие как основа импровизации.
29. Новая технология подробнее: актер в ландшафте и ландшафт в актере (здесь закончить разговор о «Докторе Живаго»).
29-а. Новая технология еще подробнее: а что там внутри?
30. Дальнейшие ограничения импровизаций.
31. Элементы формальной игры: Структура актерской импровизации. (Аль фреско.)
32. Оценка события в плане игры. Гиперболы и литоты (а-ля Гоголь) + см. Новые упражнения, стр. 1.
33. Импровизация и тренинг оригинальности (+ 2 блока гоголевских тем).
34. Войти в команду «трое из тысячи».
35. 18.250 велосипедов за одну человеческую жизнь, или каждый день по открытию.
36. Повторенье — мать ученья: аксиомы из 1-ой части книги (на фоне 4-х качеств).
37. Актер играет в драматурга.
38. Чет и нечет.
39. И все сначала: от натурализма еды и питья — к условности маски.
40. Маскарад для широкого круга: «человечки» и «чудики».
41. Маскарад для узкого круга: игра актера с маской.
42. От игр летней ночи к мистерии на рассвете. От сосредоточенности к выплеску и затем к новой сосредоточенности — туда и обратно.
43. Игра «Тя-но-ю»: поэзия обыденного. Японизм А. П. Чехова (сюда 4-ю сессию).
44. Самый лучший «идиот» — Масаюки Мори и Тосиро Мифунэ.
45. Уроки Японии. (! Тут через гидаю начать тему актерского комментария.)
46. Пробный реестр в стиле хэйанской дамы (Сэй-Сёнагон и мы).
47. Игра с текстом (игра со словами).
48. Игра на любителя: абсурдные хохмы и кокалян.
49. Интимная игра: актуализация текста.
50. Слово как маска (текст и подтекст).
51. Игра поэтического и прозаического слова. Поэтический подтекст: проза, нарядившаяся поэзией, и поэзия под маской прозы.
52. Игры с соседями.
53. Ближайший мой сосед: еще один КС — от архитектуры (главка, посвященная Константину Степановичу Мельникову).
54. Театр в осаде: о ближайших соседях, почти родственниках.
55. Актер и время: жизненное, театральное, философское, — наши соседи не в пространстве, а во времени.
56. Игровое время.
57. Проблемы сценического времени и ритмовой тренинг.

58. Дифирамб Нине Павловне Збруевой.
59. Контрапункт актера как игра.
60. Путешествия актера во времени. (Вспомнить Стерна! — время события и время описания события.)
61. Проблема пассивного игрока: «хоровая» прокрутка киноленты видений.
62. Игра и жест.
63. Игра со странным названием «ПЖ».
64. Обобщающие свойства ПЖ.
65. ПЖ и жанр.
66. ПЖ, импровизация и исследование стиля автора.
67. Артист и стиль.
68. Школа на ходу: игровой тренинг.
69. Смысл игры с актером.
70. Корпускула сценической игры — привет от Нильса Бора. (Возврат к пуантилизму и абстракционизму на уровне науки.)
71. Куклы после шестнадцати (+ тут развивается от кукол ВЭМ к теме Гоголя).
72. Спиритические развлечения: столоверчение и вызывание духов.
73. Мистика игры — ЭСВ и проблемы актерского психополя.
74. Фантастическая игра — немой театр.
75. Сновидческий театр: вещие сны перед большой игрой.
75-а. Большая мистическая игра — воскрешение Михаила Чехова (+ см. Лосев, стр. 23).
76. Всегда быть наготове: технология творческого самочувствия актера в спектакле будущего и сегодня. (Итог параграфа: разделение самого себя и многоканальность.)
77. Обольстительные и увлекательные игры имени древнегреческого бога Эрота (+ см. Лосев, т. 3, стр. 214 и стр. 216).
78. Восточные сладости: Кабуки и Дзёрури.
79. Эротизм синей блузы.
80. «Как китайцы и японцы брали штурмом наш театр». Агитколлаж.
81. Игра и наигрыш.
82. Игра и легкость.
83. Теорема прорыва + эссе о Л. И. Добржанской (отдельным параграфом или в конце теоремы).
84. Песни и пляски.
85. Парадоксы «школы на ходу»: спектакль, выброшенный кошке под хвост.
86. Российская мистерия — «Власть тьмы».
87. Главное в театре — актер, но какой актер?
88. Эвристичность игры.
89. «Взятие снежного городка» — игровой брэйнсторминг.
89-а. Метатеатр актера — полный разворот темы.
90. Плач по этюдам и эскизам.
91. Состязания: кто кого?
92. Состязательная методика и этюд.
93. Волшебная сила искусства: бой в дубовой роще.
94. Метод действенного анализа и игра.
95. Игровые конфликты.

96. Игра в поддавки.
97. Разбойник Володя, разрушитель игры.
98. Антиномия партнера.
99. Действие (только) средство, а не цель (+ не исполнитель чужих действий, а сочинитель своих — так хотел КСС).
100. Этюд как инструмент анализа пьесы.
101. Выигрыш и проигрыш в этюде.
102. Этюд как практическое соединение импровизации-игры с техникой психологического театра.
103. Актерский анализ.
104. Актер и три тайны театра.
105. Игры опасные и рискованные.
106. Переход границы, отделяющей театр от жизни: на острие ножа.
107. «Уличная сцена» Бертольда Брехта (+ эссе — завершение — о Касаткиной. Брехт и КСС — они тоже переживание).
108. Салочки. Игра актера с персонажем: очуждение и приближение.
109. «Покупка Меди» — что и как продается в театре.
110. Замысел Достоевского (7-я сессия Чеховского семинара: трагический абсурд).
111. Единица эстетической игры — квант образности.
112. Политические игры актеров.
113. Импровизация и комедия дель арте.
114. Мягкий поворот (к символизму) + отд. параграф — Эссе о Н. М. Вилькиной (современная актриса и современная политика).
115. Серьезность игры.
116. Зритель как партнер (сюда: тренинг в работе со зрителем).
117. Игра с жизнью. Создание современных масок.
118. Мяч в игре: распасовка темы (о сценариях).
119. Все о маске.
120. Теорема маски.
121. Маска и Василий Макарович Шукшин.
122. Ирония, пародия, самопародирование и прочие доспехи стеснительного игрока.
123. Резюме импровизации: сколько тарелочек ты бросаешь?
124. Откуда взять азарт? (Игровая идейность.)
125. Игра и массовая культура.
126. Игра с актерской судьбой.
127. Диапазон игры: от балагана до МХАТ-второго.
128. Рождается какой-то другой театр (+ 5-я глава из Книги отражений).

Как видим, каждому из пунктов плана соответствует как минимум одна карточка, а чаще — целые блоки карточек-заготовок. Последний пункт носит название «Рождается какой-то другой театр». Такое завершение самой объемной и существенной части книги во многом говорит само за себя. Становится ясно, как автор ощущал «сверхзадачу» этого поиска, каков масштаб и цель его рассуждений, какое поле творческой деятельности охвачено этим поиском и куда направлен основной вектор предлагаемой методики. Очевидно, что эта цель — не воспоминания или лирические зарисовки, даже не отдельные технологические приемы актерского и режиссерского мастерства, а полноценное худо-

жественное и профессиональное мировоззрение, отражающее реалии своей эпохи и отвечающее на вызовы ближайшего будущего. Если это так, то дело не столько в результатах найденного, сколько в процессах движения к новому в контексте существующих традиций и сопряжения их с реальностью. А значит, речь не о рецептах и директивах, а о тенденциях и методике, не о решениях, но о способах и путях формирования художественных решений, т. е. не столько об актерском и режиссерском умении, сколько о воспитании современного актера и режиссера.

Композиция II части идет от «простого» к «сложному», от традиции к новизне. Михал Михалыч, будучи художником истинно интеллигентным и широко образованным, убежденным эволюционистом, а не революционером, не видел свою методику вне контекста и глубоких взаимосвязей с великими его предшественниками, особенно представителями русской театральной традиции. Имена, идеи и труды К. С. Станиславского, М. А. Чехова, А. Д. Попова постоянно присутствуют в материалах и размышлениях Буткевича. Более того, вся идея игрового театра как нового витка в развитии актерской игры и режиссуры на современном этапе уходит корнями в русский народный театр скоморохов, в народную драму, в истоки актерства. Таким образом, методология Буткевича затрагивает все основные элементы системы Станиславского, предлагая свои, игровые подходы к тренингу и освоению этих элементов в театральной педагогической практике. При этом Буткевичу замечательным образом удается сочетать кардинальное новаторство с глубоким и последовательным традиционализмом, если под русской театральной традицией понимать театр актерский, образный, эмоциональный и современный.

Глубокую внутреннюю связь теории игрового театра Буткевича с предшествующими методами организации актерской игры убедительно подтверждает тот факт, что в план II части включен целый ряд разделов, касающихся метода действенного анализа и связанного с ним этюдного метода репетирования. Большое количество сносок и комментариев в карточках этих разделов отсылает нас к тетрадям диссертации М. Буткевича по проблемам этюдного метода работы с актером. Судьба этой диссертации сама по себе очень интересна. Работая над ней долгие годы и, практически, подойдя к заключительному этапу редактирования и составления окончательного текста, Михал Михалыч принял неожиданное, резкое и, как всегда, вполне игровое решение — диссертацию не защищать. Скорее всего, работа над текстом диссертации, как и ее защитой, была прервана по комплексу причин, среди которых наверняка были не только внешние, но и — что более существенно — внутренние, творческие. Далеко не последней причиной отказа от защиты диссертации, видимо, было возникновение новой глобальной творческой идеи — взгляда на театр как на игру, игровой методики как следующего технологического шага, органически вытекающего из этюдного метода. Ознакомившись с диссертацией Буткевича, отчетливо понимаешь, что именно этюд, направленный на высвобождение актера из-под давления идейных установок и задач, этюд как импровизационный механизм творческого поиска, обращенный непосредственно к личности актера, к его ЖЧД («жизни человеческого духа»), прямо подводит автора к концепции игрового театра. Но при этом вся история подготовки и последующего отказа от защиты диссертации по этюдному методу представляет собой драматичный и поучительный эпизод, в котором проявился не только творчески бескомпромиссный характер Буткевича-художника, но и принципиальное отличие методики игрового театра от предшествующего ей этюдного метода.

3

> Роль нельзя считать сделанной (сыгранной), если вы не нашли в ней места, позволяющего вам выплеснуть разом все накопленные в связи с этой ролью мысли, чувства, подсознательные ощущения и волевые импульсы.
>
> *М. Буткевич (Из теоремы прорыва)*

Михал Михалыч серьезно увлекался японским искусством: его покорял тотальный эстетизм японского взгляда, он легко попадал в сатори от парадоксального лаконизма поэзии хокку и танка, чуть ли не наизусть знал все фильмы Куросавы, млел от утонченного эротизма Сэй-Сёнагон, мечтал увидеть живое представление театра Но. Одним из самых ярких и незабываемых этапов учебы на курсе Буткевича была Японская сессия, когда мы все по вдохновенному токованию Мастера влюбились в Японию и могли легко разобрать композицию любого художественного произведения по законам японского сада камней. Вот и теперь, имея перед собой этот большой и развернутый план II части и желая хоть как-то охватить его взглядом, чтобы возникла цельная картина, мы не придумали ничего лучшего, чем разобрать его в соответствии с садом камней, в надежде, что структурный взгляд по рецепту Буткевича принесет пользу и читателю. В японском саду камней присутствует, как правило, пять основных композиционных групп — главный камень, вспомогательный камень, контрастный камень, домашний камень и фон; кроме того, он устроен так, что из какой бы точки мы ни смотрели на сад, хотя бы один из его камней всегда оказывается скрыт от нашего взгляда. Ниже мы попытаемся в разбросанных, как камни сада, идеях и замыслах II части книги разглядеть эти основные группы.

Главный камень II части книги — ИГРА

Даже из простого перечня пунктов плана становится вполне очевидно, что в центре замысла стоит ИГРА, прежде всего игра театральная, актерская игра на сцене в строгих рамках художественного произведения. Михал Михалыч как будто заставляет нас вспомнить, что не случайно на многих языках мира актерское творчество называется игрой, что в данном случае этимология не беспочвенна и в самой основе существования актера на сцене лежит одно из уникальных, противоречивых и загадочных явлений, присущих жизнедеятельности Homo sapiens, — явление игры. Ведь даже собирательное существительное люди в русском языке, хоть и восходит к греч. ἐλεύφερος 'свободный человек', но при этом и созвучно латинскому Homo ludens, что означает 'человек играющий'.

Привыкнув к широкому употреблению понятия игры в бытовой жизни (а мы называем игрой не только актерство, но и одну из главных форм существования и общения детей, спортивные соревнования, всевозможные способы развлечения, в том числе и приводящие к быстрому обогащению, и многое другое), мы забываем, что в случае профессиональной театральной деятельности речь идет не просто об игровом поведении, а о структурированной форме творческого существования, основанного на объективных законах природы и художественной деятельности. Буткевич стряхивает с понятия ИГРЫ наслоившуюся бытовую пыль, возвращает нас к самому феномену игрового поведения человека, а от него — к актерству как творчеству, в основе которого лежит ИГРА. Михал Михалыч рассматривает различные типы и проявления ИГРЫ в театре,

прослеживает, как дух ИГРЫ пронизывает все элементы театрального процесса, доказывая таким образом, что явление ИГРЫ лежит в основе не только актерства, но и, шире, театрального искусства в целом. Вполне естественно, что именно феномену ИГРЫ, не как бытовому понятию, но как вполне определенному и свойственному человеческой природе способу взаимодействия с миром, отводится главная роль в системе рассуждений Буткевича, именно ИГРА становится главным камнем его сада.

Рассматриваемая Буткевичем как художественное явление, театральная ИГРА обнаруживает в себе все ключевые элементы театральной технологии. Только в свете игрового подхода все они приобретают свежее, живое, а часто и неожиданное звучание. Дух ИГРЫ позволяет вывести эти элементы с поля сухой теории, вдохнуть в них бодрящий аромат азарта, нежность и тонкость поэзии, вернуть им страстность в обращении к вечным тайнам бытия. Вот, например, как задается взгляд на такие ключевые понятия драмы, как конфликт и действие:

> Игра органически заключает в себе КОНФЛИКТ. Он включен в игру как ее первое и самое необходимое условие. И поэтому, находя точно «игру» (данной сцены, данной пьесы, данного спектакля), мы находим вместе с этой игрой и конфликт.
>
> ИГРА ВМЕСТО ДЕЙСТВИЯ! Игра ДЕЙСТВЕННА по своей природе. Она — в силу этого условия — дает нам одновременно и ДЕЙСТВИЕ (данной роли в данной сцене и т. д.). Но в игре это ЖИВЫЕ, естественные, вынужденные и вынуждающие действие и конфликт.
>
> Игра несет в себе не только живость и свободу поведения, но и СОСТЯЗАНИЕ с его азартом, с его случайностями и с его перипетиями, с его болельщиками, его приподнятой атмосферой праздника, бодрости и здоровья.

Особенно интересными в рамках игрового подхода Буткевича представляются рассуждения о таком базовом понятии актерского творчества, как сценическое действие, о его трансформации в контексте современного театра на рубеже третьего тысячелетия, о его предлагаемой игровой коннотации и даже вводимом для этого специальном термине — «анти-действие». От основных, при этом узконаправленных, проблем игрового действия и его понимания в контексте модели игрового метода довольно легко перейти к вопросам более широкой проблематики, обеспечивающим как само осуществление игрового действия, так и его «среду обитания».

Центральные проблемы театрального искусства — вопросы конфликта и действия — в очередной раз становятся критической точкой в процессе эволюции творческого метода, именно в изложении этих вопросов наиболее полноценно и комплексно формулируются предпосылки поиска нового театра, проступает проблематика нового подхода М. Буткевича, именно здесь проявляется главный пафос его концепции игрового театра. К этим вопросам Михал Михалыч возвращается неоднократно на протяжении своей книги, каждый раз пытаясь с новой стороны взглянуть на явление конфликта и понятие действия на сцене. Эти темы затрагиваются не только в главках №94, 95 и 102 (см. план II части книги), целиком посвященных методу физических действий, конфликту и этюдному методу, но и во многих других разделах плана.

Особенно интересным, даже сенсационным выглядит одно из вводимых Буткевичем понятий игрового метода — понятие «анти-действия». Кажется, что автор замахи-

вается на «святое» театральной теории, ее краеугольный камень. Но не стоит торопиться с выводами. Вот как поясняется этот «дерзкий выпад» в материалах карточек:

> Действие — арифметика актерского мастерства. Им нужно овладеть и забыть, чтобы оно ушло в подсознание и было к услугам актера, когда ему нужно будет выразить с помощью действия, становящегося «приспособлением», свои мысли и чувства.

Мы видим, что речь не идет об отрицании действия, скорее, понятию сценического действия предлагается продолжение, его рамки раздвигаются, выводятся за пределы идеологического инструментария, пусть и довольно тонкого, но все же манипуляционного, управленческого. Вводя и поясняя термин «анти-действие», Буткевич предлагает перенести акцент с манипулирования, управления актером в область высвобождения природы актера, т. е. от идеологии предлагает перейти (а точнее, вернуться) к проблеме ЖЧД («жизни человеческого духа»), выдвинутой К. С. Станиславским в качестве путеводной звезды для режиссеров и актеров в работе над пьесой и спектаклем. Таким образом, при ближайшем рассмотрении предлагаемое Буткевичем понятие анти-действия оказывается парафразом знаменитого призыва «Назад, к Станиславскому!», а кажущийся бунт против действия оказывается сигналом не останавливаться на действии, а двигаться глубже, в область актерской индивидуальности.

Подлинная человеческая боль и стремление не солгать, сохранить живое на сцене слышатся во взволнованном рассуждении Михал Михалыча о несовершенстве и ограниченности понятия действия:

> Определение (измерение) и формулировка (причесывание под одну свою гребенку) действия, допустимые на «макроуровне» (в большом и поверхностном мире театральной действительности), на «микроуровне», на уровне мельчайших и тончайших движений, как мне кажется, НЕДОПУСТИМЫ.
>
> Почему? Да потому, что здесь, в этом «микромире» хрупких, непостоянных, капризных нюансов человеческой психики, существующих одно краткое мгновение, определение действия, его формулирование как минимум огрубляют, искажают суть происходящих процессов, а если выразиться максималистски, — мертвят, убивают живую плоть театра. Есть предел, за которым грубый инструментарий театрального действия начинает служить орудием убийства театра. Прямой, однозначный подход — что я тут делаю? — тут не помогает. Наоборот — вредит.
>
> Это — как в квантовой области физических явлений. (См. де Бройль и др. заметки по Эйнштейну, Данину, Бору.)

Начиная с этих основных понятий, Михал Михалыч идет дальше и обнаруживает игровую природу едва ли не во всех главных технологических элементах театрального творчества.

По всей видимости, очень интересным и обширным должен был предстать раздел об этюдном методе, непосредственно базирующемся на понятии сценического действия. Учитывая практически законченную, но не защищенную диссертацию Буткевича по этюдному методу репетирования (см. выше), нетрудно вообразить, сколько новых, абсолютно оригинальных, присущих только игровой методике идей и взглядов

мог содержать этот раздел. Именно в нем могла быть сформулирована и обоснована необходимость нового шага в области современного театра, показаны основные технологические недостатки понятий «действие» и «этюд». Здесь же, по всей видимости, могли бы прозвучать и соображения о специфике игрового театра, то основное, что он вносит и чем отличается от своих предшественников, как он способен ответить на нынешние и прогнозируемые в будущем творческие вызовы, стоящие перед мировым и русским театром. Этот круг вопросов, на наш взгляд, лежит в основе центральной части плана Буткевича, как конкретизирующий и расширяющий тему актерской ИГРЫ.

Вспомогательный камень — импровизация

Главный камень японского сада никогда не бывает один, ему всегда сопутствует поддерживающая, или вспомогательная группа. Нам представляется, что эту важнейшую роль в концепции II части книги выполняет ИМПРОВИЗАЦИЯ, вечно манящая и столь же капризная дама, мечта и страсть каждого актера и режиссера, одновременно и счастье и проклятье театра. Для Михал Михалыча ИМПРОВИЗАЦИЯ была одним из главных ключей к практическому постижению пьесы, к разработке отдельных сцен и ролей, к репетированию, а порой и к сердцу актера. Это был основной инструмент театральной работы Буткевича, освоенный им в совершенстве, приспособленный к решению едва ли не всех основных задач театрального производства, постоянно обновлявшийся и разрабатывавшийся. Идеи импровизационности актерского существования на сцене, заложенные Станиславским и столь творчески понятые и развитые Михаилом Чеховым, легли в основу одного из наиболее крупных достижений российской театральной школы в области репетиционных технологий — этюдного метода.

Будучи первоклассным специалистом в области организации актерской импровизации, высвобождения творческой индивидуальности актера, значительное время посвятив практическим исследованиям этюдного метода, Михал Михалыч формулирует новые требования к импровизации, предлагает новые законы организации этюда в процессе работы над пьесой. Основные идеи Буткевича связаны с использованием при организации этюдов таких игровых принципов, как *соревновательность*, *переходы и передергивания* (*блеф*), *юмор*, *парадоксальность*, *понятие ставки*, *обыгрывание партнера-соперника*, *жребий* и др. Основной задачей Буткевич видит перевод этюда из плоскости, сохраняющей условность выполнения поставленной творческой задачи, в плоскость жизненного акта, но не путем манипулирования психикой актера, а через присущий каждому человеку механизм игрового соперничества и азарта. Именно в этой части своих рассуждений Михал Михалыч очень близко подходит к проблематике «театра жестокости» Антонена Арто и понятию «акта», когда-то предложенному Ежи Гротовским. При этом принципиальная особенность подхода Буткевича состоит в том, что он предлагает не формально-эстетический и не психофизический, а игровой принцип организации сценического «акта», именно в явлении игры обнаруживая естественную «зону перетекания» между безусловностью жизни и условностью искусства.

В своих взглядах и требованиях к импровизации Михал Михалыч шел от задачи, поставленной К. С. Станиславским, — создание на сцене жизни человеческого духа. Понимание того, что достижение поставленной задачи принципиально возможно только через актера, только в самом актере, в условиях его свободного творческого существова-

ния на сцене, превращает актерскую импровизацию в обязательный и важнейший элемент исполнительского творчества. Из этого ключевого для русской театральной школы принципа вытекает понимание Буткевичем роли и значения импровизации не только в процессе репетирования, но и непосредственно во время игры на сцене. Многие крупнейшие деятели театра уделяли особое внимание импровизации в своей практике. Почти ничего из провозглашенного и написанного в истории мирового театра об импровизации не ускользнуло от пристального и заинтересованного взгляда Буткевича, что находит свое отражение в перечне тех трудов, на которые ссылается автор игрового метода. И все-таки главными фигурами, к чьему опыту в применении импровизации особенно широко обращается Буткевич, являются Михаил Чехов и Шарль Дюллен.

Фон — не только современный мировой театр, но и другие формы творческой деятельности

Пункты плана II части охватывают всю палитру тем, связанных с импровизацией, от восприятия как основы актерской импровизации до вопросов структурирования импровизации в спектакле, от комедии дель арте до принципов самоорганизующегося спектакля. Столь широкий энциклопедический подход, отличающий исследовательский метод Буткевича, приводит нас к пониманию того фона, на котором рассматриваются основные проблемы игровой методики. В первую очередь это, конечно, фон театральный, куда попадают не только современный советский и постсоветский театр, но и весь мировой театральный процесс в его основных тенденциях, от японского традиционного театра Но до открытий Бертольда Брехта, Питера Брука, Ежи Гротовского и других. При этом для Михал Михалыча очень важно исследовать процессы в самом широком художественном контексте, выходящем за рамки узкотеатральных вопросов: искусство игры на сцене он всегда рассматривает в непосредственных связях с литературой, живописью, философией, кинематографом, музыкой, архитектурой, спортом, социологией и даже квантовой механикой (чего стоит один принцип дополнительности, взятый из рассуждений Нильса Бора и так блестяще адаптированный к законам актерского творчества). Поэтому вполне естественно постоянное обращение Буткевича к достижениям так называемых «соседей». Помимо специальных разделов, посвященных «моим ближайшим соседям, почти родственникам», по всему плану разбросаны ссылки и упоминания об открытиях и достижениях Константина Мельникова, Нильса Бора, Андрея Платонова, Юрия Лотмана, Василия Шукшина, Дмитрия Лихачева, Бориса Пастернака, Лоренса Стерна. Концепция игрового театра поставлена в насыщенный исторический и художественный контекст, опирается на достижения и открытия крупнейших деятелей театра: К. С. Станиславского, М. А. Чехова, Бертольда Брехта, А. Д. Попова, Шарля Дюллена, А. В. Эфроса, М. О. Кнебель, Н. В. Демидова, Ежи Гротовского, Анатолия Васильева. Этот широкий спектр размышлений и открытий, а проще сказать, весь театральный, художественный и научный дискурс конца XX столетия и становится фоном для еще одного открытия — игровой театральной методики. Не следует забывать и то обстоятельство, что еще в 80-е годы прошлого века в тогдашнем Советском Союзе не публиковалось практически ничего из последних достижений западной мысли, философии, искусства. Русский театр, как и вся страна, развивался в изолированном мире, информация из-за железного занавеса доходила по крохам, окольными путями, часто понас-

лышке. Тем удивительнее оказывается способность Буткевича добывать эти знания, выстраивать их в целую картину общего театрального мира, вслушиваться в нее и находить основные тенденции развития мирового театрального процесса, обеспечивая таким образом своей методике более полный, мировой контекст. При этом игровая методика Буткевича ни на секунду не выходит, да и не может выходить за рамки замечательных традиций русского театра, представленных в первую очередь Константином Сергеевичем Станиславским и Михаилом Александровичем Чеховым и направленных на постижение тайн человеческой души. Таким образом, в предлагаемой концепции игрового театра мы имеем дело с абсолютно русским, российским театральным явлением ИГРЫ и ИМПРОВИЗАЦИИ, рассмотренных на фоне современного мирового художественного процесса. По аналогии с японским садом камней, этот дискурс и выполняет роль фоновой группы для изложения теории актерской ИГРЫ во II части книги Буткевича.

Здесь стоит упомянуть и о своевременности появления теории игрового театра, его современности. Пафос игрового метода — в обращении к духовной свободе на сцене, в отказе от навязывания через искусство однозначных представлений о человеке и жизни, в обращении к самой жизни и человеку как таковым. В результате игровая модель предусматривает некоторое перераспределение функций в современном театре: играющий актер, непосредственный исполнитель роли, становится ключевой и наиболее ответственной театральной фигурой, в чьи руки снова передается «черный чемоданчик» окончательных решений, а функции режиссера становятся скорее стратегическими, конструктивными, структурирующими. Отсюда органично вытекает и требование «саморежиссирующего» актера, т. е. такого исполнителя, который может непосредственно в процессе игры принимать в пределах роли решения композиционного характера, корректировать свою игру по ходу действия. Кстати, к этому подталкивает и принцип преподавания режиссерского мастерства в ГИТИСе, где режиссерский факультет набирает смешанные курсы режиссеров и актеров, справедливо полагая, что учиться режиссуре невозможно без овладения актерской профессией. В таком случае легко предположить и обратное: в подготовке современного актера нельзя обойтись без базовых знаний и умения режиссировать.

Контрастный камень — маи

Японский сад камней не может обойтись без контрастной группы, противопоставленной главному и вспомогательному камню, в этом драматическом противостоянии еще сильнее выявляя сущность и дух главного элемента композиции — в нашем случае, актерской ИГРЫ. Контрастная по отношению к игровой методике группа слишком велика и разнообразна, чтобы уложиться в один из общепринятых терминов. В плане II части не предусмотрено ни одного раздела, специально посвященного борьбе, противостоянию с каким-то определенным театральным явлением. Тем не менее пафос борьбы за живой театр пронизывает каждый абзац и каждый пункт плана, все «сквозное действие» которого устремлено к воссозданию на сцене противоречивой и таинственной правды человеческих отношений, облеченной в современную художественную форму.

ИГРЕ и ИМПРОВИЗАЦИИ — главному и вспомогательному камням игрового сада Буткевича — противостоит омертвляющая скука формализованного, сухого, математического подхода к театру, способного прибрать к рукам любой творческий метод, присвоить и умертвить любое вдохновенное художественное открытие, даже столь замечательное,

как открытый К. С. Станиславским метод физических действий или сформулированный его учениками и последователями метод действенного анализа. Контрастом по отношению к предлагаемому игровому методу выступает и массовая культура, оперирующая штампами, общающаяся с помощью клише, придающая себе обязательно серьезный и важный вид, знающая ответы на всё — в общем, противостоящая человеческой личности. Помните ли вы разбор «Макбета» из книги «К игровому театру»? Если не помните, то обязательно прочтите еще раз на странице 265 в первом томе этого издания. Там Михал Михалыч вводит понятие «man» и очень подробно его описывает, для того чтобы пояснить свою трактовку шекспировских ведьм. Так вот, когда я задумываюсь о контрасте к ИГРЕ, о том, что заставляет опять и опять искать пути к оживлению нашего искусства, к воссозданию «здесь и сейчас» жизни человеческого духа, то всегда вспоминаю «man». Сюжеты этого «man» рассыпаны по всей книге, они, как заправские ведьмы, возникают в самых неожиданных местах, то тут то там слышится их ядовитый шепот. Они — реальность нашего бытия, они не позволят нам расслабиться или остановиться, они — дух самой смерти, холод вечности. Но в то же время, без них нет развития, нет диалектики, именно из противодействия им и возникает идея игрового театра.

Домашний камень — игра в жизни

Наконец, домашним камнем, т. е. частью композиции, приближающей произведение к его зрителям, читателям, разрушающей рамку условности и как бы спускающейся со сцены в зрительный зал, выступают у Буткевича бытовые, спортивные и даже экзистенциальные игры человечества (здесь упоминаются и детские игры, в которые человек начинает играть с ранних лет, и игра с собственной судьбой, к которой приходят обычно позже; природные игры времен года переплетаются с азартными играми, спортивными и т. д.). Выбор домашнего камня — дело непростое, здесь не все зависит от автора, а многое связано с реальностью, в которой создается театр и его идеология. Выбор домашнего камня — это выбор из того, что предлагает время и жизнь людей, что вызывает интерес и доверие у современников-соплеменников.

В этом вопросе Михал Михалыч проявил еще одно свое удивительное качество — интуитивное чутье, помноженное на глубокое знание и понимание жизненных механизмов. В те годы, когда создавалась книга, было понятно лишь, что жизнь круто меняется, что распадается общество, страна, мораль. Но что приходит на смену, было далеко не очевидно. Проявления игры еще не приобрели такого массового характера, как это случилось позже. Еще не было игровых автоматов и казино на каждом углу, никто еще не играл на бирже, не существовало компьютерных игр, по телевидению не транслировались всевозможные игровые шоу и даже российская экономика еще не обрела тех игровых, если не сказать авантюрных, поведенческих навыков, которые она с таким успехом освоила к настоящему моменту. А вот Буткевич уже понимал, что наступает время игр, время авантюр, рисков и ва-банка, и выбирал свой домашний камень с прицелом на ближайшее будущее, с таким расчетом, чтобы он был близок и понятен даже не столько его непосредственным современникам, сколько следующему за ними поколению, которое, наверное, мог бы охарактеризовать как поколение игроков.

Выбранный столь чутко домашний камень, в виде всевозможных игровых проявлений, в нашей повседневной жизни помогает связать явление художественной игры с

игровыми инстинктами, заложенными в самой природе человека, со стихией игры как таковой. Делается это не только для того, чтобы приблизить театральную проблематику к читателю, но и для более глубокого постижения механизмов игры, ее основных законов и свойств. Во всевозможных бытовых проявлениях игры Михал Михалычу удается разглядеть очень существенные, универсальные законы и элементы игрового механизма, выделить их и предложить способы их применения при организации художественной ИГРЫ на сцене.

И, пожалуй, последнее, на что хотелось бы обратить внимание нашего читателя, это терминология, используемая М. М. Буткевичем в обосновании игрового метода. Здесь уже в полную мощь развернулась его творческая фантазия, его ошеломляющий, «ураганный» подход, умение соединять несоединимое, а главное — во всем, даже в сухой теории находить пульсацию жизни. Один набор разделов чего стоит: *технология творческого самочувствия актера, школа «на ходу» — игровой тренинг, теорема прорыва, мистика игры, комедия дель арте, игра и легкость, теоремы маски, стресса, шока и парадокса, игра с жизнью, самопародирование, квант образности и корпускула сценической игры, восточные сладости японского и китайского театра, состязательная методика, брейнсторминг, оксюморонность, эскейпизм* и т. д.

В задачи этой статьи не входит комментирование или толкование публикуемых текстов. Нам представляется важным сориентировать читателя в материале, а в содержании пусть он разбирается сам. Поэтому мы не пойдем дальше в анализе предлагаемой методики, не станем разъяснять вводимых понятий и терминов. Хочется лишь заметить, что план II части, как и вся большая книга «К игровому театру», не может быть так просто уложен ни в одну схему. Замысел композиции Буткевича намного сложнее, прошлое и будущее в нем часто переплетаются, протягивают друг другу руки сквозь эпохи, культурные традиции, сквозь пространство и время. Мы позволили себе довольно грубо расслоить этот замысел по предложенной схеме только для того, чтобы упростить доступ к незаконченным материалам книги, облегчить восприятие неотредактированных и разрозненных заготовок и тем самым подтолкнуть читателя сделать собственное усилие в постижении этого огромного по размаху, глубокого по содержанию и несколько непривычного по форме материала.

4

> ... процесс развития не столько даже интеллектуального, сколько просто человеческого... должен привести к общему пониманию театра, где, очевидно, человеческому началу следует предоставить главное место. В самом деле, я предпочитаю, чтобы в театре была не одна истина, но много истин, которые сталкиваются, борются между собой, сменяют друг друга. Ведь благодаря этой постоянной борьбе различных тенденций театр остается искусством живым и вечно развивающимся.
>
> *Шарль Дюллен*

Не случайно свою книгу Буткевич адресует в первую очередь уже состоявшимся профессионалам, работающим в театре не первый год и при этом продолжающим испытывать чувство творческой неудовлетворенности, стремление двигаться дальше,

глубже по направлению к художественной истине. Вопросы, рассматриваемые Буткевичем, возникают обычно на том этапе творческой жизни художника, когда проблемы самовыражения, основанные на присущих любому таланту эгоизме и повышенной увлеченности собственным «я», начинают уходить на второй план, когда художником овладевает восхищение и удивление перед явлением жизни как таковой, со всеми ее сложностями и противоречиями, когда художник обращается в сторону подлинного гуманизма и когда проявления живой сущности становятся для него главной тайной и основной ценностью творчества.

Вот как в одной из карточек Михал Михалыч сам пишет о своем адресате:

> Может создаться впечатление, что в этой книге описываются уроки для студентов или студийцев, но это совсем не так: книга в целом и все ее отдельные положения рассчитана на зрелых и свободно владеющих профессией людей.
>
> Придется, во-первых, повторить тривиальное утверждение о том, будто УЧИТЬСЯ НАДО ВСЮ ЖИЗНЬ, а во-вторых, что все, если можно так выразиться, «учебные» примеры взяты из процесса обучения играющих артистов и ставящих режиссеров.
>
> Что-то из написанного здесь, конечно, может пригодиться и для театральных педагогов, обучающих «зеленое» поколение будущих актеров и режиссеров, но большинство положений «игрового театра» по-настоящему понять и освоить могут только деятели театра, обладающие солидным опытом работы на сцене.
>
> Под маской игры таятся очень серьезные проблемы актерского и режиссерского творчества.
>
> (Тут дальше пойдут формулировки этих проблем — обзор их, который еще нужно написать.)

Не стоит удивляться и, тем более, раздражаться, если публикуемый материал окажется в каких-то своих частях далеко не все разъясняющим, а порой и умножающим вопросы или будет интриговать неожиданно и остро поставленной проблемой, не предлагая ответа. По некоторым пунктам плана в карточках и заготовках Буткевича не удалось найти вообще ничего. Не будем забывать, что мы имеем дело с набросками, записными книжками художника, исследователя и мыслителя театра. Они тем ценны и дороги для нас, что дают возможность прикоснуться к незащищенному, неприкрашенному миру размышлений и поисков. А для профессионалов театрального дела, постоянно ищущих путей достижения более полного и живого творческого процесса на сцене, такой непосредственный диалог с автором представляет редчайшую возможность проникнуть в его творческую лабораторию, прикоснуться к живому, неспокойному духу творчества.

Следует признать, что среди сохранившихся и расшифрованных нами карточек было довольно много и таких, которые не имели прямых авторских указаний, к какому разделу или параграфу они должны быть отнесены. Мы не знаем причин, по которым в этих карточках не указано их место «прописки». Возможно, Михал Михалыч просто сам не решил, где их лучше разместить, а может быть, в части из них сомневался. Простите, дорогой Учитель, но не хотелось оставлять их за бортом, и мы решили включить их в публикацию. Большая часть этих карточек помещена в раздел «Дополнительные материалы», и лишь некоторые включены в те параграфы, куда они больше всего подходили по содержанию.

Как мы уже писали, далеко не все источники, на которые ссылается Буткевич в своих карточках, удалось обнаружить в архиве мастера. В связи с этим показалось важным составить перечень как всех основных сохранившихся и дошедших до нас текстов, так и тех, которые на сегодня утеряны, в надежде, что какие-то из них еще могут быть найдены. Многое из сохранившегося в архиве включено в эту публикацию и, на наш взгляд, не только дополняет и расширяет картину «игрового» мировоззрения М. Буткевича, но и представляет самостоятельную художественную и методологическую ценность.

Публикация текстов из творческого наследия М. М. Буткевича составила вторую часть настоящего тома — «Статьи и работы разных лет» — и включает следующие материалы:

Статья «Текст, подтекст и „контекст" предлагаемых обстоятельств».

«Выразительные средства режиссера» (учебное пособие для студентов).

Задания и методические указания «Межсессионная работа студентов-заочников, обучающихся актерскому мастерству совместно со студентами-режиссерами».

Статья «К проблеме сценического действия».

Эссе «Жертва веселая».

«Устремленность к нулю» (статья М. М. Буткевича, опубликованная ранее в журнале «Театральная жизнь», №10, 1994).

Завершает второй том эссе Сергея Бархина «О книге Михаила Буткевича „К игровому театру"».

Программа семинара «10 времен года» и Программа учебно-творческой студии для актеров «Чеховский семинар» включены в первый раздел настоящего тома как дополнения к «Карточкам».

Знакомясь с материалом карточек Буткевича, вы обнаружите, что автор ссылается на огромное количество цитат и рассуждений из разных областей человеческих знаний и деятельности. Большинство этих выписок и цитат имеют очень точные и подробные ссылки на первоисточники, которые чаще всего находились в личной библиотеке Михал Михалыча и в которых были сделаны соответствующие пометки для облегчения поиска нужного текста. Для самого автора не составляло труда по отдельным обозначениям, отсылкам к страницам и т. п. восстановить пол-ную картину мысли. Каждая цитата могла быть легко им найдена и привлечена при написании полного текста книги. Но для нас не всегда бывает ясно, что конкретно имел в виду автор, когда делал пометку «+ см. Л. Гумилев» или «см. у Лосева». Так как логика таких пометок, как правило, понятна, мы сохраняем в этих случаях авторский комментарий в правой части страницы, не приводя ссылки на конкретный источник. По тем же причинам некоторые встречающиеся в тексте имена остаются без комментария.

В библиографии мы постарались указать именно те издания, которые были доступны Михал Михалычу, исходя из времени их публикации. За последние годы целый ряд текстов был переиздан, и в наше время более доступными могут оказаться последние издания. Естественно, что в таких случаях номера страниц, где размещаются упоминаемые цитаты, могут не совпадать с указанными Буткевичем. Тем не менее, чаще всего эти цитаты нетрудно обнаружить, опираясь на смысл и контекст, в котором они приводятся.

В публикуемых карточках вы встретите большое количество имен деятелей театра, ученых, писателей и поэтов, авторов книг о театральном и художественном творчестве, трудов из самых разных областей человеческих знаний. Такие выдающиеся театральные педагоги, режиссеры и актеры, как М. А. Чехов, К. С. Станиславский, А. Д. Попов, Шарль Дюллен, Лесь Курбас, А. В. Эфрос; писатели, поэты и ученые: А. С. Пушкин, А. П. Чехов, Андрей Платонов, Лоренс Стерн, Б. Л. Пастернак, В. М. Шукшин, Нильс Бор, К. С. Мельников, были постоянными «собеседниками» и вдохновителями рассуждений Буткевича об игровой стихии — как в художественном творчестве, так и в других сферах человеческой деятельности. Даже из его коротких замечаний и комментариев видно, с каким уважением и любовью относился он к этим своим учителям и «соседям» по ИГРЕ, как называл их сам Михал Михалыч. Для нас, его учеников и последователей, очевидно, что его вдохновенные уроки можно было бы назвать уроками любви — любви к автору, к персонажу, к актеру, к учителю, к партнеру на сцене. А погружаясь глубже в проблемы ИГРЫ, все яснее понимаешь, что в основе предлагаемого Буткевичем игрового метода тоже лежит любовь. Михал Михалыч является прямым последователем и продолжателем русской театральной школы, одним их лучших учеников ее яркого представителя — Михаила Александровича Чехова, который называл любовь главной созидающей силой художественного творчества: «не с точки зрения переживания, а скорее, с точки зрения воли, действия. Мы рассматриваем эту любовь как дело, поступок, действие, а не чувство».

Как глубоко соединены эти мысли великого русского актера и педагога с верой самого Буткевича, так сформулировавшего в одной из карточек свое credo:

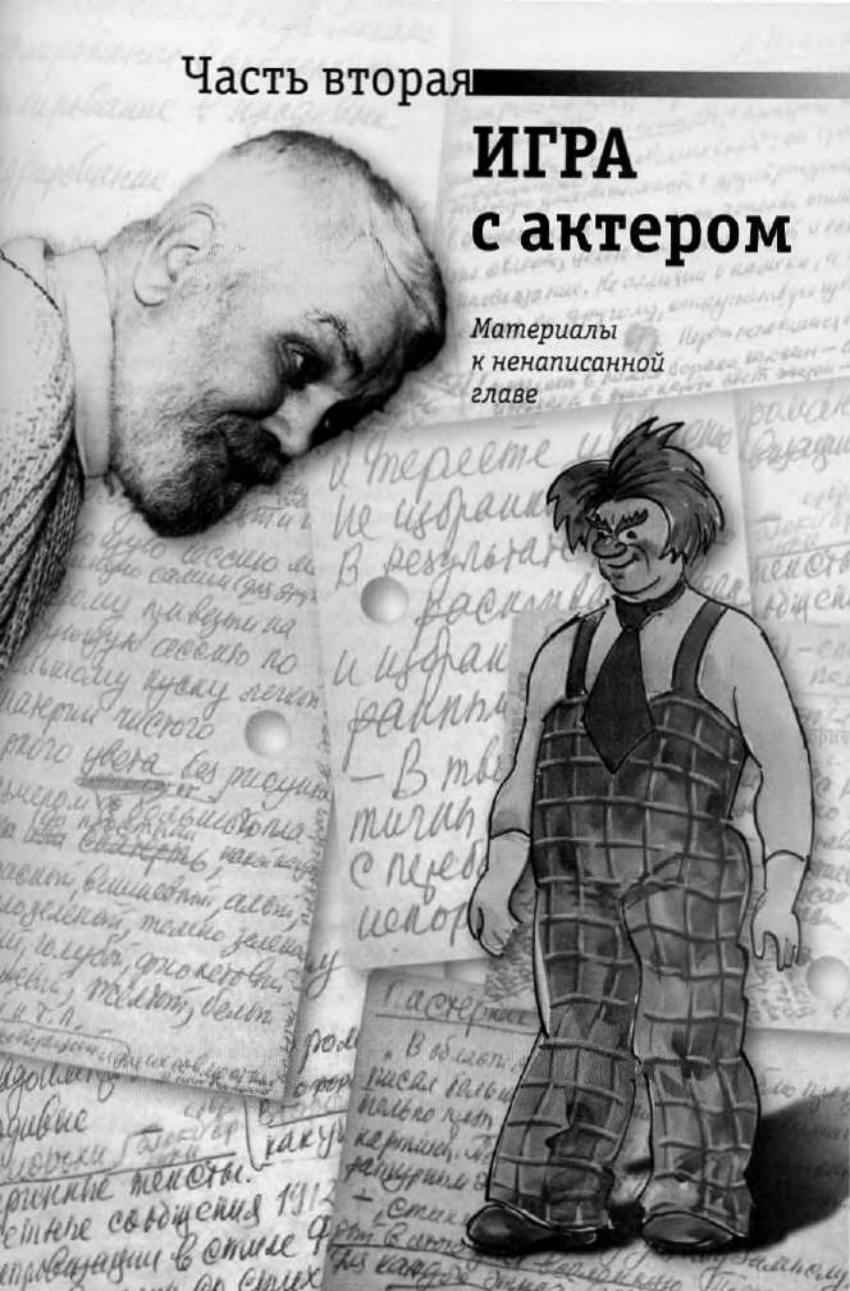
> Нельзя увидеть хорошее в человеке, если вы не хотите увидеть именно его, если вы не ищете именно его хорошее. Выискивая зло в человеке, даже выискивая «объективно» зло и добро, вы не увидите никогда его добрые начала. Вы обнаружите в нем только зло, пакость, мусор.
>
> Любовь помогает найти в человеке его достоинства. Только для любящего (или влюбленного, т. е. предвзятого, заинтересованного в обнаружении достоинств) взгляда открывается добрая душа человека. За такой взгляд нам платят взаимной доброжелательностью, за это нас тоже любят и открывают нам свои сокровища, обычно защищенные маской и сокровенные. Распускается прекрасный цветок только под животворными лучами любви.

Хочется надеяться, что публикуемые здесь материалы вызовут интерес у профессионалов театрального дела, глубже и полнее познакомят с творческими поисками Михаила Михайловича Буткевича, помогут развитию отечественного и мирового театра.

Часть вторая

ИГРА с актером

Материалы к ненаписанной главе



Список сокращений

МБ, ММБ — Михаил Михайлович Буткевич

абз. — абзац
АВЭ — Анатолий Васильевич Эфрос
АДП — Алексей Дмитриевич Попов
АОО — аксиома обязательной оригинальности
АПЧ — Антон Павлович Чехов
б. кор. тетр. — большая коричневая тетрадь
б. черн. тетр. — большая черная тетрадь
БВЛ — Библиотека всемирной литературы
ВИЛ — Владимир Ильич Ленин
ВМ — Василий Макарович Шукшин
В.П.А — Варвара Павловна Адрианова-Перетц
«В.С.» — «Вишневый сад» (А. П. Чехов, 1903)
«В.Т.» — «Власть тьмы» (Л. Н. Толстой, 1909)
ВЭМ — Всеволод Эмильевич Мейерхольд
Д — диссертация
«Д.В.» — «Дядя Ваня» (А. П. Чехов, 1896)
ЕД — единица действия
ЖЧД — жизнь человеческого духа
ЖЧТ — жизнь человеческого тела
зел., зелен. — зеленый
карт. — карточка
КП-В — Кузьма Петров-Водкин
КПР — культурно-просветительская работа
КСМ — Константин Степанович Мельников
КСС — Константин Сергеевич Станиславский
ЛНТ — Лев Николаевич Толстой
ЛСВ — Лев Семенович Выготский
м., мал. кор. тетр. — маленькая коричневая тетрадь
МАЧ — Михаил Александрович Чехов
МГИК — Московский государственный институт культуры
«М.Д.» — «Мертвые души» (Н. В. Гоголь, 1842)
МДА — метод действенного анализа
МИ — методика изложения
МК — массовая культура

МОК — Мария Осиповна Кнебель
МХАТ — Московский Художественный академический театр
о/к — отдельная карточка
о/л, о/лист — отдельный лист
отд. — отдельный
тетр. — тетрадь
отм., отмеч. — отмечено
ОШ, ОШС — ошибки Стерна
ПДЛ — «Поэтика древнерусской литературы» (Д. С. Лихачев)
ПЖ — психологический жест
«ПМ» — «Покупка меди» (Б. Брехт, 1939—1940)
СЖ — случайный жест
СЗ — сверхзадача
Т.пр. — теорема прорыва
«ТС» — «Три сестры» (А. П. Чехов, 1900)
упр. — упражнение
ФМД — Федор Михайлович Достоевский
ФС — физическое самочувствие
ХВ — художественное воздействие
ЦАТСА — Центральный академический театр Советской Армии
ЭСВ — экстрасенсорное воздействие

ПЛАН ВТОРОЙ ЧАСТИ КНИГИ М. М. БУТКЕВИЧА «К ИГРОВОМУ ТЕАТРУ»

Как играет река...
Б. Пастернак

1. Чего стоит актеру игра

Артист, конечно, не «хомо фабер» и уж во всяком случае не «хомо сапиенс». После него не остается ни построенных им домов, ни изобретенных им машин, ни деревьев, ни мировых рекордов. Он не обогащает человечество философскими системами, научными теориями или новыми методами лечения. Но зато он может много раз пережить свою первую любовь (которая у всех остальных людей если и бывает, то только однажды), он может прожить не одну, а несколько жизней, больше того, он может несколько раз умирать и даже воскресать, выходя на поклоны после спектакля. Он играет с рождением и с любовью, с судьбой и с подвигом, он играет со своей смертью.

Актер — «хомо люденс», в этом его суть и его профессия. После всех людей хоть что-то остается, после смерти актера не остается ничего, кроме эфемерных образов и не очень достоверных легенд. Но пока он жив и пока он играет, подобно древним богам, он может творить чудеса: превращать воду в вино, а вино в кровь, воскрешать знаменитых и неизвестных истории людей, оживлять мертвые слова и выжимать слезы из сухих глаз своих отнюдь не сентиментальных современников. Он — «хомо люденс», человек играющий, и в этом его миссия.

Обязательно контраст со следующей карточкой (эпиграф). Там высветить, тут сделать 4 «готические» истории + 5-я мистическая — с М. А. Чеховым.

+ Сюда же вставить мой подарок актерам: «Я рассказывал — [*нрзб.*] — Они не хотят — [*нрзб.*] — к ним нужно быть милосердным».

Тут первое упоминание темы «Актер и Трагедия».

Тема всех рассказов: «Чего стоит актеру его игра».

Тут-то и сделать «энциклопедию» моей карточной хохмы: ЧЕТЫРЕ ДАМЫ И БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ.

Зорич Зинаида Николаевна, народная артистка РСФСР; Добржанская Любовь Ивановна, народная артистка СССР; Вилькина Наталья Михайловна, заслуженная артистка РСФСР; Касаткина Людмила Ивановна, народная артистка СССР

Начать прямо «быка за рога»:
З. Н. Зорич рассказывала мне:
Л. И. Добржанская - " -
Н. М. Вилькина - " -
Л. И. Касаткина - " -

Последней посвятить весь конец параграфа: Касаткина под прессингом.

История с Касаткиной. Горьковские истории с яйцами и банком.

История с «Цементом» (и переход от этой жути к беспечной чистоте детства).

«Цемент» — спектакль ММБ по роману Ф. Гладкова в ЦТСА

Врезка о четырех дамах — ху из ху... МАЧ по карточной традиции был бубновый валет... Естественно, что мне — по моему возрасту и по его возрасту — МАЧ не мог рассказать ничего.

МАЧ — Михаил Александрович Чехов

М. А. Чехов рассказывал А. Д. Попову и М. О. Кнебель.

Эта и предыдущая карточка составляют ПОВТОР, чтобы усилить контраст, как можно лиричнее и светлее, со следующей карточкой.

И обязательно, среди разнообразных детских игр — контакт ребенка с природой как чудо.

Описание пробуждения актерского дарования в играх.

Анекдот о детских играх.

А. П. Платонов (о спектакле ДЕТСКОЙ студии в Воронеже 1920 года): «Как живые пламенные знамена грядущего трепетали дети в восторге от игры на сцене. И тайный стыд охватывал всех больших: почему мы такие плохие и ничтожные, а наши дети такие радостные и вольные. Большие — только предтечи, а дети спасители Вселенной». И дальше: «Главная сущность детского театра — чудесность, светлое обаяние сказочной далекой жизни и совершенное преображение детей в героев вольной сказки. В театре же старых людей всегда много мертвых действительных вещей, наглядной твердой жизни, которой в нашем детском солнечном смеющемся мире, по правде, нет... Дети... легко и радостно преображаются во многие лики».

Описание «Ревизора» в 6-м классе (из статьи).

А в статье о Пушкине: в будущем «человек повеселеет, воодушевится, приобщится к творчеству».

См. МАЧ, т. 1, стр. 160–161+162

МАЧ — см. №127

3. Игры девочек и игры мальчиков. (Трагизм нечаянного предощущения — модель беспечности актера)

!! Игры девочек:

(Как она будет убита муками любви — сначала, а потом муками ухода любви из брака) — ТРАГИЗМ НЕЧАЯННОГО ПРЕДОЩУЩЕНИЯ.

И игры мальчиков:

(Как его убьют в Афганистане.)

2-е упоминание темы «Актер и Трагедия» (косвенное).

К теме игры (игры детей, детские игры) — отдельные обрывки мыслей из Выготского (т. 1).

Выготский — см. №35

— Игровая деятельность ребенка протекает вне реального восприятия (?), в *мнимой ситуации* (стр. 286).

ЛСВ критикует Коффку, утверждающего, «что этот кусок дерева (предмет игры, игрушка ребенка. — ММБ) входит в две различные структуры. Во внутреннем мире ребенка этот кусок дерева оказывается одушевленным предметом, в мире взрослых это просто кусок дерева. Два различных способа обращения с одним и тем же предметом возникают из того, что он входит в две различные структуры» (287).

ЛСВ — Лев Семенович Выготский; Курт Коффка (1886—1941) — немецкий и американский психолог; ММБ — Михаил Михайлович Буткевич

«Самым существом детской игры является СОЗДАНИЕ мнимой ситуации, т. е. известного СМЫСЛОВОГО ПОЛЯ, КОТОРОЕ ВИДОИЗМЕНЯЕТ ВСЁ ПОВЕДЕНИЕ РЕБЕНКА» (287).

Фраза для начала 2-ой части:

Я: актерские игры не похожи на игры режиссеров. Более того, они противоположны им и обратны. Все свои взрослые игры будущие актеры полностью отыгрывают в самом раннем детстве — в дошкольном возрасте и в начальных классах неполной средней школы. (Продолжить.)

Я — М. Буткевич

4. Главное условие игры: новый театр требует нового актера и новой актерской техники. + Тут прибавлены тонкость и подробность

НОВЫЙ ТЕАТР ТРЕБУЕТ НОВОГО АКТЕРА И НОВОЙ АКТЕРСКОЙ ТЕХНИКИ (игрового актера и игровой техники).

— Главное условие игры — настрой.

— Сформулировать список качеств, необходимых для «нового актера» (см. отд. карт. «НОВ.»).

См. б. кор. тетр. 2.3 отм. 4.1

— Актер готовится как режиссер своей роли. «Что там у автора? Ага, понятно. Что у режиссера? Угу. Понятно. А все остальное — моё!» — модель подхода актера к своей работе.

— Пересмотр отношения к формализму: учить актера можно только форме, душу и «идейность», как и вкус, надо воспитывать. Имеется в виду актер-импровизатор, готовый включиться в структуру самоорганизующегося спектакля.

См. А. Дикий, стр. 464 нижний абзац — *см. №47*

Главная цель — увести актера от **исполнительской** психологии, не призывами, а практической подготовкой вырабатывать, взращивать в актерах психологию творца, самостоятельного (пусть в жестких рамках) художника. Этому посвящены, на это нацелены все упражнения, задания, вся методика работы на тренинге или репетициях.

Да и не столько новый театр, главное не в этом, главное, чтоб этот новый театр был живым театром. А живость, причем живость длительную, долговременную, дает театру именно игра. Игра — это живая вода театра. И новый актер поэтому должен быть актером игрового театра.

МИ (методика изложения)

Тема игры должна быть проведена и через тренинг:

— пение и сочинение песен вместо вокала;

— ПЖ и группировки + позы начала и конца в импровизациях — вместо сценического движения + игра в картины: овладейте пластикой Рублева или Феофана Грека, позы Калло для комедии дель арте, японские гравюры и маски Но, копирование фильмов Куросавы. Человечки А. Платонова тоже вырабатывают пластику; овладение речевой характерностью и пластикой для масок итальянской комедии масок;

ПЖ — психологический жест

— импровизации танца (с вынужденным, но оправданным овладением необходимыми знаниями).

Оторванное от нужд художественных овладение речью, голосом, движением, танцем — непродуктивно и вредно (оно как схоластика) — противопоставить игровое освоение в процессе работы.

Только то упражнение и выработка тех навыков, которые нужны конкретно для очередного опуса.

(Развить и разработать.)

Признаки игры:

1) Кайф
2) Состязательность
3) Наличие структуры
4) Риск
5) Эскейпизм (свое время и свое пространство + выключение из социальных рамок)
6) Неповторимость (игру нельзя сымитировать, она — подлинна; сравнение с театром)
7) Желание выставиться
8) Костюмировка
9) Маскировка

ТЕАТР И ИГРА (ПЛАВТ)

— Гротескные образы.

— Атмосфера праздника, «игры в игре», «перевернутых отношений», заложенных в различных ритуально-обрядовых действах.

— Сюжет... снижен, утрирован, дан пародийно.

Органичные для Плавта щедрость в использовании комедийных приемов, буффонада, фарс, беспорядочность в построении интриги — черты, присущие балаганному представлению и в то же время связанные с архаическими формами народных обрядовых игр: атмосфера неистинности происходящего, притворство, переодевание, фарс.

— Комически обыгрываются недоразумения: героев принимают не за тех, кто они есть на самом деле, как бы отрицая их сущность и право действовать в своем подлинном облике.

— «Мир навыворот».

— Принятие чужой личины, все играют «роли», всеобщая атмосфера притворства.

— Последовательно проводимая игра, построенная на столкновении взаимоисключающих понятий.

Прочесть Аристофана: «Женщины на празднике Фесмофорий» (мужчины переодеваются в женское платье) и «Женщины в народном собрании» (женщины переодеваются мужчинами).

Аристофан — см. №10

КОНЕЦ ПАРАГРАФА — ВЕСЬ О ТОНКОСТИ: «ИГРА ОТТЕНКОВ»

Тонкость — главное качество нового актера.

См. отд. листы «Заметки к продолжению семинара», стр. 4 и 6 и формулу этого всего в тематическом оглавлении к этой пачке.

! ЖИРНО ВЫДЕЛИТЬ ТОНКОСТЬ (ГЛАВНОЕ — ОТТЕНКИ, НЮАНСЫ, ДЕТАЛИ)!

О ТОНКОСТИ

«Если бы воспитание человека, который предназначает себя для театра, было бы более тонким, актер, я думаю, ничего не потерял бы от этого, а искусство театра много бы выиграло».

Шарль Дюллен, стр. 92, «Советы ученику»

Дюллен — см. №49

Играющий, игровой МАЧ был искателем (см. МОК в 1-ом томе МАЧ, стр. 25).

МАЧ — Михаил Александрович Чехов — см. №127;
МОК — Мария Осиповна Кнебель

Мысль ОТКРОВЕННАЯ: я — эпигон Чехова (я вообще эпигон).

Тема «жизни-игры» — стр. 135 (МАЧ, 2-ой том — упомянуто 2 раза!).

Примерный список:

.....

.....

Живокини

Варламов — Давыдов

Дуров — Глупышкин

Ст. Кузнецов

Василий Игнатьевич Живокини — актер Малого театра;
Константин Варламов, Владимир Давыдов — актеры Александринского театра;
Дуров — возможно, артист цирка, клоун-дрессировщик Владимир Григорьевич Дуров;
Глупышкин — прозвище в российском кинопрокате персонажа французского актера Андре Дида;
Степан Леонидович Кузнецов, народный артист РСФСР;
Марков — см. №85

Том 2-ой, стр. 446—447. Дифирамб Маркова.

НОВЫЙ ПЛАН, в который включить и то, что на лицевой стороне карточки.

1. От скоморохов до Степана Кузнецова.
2. М. А. Чехов.
3. По контрасту о себе: мини-игрунчик и мысль откровенная.

Игры КСС (соединившего в себе всё и вся, и меня, и МАЧ, и кого угодно).

КСС — Константин Сергеевич Станиславский

МАЧ — идеал и модель актера игрового театра. (См. отд. карточку «МАЧ».)

— На чем помирились Омутов и Туманов.

— В. Пуце (вспомнить, придумать — см. мал. кор. тетр. №1, стр. 2 и 3).

— Я горжусь, что я первый, через столько лет, попытался ввести и ввел в практику работы М. А. Чехова.

— Начал с ПЖ (В.Т.).

— Потом импровизация — гончаровский курс.

— Потом неудачно — на своем первом курсе в ГИТИСе.

— Удача и система в освоении МАЧ на втором своем курсе.

— См. Марков, т. 1, т. 3, стр. 36–39.

Туманов Иосиф Михайлович — режиссер; Волдемар Пуце — латышский кинорежиссер

ПЖ — психологический жест; В.Т. — «Власть тьмы», спектакль, поставленный ММБ в Институте культуры; Марков — см. №85

Очень важно и следующее: чеховский вариант системы КСС — игровой, творческий, образный вариант, художнический, а не начетнический. Теория Чехова живая, в ней играет диалектика.

См. запись зелеными чернилами в б. кор. тетр., стр. 6.15 с 4-мя воскл. знаками

Главная чеховская заслуга — он очистил работу актера от любой умозрительности и схоластики, он выкорчевал из процесса работы дурной рационализм.

Главный чеховский трюк: репетировать в воображении: увидеть образ и взять с него. Ср. со Щепкиным: влезть в шкуру образа.

Гоголь (цитировать), т. 6 (большой), стр. 226 (низ).

См. выступление Чебана (МАЧ, т. 2, стр. 511–512).

К концу главы должна выясниться мысль об удовольствии как обязательном принципе работы актера.

Гоголь — см. №40
Чебан Александр Иванович — актер, режиссер; МАЧ — см. №127

М. А. ЧЕХОВ — ИДЕАЛ И МОДЕЛЬ АКТЕРА ИГРОВОГО ТЕАТРА

Здесь же мой афоризм: «Талант — это степень откровенности».

См. Марков, 1 том, стр. 404, 405, Гамлет-Чехов, стр. 405–407, очень важно: 11–16 строчки сверху на стр. 407 — *см. №85;* + Алперс, т. 2, стр. 51–53 — *см. №3*

Как идеал — он недостижим для актера, но как модель очень полезен и насущен.

Сжигал себя интенсивностью откровения и отдачи. Алперс, там же, стр. 57 верх.

ИГРА И МАЧ

К концу жизни МАЧ стал все чаще употреблять понятие «игра»:

«Но ради бога, не форсируйте результат, не нажимайте! Делайте все легко, **играючи**, тогда результат придет к вам сам собой» (стр. 327, т. 2).

см. МАЧ — №127

«Как это сделать? Очень просто. Опять-таки **играючи**, с юмором» (стр. 328, т. 2).

«Напоминаю еще раз: не изнуряйте себя в поисках „центра". Принимайте его просто. Наслаждайтесь им. Играйте с ним, как ребенок играет с мячом. Договорились?» (стр. 330, т. 2).

Двусмысленное: модель ввода цитат — выберем из книги цитаты МАЧ, слова или фразы МАЧ, связанные с игрой. Заранее отбросим переносный смысл слова «играть» (там, где «игра» — синоним «исполнения», например, играть — т. е. исполнять роль). Где-то это будет прямой смысл (играть, как дети; играть образами в воображении) и это очень нам подойдет — поможет понять место, которое занимает игра в его творчестве и в жизни. Но более всего нас заинтересуют случаи, когда слово «игра» не обозначает ни исполнение, ни игру в прямом смысле слова, а вернее, случаи, когда слово «игра» двусмысленно (включает в себя) оба эти смысла:

— (стр. 188, т. 2) — 11 строка сверху и 15 строка сверху, и посмотреть контексты этих строк,

— (стр. 189, т. 2) — 15 строка снизу.

«Например, новый род чтения пьесы. За ее событиями, образами и действиями, волевыми импульсами, смехом и слезами автора вы начнете видеть вспыхивающие то тут, то там **ПЖ** („психологические жесты"). Такая **игра жестов** станет для вас новым способом проникновения в пьесу» (т. 2, стр. 227 и 228).

«... не только **вы играете созданными вами телом и центром**, но и они **играют вами**, вызывая новые душевные и телесные нюансы в вашем исполнении».

7. М. А. Чехов и К. С. Станиславский. Ученик и учитель. Поиски живого театра

Ассоциация: эдипов комплекс отца и сына — с юмором, пародийно, игрово. — Янв. 1993.

МОК хочет сопоставить их, а я попробую ПРОТИВОПОСТАВИТЬ (почему? развить: антиподичность и конфликт более продуктивны). Модель (?) они близки, у них одно и то же, но вот МАЧ — более творческий. МАЧ С САМОГО НАЧАЛА, соприкоснувшись с Системой, акцентировал в ней фантазию и игру, а КСС — науку и методичность. КСС — засушивал, а МАЧ — размачивал.

МОК — Мария Осиповна Кнебель

Любимый ученик, но... анфан террибль. Понять КСС можно. Иногда он приходил в ужас, но как любил!

МАЧ понял в КСС главное — творческий характер этого гения русской сцены (рыбак рыбака).

Но все же и сам КСС — гений: он был раньше Чехова.

Просмотреть статьи МАЧ и сравнить с КСС.

Что усвоил главного МАЧ у КСС и парадокс: что усвоил КСС после работы с МАЧ. Два последних спектакля «Горячее сердце» и «Женитьба Фигаро». А «Ревизор-21» — это старый и малый (кстати, нянька называла МАЧ «малый»).

См. отд. зел. листы «Особенности М. А. Чехова», стр. 2, пункт №14. ЖТ — *живой театр — не включены в публикацию;* + Как учился у КСС М.Чехов — там же, пункт №8

Главный предмет общения, сближавший и разделявший КСС и МАЧ, — импровизация, ее суть, ее место в творчестве актера и степень ее допустимости.

Закончить: оба они искали одно — живой театр.

7-а. Лирическое отступление в честь импровизации (из моей старой книжки)

Николаева:

Николаева — см. №90

«Каждый мастер чая в соответствии со своими собственными представлениями, а также составом приглашенных и конкретными особенностями момента, вплоть до погоды, выступал в роли импровизатора, создающего всякий раз иное, неповторимое действо, используя основные сложившиеся клише. Невозможность абсолютного повтора создавала привлекательность и смысл каждой чайной церемонии, которую с большой долей условности можно уподобить театральному спектаклю, вновь и вновь рождающемуся каждый вечер на сцене, хотя в основе его лежит одна и та же пьеса».

«Художественная культура Японии 16 столетия», стр. 67

«Казалось бы, очень трудно совместить дзэнское требование непосредственности творческого акта, детской наивности и безыскусности представлений со строгой построенностью ритуала чайной церемонии, его точной выверенностью. Здесь можно видеть не только парадоксальность дзэнского мышления, но общую закономерность канонического искусства с его возможностью импровизации и раскованности лишь в силу отчеканенности общей модели (поведения, форм и т. п.)».

(стр. 104)

Искусство мастера чая состояло в умении импровизировать на заданную, вернее, избранную тему, преобразовывать «мертвую логику явления» в «организованную логику» целостного представления.

(стр. 103)

Импровизация — это детство всякого театра. С ней связан этап формирования любой театральной системы от скоморохов до японского театра НО и от масхарабозов до итальянской комедии масок. Ностальгические приступы тоски по утраченному детству сопровождают человека всю его жизнь. Точно так же и театр время от времени возвращается к своему детству и ранней юности с их игрой жизненных сил — к импровизационному театру. Сейчас, как мне кажется, мы переживаем одно из таких вечных возвращений.

масхарабоз — актер таджикского народного театра площадной комедии

Назрела необходимость вновь прикоснуться к животворящим истокам театра.

ОЧЕНЬ ВАЖНО!!!

(Я поднимаюсь на педагогические котурны и начинаю вещать.)

Мы вводим в сознание актера то, что было и раньше, но им самим не осознавалось, гнило в подсознании. (?) Мы вводим в практику репетиций и спектаклей то, что было на театре всегда, но считалось помехой, чем-то досадным и уж во всяком случае не стоящим внимания. (?)

(Там, где стоят вопросительные знаки, может быть, вставить примеры.)

Например, в первом случае: актер всегда строил образ многоступенчато — дом, который построил Джек. Но стоило заговорить об этом, как поднимался галдеж: зачем, мол, усложнять и т. д. Или: актер всегда маскировал себя, изображая кого-то, но это отмечалось неприличным и отметалось: кривляется, наигрывает, представляет (в плохом смысле).

Например, во втором случае: накладки, оговорки, падающие на актеров ширмы, расстегнувшиеся штаны и прочие случайности существовали всегда, но считались бедою, в лучшем случае — помехой и отметались без раздумья...

Лишенная импровизации театральная традиция становится штампом, мертвым клише, и, наоборот, самый расхожий, самый застарелый актерский штамп, включенный в импровизацию, обретает новую жизнь и свежесть.

ИМПРОВИЗАЦИЯ И ЗНАК

Импровизация разрушает знаковость во всех ее видах, а т. к. я не принимаю искусство обозначений, то для меня импровизация становится еще дороже.

Разрушая жесткость знака, импровизация оживляет знак (символ, ложно понятый образ, аллегорию и т. п.), делает его более живым, человечным, конкретным, жизненным. Точно так же, как она разрушает ритуал.

(Куда? — пример: импровизационность раскраски вятских игрушек.)

+ к этому см. Вагнер, стр. 89 — *см. №30*

В импровизации — свободный человек. Излучение в зрительный зал — ты тоже можешь!

Тогда сюжет, технология — предлог для общения.

ГЛАВНОЕ!!!

Формула самочувствия актера на сцене: СУЩЕСТВОВАНИЕ В МИРЕ НЕОЖИДАННОСТЕЙ И НЕПРЕДВИДЕННОСТЕЙ. (Развернуть на примере.) Именно в этом теперешняя

реальность, теперешняя натуральность — как в жизни. Ведь в жизни мы тоже существуем в точно таком же мире, в точно такой же (вероятностной) ситуации. (Развернуть на примерах.) Какое сходство! Тут и находятся ловушки для предельной правды. Конечно, это неопределенность, но не большая неопределенность, чем в жизни. Так же, как и в жизни, у артиста есть, с одной стороны, точная цель, а с другой — полная неизвестность обстоятельств, в которых предстоит реализовывать эту цель. Точно так же, как и в жизни, есть и **примерный** план достижения этой цели, причем с вариантами на всякий случай. Эта комбинация точности и неопределенности, отражающая более точно, чем раньше, реальное положение современного человека в жизни, составляет самую суть современной театральной «доктрины».

Все, о чем мы только что говорили, и воплощено в игровой модели театра (развернуть модель конкретно). Причем модель в духе современных научных тенденций (теория относительности, квантовая теория с вероятностным подходом, с принципом неопределенности) — см. мои заметки (Бор, Бройль, Данин).

Сравним с музыкой: играется тема — полностью и точно, затем место и время (сколько квадратов), потом опять тема (т. е. точное и полное изложение), тема коды.

Создать особый, точный **фон** (какой? — точно придумать — мне! Васе!), **среду**, в которой живет импровизация, в которой она расцветает и которая создаст у зрителя особое настроение, соответствующее импровизации. Сделать это, обозначив сигналом, доступным для зрителя, начало импровизации. Потом сигнал конца **моей** импровизации и начало **его** импровизации. (Как решить коду? И возвращение к исходной теме?)

Вася — Василий Иванович Скорик, преподаватель ГИТИСа и второй педагог на «пиранделловском» курсе ММБ

МАЧ (М. А. ЧЕХОВ) И ИМПРОВИЗАЦИЯ

«Сценический образ Фрезера на протяжении огромного количества сыгранных спектаклей видоизменялся».

(А. Д. Попов)

«Сколько было острых трюков! Неожиданных деталей! Каждый раз водевиль игрался по-разному. Шла вдохновенная импровизация». (МАЧ и Н. П. Баталов)

(См. АДП «В. и Р. о Т.» стр. 109–110)

Николай Петрович Баталов — актер МХАТа; АДП — Алексей Дмитриевич Попов; «В. и Р. о Т.» — см. №100

ИМПРОВИЗАЦИЯ В СПЕКТАКЛЕ

Рассмотреть зафиксированные блоки спектакля как отдых импровизирующего актера (это в «новом» театре, в «ином» театре). Разработать. И наоборот: в традиционном театре места

«эксимпровизо» как отдых актера, уставшего от выполнения рисунка. (Отдых — перемена занятий.)

т. 2, стр. 513 — первые 2 фразы из газетной статьи от 17 марта.

МАЧ, т. 1, 2 — см. №127

т. 1, стр. 180 и 181, 182 (об импр[овизации] КСС).

т. 2, стр. 82. Ответ на вопрос 65.

т. 2, стр. 255 (фраза, выделенная курсивом).

Чехов и импровизация (кн. А. Д. Попова «В. и Р.», стр. 106–107–108).

Попов — см. №100

Импровизация и живой театр (Начать с Чехова !).

Риск (скольжение в неизвестность).

Импровизация превращает актера в творца, а зрителя в болельщика, присутствующего при творческом акте.

Импровизация и открытие мира и себя (Дюллен и Чехов).

Импровизация и свобода, бодрость, подъем.

Что еще здесь? Подумать о «тэчтэмах» у Джойса и найти что-то адекватное в качестве основ импровизации, от которых надо отправляться актеру в своих пробах. Тут же аналогии с музыкальной импровизацией, со стихотворной импровизацией и т. п.

«тэчтэмы» —возможно, от англ. touch-theme (касательная тема)

К теме импровизации в начале обучения

— Две цитаты из Чехова «Усвоить психологию...» и «Все, что в мире актера принимает застывшую форму...»

— Импровизация — создание схемы по ходу действия.

— Выработать привычку — освещать известные истины с неизвестной стороны (нетривиальность).

Подход к импровизациям (Ш. Дюллен)

— Рассмотрите пейзаж
— Проследите полет птицы в пространстве
— Лежа в траве, понаблюдайте за насекомыми
— Прислушайтесь к отдаленному звону колоколов
— Прислушайтесь к чьим-то приближающимся шагам
— К разговору (слова невнятны)
— Понюхайте приятный запах
— Вдохните свежий воздух утра
— Попробуйте рукой, насколько горяча вода
— Попробуйте сорванный с ветки плод
— Попробуйте вина разных марок

Как уложить импровизацию в имеющийся учебный процесс? — **главный вопрос**

Импровизационный театр

!!! Проблема завтрашнего театра, именно завтрашнего, т. е. насущного, поджимающего, а не в более широком смысле — театра будущего.

Главный вопрос

1 курс, 1 семестр — **Импровизация** в чистом виде

2 семестр — **Импровизация** в рамках картины и музыки (иносказания)

2 курс, 3 семестр — **Импровизация** в рамках инсценировки (гибкая структура)

4 семестр — **Импровизация** в рамках отрывка (жесткая структура)

3 курс, 5 семестр — **Импровизация** в рамках акта. Импровизационное освоение акта (жанр, стиль, автор, эпоха)

6 семестр — **Импровизация** театра, комедия дель арте

4 курс, 7 семестр — импровизационный подход к пьесе

8, 9 семестр — импровизационный спектакль — репетиция и эксплуатация

ШАРЛЬ ДЮЛЛЕН
ИМПРОВИЗАЦИЯ
(Начало! стр. 102)

Дюллен — см. №49

Теперь я хочу предложить тебе один метод, вернее не метод, научно обоснованный педагогикой, а ЭЛЕМЕНТЫ МЕТОДА, КОТОРЫЕ ОТКРОЮТ ПЕРЕД ТОБОЙ НОВЫЕ И НЕОЖИДАННЫЕ ГОРИЗОНТЫ.

В занятиях с учениками я пользуюсь этим методом уже двадцать лет, и он дал хорошие результаты: многие молодые актеры, которыми ты восхищаешься, стали актерами отчасти благодаря ему (стр. 102).

Используй его с толком, не только как практическое упражнение, с помощью которого ты обретешь НЕПРИНУЖДЕННОСТЬ, ЕСТЕСТВЕННОСТЬ, умение всегда быть кстати, но и СРЕДСТВО САМОНАБЛЮДЕНИЯ, ИСТОЧНИК РАЗМЫШЛЕНИЙ над теми проблемами, которые будут возникать перед тобой позднее на каждом шагу.

Коллективный характер:

Коллективные занятия, которых требует работа по импровизации, как и индивидуальная культура актера, — превосходное средство для подготовки условий, благоприятных для зарождения нового направления в театре.

Для того, чтобы коллектив жил артистической жизнью, каждый из его членов должен всеми силами добиваться совершенства в той части совместной работы, которая ему поручена. Дело не в том, чтобы заставить актера стать писателем или машиниста сцены стать режиссером, но в том, чтобы актер своей игрой оживил произведение писателя, не извращая его мысли, чтобы машинист сцены применил все свои практические знания к осуществлению режиссерского замысла, — и все это с добавле-

нием «чего-то» большего, что делает спектакль благодаря вкладам каждого его участника творением общим.

Если театр хочет сохранить свое место в социальной структуре общества, которое давно и мучительно вынашивает новые формы, он должен сам выдвигать и решать новые задачи.

Среди тех качеств, которые импровизация развивает у актера, особое значение приобретает умение сочетать индивидуальные усилия с работой коллективной; это представляет собой одну из наиболее интересных сторон той проблемы, которую я мог лишь поверхностно затронуть в пределах данной главы.

(Глава «Советы ученику», раздел «Импровизация» из книги «Воспоминания и заметки актера», стр. 118–122)

см. Дюллен — №49

ОБ ИМПРОВИЗАЦИИ (НАСЧЕТ ШТАМПОВ!)

«Обычное театральное обучение в значительной мере основывается на миметизме; ученик подражает своему учителю, старшим и в конце концов — тонет в искусственности и штампах.

ИМПРОВИЗАЦИЯ ПОБУЖДАЕТ УЧЕНИКА НАХОДИТЬ СВОИ СОБСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ.

(Ш. Дюллен, стр. 103)

Это СПОСОБ ЖИВОГО ОБУЧЕНИЯ теории и практике „драматической игры", содействующий РАЗВИТИЮ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ КАЖДОГО УЧЕНИКА.

(Ш. Дюллен, стр. 102). + см. б. кор. тетр., стр. 4.3 и 4.4.

Каковы же элементы этого „самого себя", которые мы должны учитывать, исправляя работу ученика? Прежде всего — то, что составляет его индивидуальность: особенности дарования, артистическое чувство, восприимчивость.

Вначале все это часто прячется, прикрыто робостью, стыдливостью, скованностью; НАДО ТЕРПЕЛИВО ЗАВОЕВЫВАТЬ ДОВЕРИЕ УЧЕНИКА И В ТО ЖЕ ВРЕМЯ ТРЕБОВАТЬ ОТ НЕГО ПОЛНОЙ ОТКРОВЕННОСТИ».

(Ш. Дюллен, стр. 105)

ИМПРОВИЗАЦИЯ (И СКОВАННОСТЬ)

«Преимущество импровизации состоит в том, что она позволяет нам обнаруживать недостатки ученика по ходу занятий и тут же их исправлять, сразу придумывая нужные для данного случая упражнения. Вообще говоря, первый враг актера — скованность; она равносильна своего рода параличу.

Профессиональный актер чаще всего бывает скован, когда уделяет слишком много внимания публике. Что она о нем подумает? Только уйдя целиком в игру, актер может освободиться от скованности. Иными словами, если он противопоставит фактору волнения, навеянного „голосом мира" свой „внутренний голос".

Я уже говорил, что это и есть основа импровизации. Но скованность не всегда бывает вызвана суетными побуждениями; она может быть следствием подлинной, искренней застенчивости. От этой проклятой скованности больше всего страдают вначале истинно „одержимые", и настолько, что их нередко обвиняют в холодности.

Хорошие результаты дает зачастую применение полумаски. Это помогает преодолеть робость. Ученик, чувствуя себя в этом случае как бы под прикрытием, „смелеет".

УПРАЖНЕНИЯ, ВЫБРАННЫЕ, НАСКОЛЬКО ЭТО ВОЗМОЖНО, ВНЕ УСЛОВИЙ ПОВСЕДНЕВНОЙ РЕАЛЬНОСТИ, ПОМОГУТ ЕМУ ОСВОБОДИТЬСЯ ОТ ЗАСТЕНЧИВОСТИ.

Вот несколько примеров: мы назовем их „открытие мира". Постарайтесь по возможности забыть о своем теле, о его весомости. Лежа на земле с закрытыми глазами, ослабьте мышцы, стараясь достичь полной отрешенности.

Легкое дуновение касается вашего лица, пробегает вдоль тела. Вы открываете глаза, и перед вами предстает мир: небо, земля, трава.

В зависимости от темперамента вы испытываете чувство полноты, радости или силы, может быть, и страха. Вы встаете, но ваши ноги еще привыкают к земле. По небу бегут облака. Вы испытываете желание их достать или страх перед их таинственностью.

Вы видите ручеек и подходите к нему. Вы замечаете ваше отражение в воде и хотите схватить его, но вода уходит сквозь пальцы.

Показывается солнце и ослепляет вас своим светом.

Кровь, текущая в ваших жилах, жизнь, которую вы в себе ощущаете, вызывают в вас бурную реакцию: вы отрываетесь от земли и импровизируете танец.

Трудности этого этюда настолько велики, что редко удается выполнить его удовлетворительно; однако то напряжение, которого он требует от ученика, способствует его быстрому продвижению вперед. Вместе с тем, ПОМОГАЯ ПРЕОДОЛЕТЬ СКОВАННОСТЬ УЧЕНИКА, это упражнение раскрывает ему ВСЮ ВАЖНОСТЬ РИТМА И ПЛАСТИКИ».

(Ш. Дюллен, стр. 107–109)

ИМПРОВИЗАЦИЯ (И ПЛАСТИКА) — СМ. Б. КОР. ТЕТР., СТР. 8А.5.

«... воспользуйтесь еще раз этим этюдом, чтобы сосредоточить внимание ученика на пластике. В этом случае импровизация — один из лучших способов для совершенствования сценической пластики.

Используя этюд „открытие мира", ученик или принимает условные позы, или же, если он хоть сколько-нибудь способен к танцу, использует в большей или меньшей степени самую технику танца, хотя пластика танца так же не подходит театру, как техника пения — драматическому актеру.

Но если цирк и мюзик-холл унаследовали традицию буффонов и импровизаторов комедии дель арте (исполнитель комических куплетов придает своим трюкам такое же значение, как и голосу), то актер театра часто слишком аморфен; забота о том, чтобы выглядеть на сцене таким же, как и в жизни, приводит его к тому, что он не решается вести себя на сцене иначе, чем дома. В результате благородные приемы трагедии переходят в карикатурный гротеск.

ИМПРОВИЗАЦИЯ СРАЗУ ОТКРОЕТ УЧЕНИКУ ПОЛЬЗУ ПЛАСТИКИ И ПОДСКАЖЕТ СПОСОБЫ ЕЕ ПРИМЕНЕНИЯ. Она поможет ему с самого начала уловить внутренний рисунок („внутренний голос"), тогда как искусство танца тренирует жест только ради красоты самого жеста. Между тем, необходимость стилизовать обыденный жест или в позе выразить чувство заставляет актера искать пластическую выразительность, свойственную именно искусству актера и не просто совпадающую со словами, а дающую актерскому замыслу пространственную жизнь».

(Ш. Дюллен, стр. 111–112)

Я: в последней мысли у Дюллена есть соединение требований КСС и ВЭМ — органичное, естественное.

Я — М. Буткевич; ВЭМ — Всеволод Эмильевич Мейерхольд

Рекомендуемые упражнения:

1) Улица в 5 ч. утра — кого можно встретить — создать облик человека.

2) Та же улица в 12 ч. дня.

3) В 6 ч. вечера.

P.S. «Чтобы развить воображение ваших учеников, заставьте их в промежутках между этими упр. читать стихи и басни Лафонтена. Разыграйте одну из басен Лафонтена, но не допускайте ребяческого подражания».

(Ш. Дюллен, стр. 113)

Дайте теперь этюд на пластический рисунок: напряжение глухого, который старается расслышать; манера присматриваться близорукого; походка тщеславного человека; походка манекенщицы из модного магазина.

Живописные (с полумаской) импровизации на тему «лебедь», «полет ласточки», «парящий орел», «утка», «индюк»; большой этюд «Смерть совы зимой».

ОБ ИМПРОВИЗАЦИИ. ! + см. б. клетч[атую] тетр. — Мандельштам.

Изабелла Андреини недаром говорила, что актер, играющий по писаному тексту, похож на попугая, в то время как АКТЕР-ИМПРОВИЗАТОР ПОДОБЕН СОЛОВЬЮ.

Изабелла Андреини — итальянская актриса театра комедии дель арте, писательница

(Соловей МХАТа — М. Чехов.)

«ИМПРОВИЗАЦИЯ — ДАРОВАНИЕ ЛИЧНОЙ СВОБОДЫ ТОМУ, КОГО ИЗОБРАЖАЮТ НА СЦЕНЕ» (Берковский).

Берковский — см. №21

Разработать тему:

Импровизация в народном театре, в игрищах русского народа

1) У народного театра надо учиться во многом (как хранить духовные сокровища своего народа, как в любых обстоятельствах — набеги татар, цензура церковников, крепостное право, гнет [*нрзб.*], помещиков и чиновников — сохранять оптимизм и доброту, как сберечь высокий художественный вкус).

2) Но главное, чему мы можем учиться, — это мастерству и смелости в импровизации.

3) Импровизация в народных играх (песенно-поэтических и театральных). То сокровище опыта импровизационности, которое русский народ накапливал и совершенствовал веками, мы можем использовать. Не пропустим этой возможности, изучим и освоим великое наследие: правила и приемы, формы и нормы, краски, каноны и контуры народного импровизационного театра.

Давление на импровизационную игровую традицию сейчас не меньшее: опаснее татарского ига и крепостнического обесчеловечивания — комфорт цивилизации с его нивелировкой и разъединением людей. Уже взялась массовая культура за скоморохов и фольклор, уже засучили рукава бойкие культпросветработники — изготовились организовывать и «использовать» великое наследие народа. Уже не раз встречал я зазывные афиши возле клубов: «... на импровиз». Живой творческий порыв народного лицедейства стоит под угрозой формализации, что равно уничтожению, исчезновению. И мы должны (это, безусловно, наш большой долг!) не дать нитке прерваться, ручью иссякнуть, традиции заглохнуть и выродиться.

Уже плодятся циничные и развязные [*нрзб.*], учуявшие заграничные поездки, теснят бескорыстных старушек-хранительниц народных хороводов. Престиж. А театр — в стороне. Даже не наблюдает. Отвернулся.

ИМПРОВИЗАЦИЯ И ИГРА

Общетеоретические сопоставления (игра и упражнение). Развить в теоретической части этого раздела сопоставление традиционных упражнений по «системе» и игрового тренинга; выявить преимущества последнего: кайф, атмосферность, пат-

См. Завадская «Культура Востока», стр. 50–51 (три абзаца отмечены) — *см. №51*

риотич. воспитание, художественная ценность игровых упражнений, подготовка и выработка привычки к превращению всего в произведение искусства (ход к захаровским шедеврам).

Игра — это Россия. Игровое — русское. Календарность игр, образность: весна — любовь и т. д. — восстановить. (Важное, как переход к следующему параграфу — к сезонам.)

См.б. кор. тетр., стр. 6,2 и 6,3

Игры как начало репетиций (соприкосновение с русской стихией актерства в жизни).

Развить и сильно сопоставить с русскими традициями (погружение в игровой мир, обретение игровой точки зрения на мир). Подробное описание с использованием лихачевского «смехового мира» и лирики народных гуляний по праздникам. Удачи и Неудачи.

лихачевский «смеховой мир» — см. №74

Игры моих студентов. Вспомнить взрослые русские игры.

Народные театрализованные игры.

И отзвук этих игр в Лире (в спектакле).

Лир — спектакль «Король Лир» на курсе ММБ в ГИТИСе

10. Игровая Россия: игры времен года (+ разговор о семинаре «10 времен года»)

Перекладывать по мере использования в дальнейшие части

«10 времен года» — программа семинара ММБ, см. настоящий том

Тема размышлений

Суть русской интраистории.
В чем эта суть?

Темы, которые надо развивать:

— Круговорот времен года с его буднями и праздниками, с баней, ярмаркой, с игрищами и похоронными поминками... со свадьбами, крестинами и кулачными боями (из списка вывести суть — см. отд. карт.).
— Интраистория русского народа кончилась на рубеже 20-х и 30-х годов. [Рас]стриженный поп, раскулачивание. Вненациональная суть нового социалистического строя враждебна внутренней истории народа. Искусственное построение «советский народ» (новая общность).
— Теперь интраистория приобретает новое воплощение в структурах и идеях игрового театра. Там ее задушили, она воскресает тут. — Очень важная тема + вместо «русский народ» — советский народ.

Куда вставить: игры времен года, Ферапонт[ово], «ВТ», Шукшин, Фрол Скобеев. В связи с крестьянским [*нрзб.*]

ВТ — «Власть тьмы», «Фрол Скобеев» — спектакли, поставленные ММБ в Московском институте культуры; Ферапонтово — см. т. 1 настоящего издания

Суть русской внутренней истории.

ММБ: метафизика народной русской жизни

(Порядок уточнять)

Украшение жизни, организация благообразия, странничество, помощь слабому, на миру жизни («на миру и смерть красна») + принародные покаяния, умиление и тишина.

Близость к природе и единение с ней, служение ей (тут русская миссия: мы должны спасти природу, мы должны стать основателями новой, органической цивилизации); постоянные и широко распространенные попытки узнать смысл своей и народной жизни (гадания); раздумия в лесу — при стаде или ягодах и грибах; религиозные увлечения и выверты вплоть до ухода в монастырь или скит (с оговоркой) как поиск смысла жизни: чтение книг (писание, народные романы...); толкование преданий (что еще?)

Все это вместе и составляло тихий пламень духовной жизни, вечный огонь народного бытия, поддерживавшийся русскими людьми внутри официальной истории с ее сменой правителей, социальных порядков и законодательных установлений, с ее хронологией.

Оговорка:

вспышка во время последней большой войны задушенной в коллективизацию народной жизни (развить мысль и оговориться о дорогой цене 20 миллионов жизней) и погашение ее сразу же после устранения опасности (репрессии 1946–53 года): выполнив свою функцию, народный дух (прием эвакуированных, воинское единение русских людей, воспоминание об истоках и т. д. — продолжить список) стал не нужен и даже вреден новому соц. строю и развитию безразличной к индивидуальности народа цивилизации.

Конец века всегда побуждает мысли-поветрия о конце света, тем более — конец тысячелетия. В духе этих народных раздумий я говорю о конце внутренней истории народа. (Развить и найти место — где?)

Сюда попробовать вставить тетю Нюру и свадьбу в бараке. *тетя Нюра — соседка ММБ*

В основе русского театра лежит игра в своем самом чистом виде. И именно в этом специфика русского театра.

Данные, делающие наш народ поголовно потенциальными игровыми зрителями (резерв №1) и даже потенциальными игровыми актерами (резерв №2).

Народ зевак — может стать народом и зрителей.

Народ, готовый вмешаться легко и активно в любое «действо» («агрессивное доброжелательство» — предложение помощи).

Легковерие, суеверие и вера.

Размахнись рука, раззудись плечо. Широта, азартность.

Сочувствие гонимым.

Неприязнь к законченному, общепризнанному, официальному.

Антиклассичность.

Филогенез и онтогенез в освоении игровой актерской техники
(цитата для размышления и переизложения в новых терминах)

«Тождество субъекта и объекта, лица одушевленного и неодушевленного, слова и действия — приводит к тому, что со-

знание первобытного общества орудует одними повторениями. Тождество и повторения ставят знак равенства между тем, что происходит во внешнем мире и в жизни самого общества; переосмысляя реальность, это общество начинает компоновать новую реальность (пред- или праискусство. — *М. Б.*), иллюзорную, в виде репродукции того же самого, что оно интерпретирует: это и есть то, что мы (потом. — *М. Б.*) называем обрядом и что в мертвом виде становится (потом, позже. — *М. Б.*) обычаем, праздником, игрой и т. п.

См. Анненского, стр. 398 — *см. №7*

См. Аввакум — *см. №1; М.Б. — Михаил Буткевич*

Мышление, орудующее повторениями, является предпосылкой к тотемистическому миросозерцанию, в котором человек и окружающая действительность, коллектив и индивидуальность слиты, а в силу этой слитности общество, считающее себя природой, повторяет в своей повседневности жизнь этой самой природы».

См. Коринфский «Народная Русь» — *см. №64*

МБ: т. е., говоря на нашем языке, разыгрывает свечение солнца, рождение растительности, наступление темноты и т. д. Попробуем **«стать травой, облаком, сумерками или грозой», прожить жизнь весны, лета или зимы.** Не увидеть и оценить облако, плывущее над тобой, или грозу, бушующую вокруг тебя, а именно прожить жизнь облака, грозы, сокола или ручья. Прикоснемся к первобытному мышлению, пройдем заново путь не только первобытного человека, но и первобытного предыскусства.

«Рядом с объективным ходом вещей появляется действенный, вещный и персонифицированный мир „искаженной действительности“ (преображенной действительности. — *М. Б.*), мировоззренческий, одновременно обязанный своим существованием первому и не связанный с ним формально-логической последовательностью. Именно потому, что человек и природа одно и то же и что человек и есть природа, — его жизнь есть жизнь природы: жизнь неба, солнца, воды, земли. Общественный человек в своем повседневном быту делает то же, что делает ежедневно небо, солнце или земля; его жизнь поэтому есть сплошное повторение космических действ, пусть и своеобразно понятых, то действенное повторение, которое и создало такую удивительную, странную вещь, как обряд».

(Фрейденберг, стр. 54—55)

Фрейденберг — см. №126

Янв. 93 г. Россия — это игра и сезонная жизнь природы. (Сноской: потом мы, вероятно, добавим еще что-нибудь, но пока именно это: игра и природа.)

Игры и времена года
Россия
заметка 26.01.93

Театр в России, чтобы стать русским, должен догнать свою литературу и свое искусство — взять себе «времена года» и «пейзаж» (природу). Блок и Есенин — их просто невозможно понять и представить вне природы, вне ландшафтных образов. А Тургенев, Толстой, чеховские пьесы, Бунин, Казаков. А Пушкин!

Юрий Павлович Казаков (1927—1982), писатель

ИГРА И РОССИЯ. ИГРЫ ВРЕМЕН ГОДА.

(Поэзия России. Поэзия природы. Поэзия простых человеческих чувств.)

(Как переход к следующей Главке: кадриль образов. Купален. Ночь.)

Как трудно теперь пробудить в русском студенте русского человека — тема для развития, продолжения во «ВТ».

«ВТ» — пьеса Л. Н. Толстого «Власть тьмы», по которой ММБ ставил спектакль в Московском институте культуры

Восстановить сюжеты [*нрзб.*] треугольник.

Игра всегда была сюжетной; внутри примитивного обобщенного сюжета игры — была возможность существования для множества частных сюжетов, надо нам их восстановить.

Здесь начать тему интраистории.

«Масленица» — зимний праздник. Масленицу изображал мужик, увешанный вениками и с балалайкой.

Встреча — в понедельник. Вторник — игрища блиноядения, пивоопивания. Четверг — разгуляй четверток. Пятница — тещины вечерки. Суббота — золовкины посиделки. Воскресенье — услов[ное] прощение.

ЧУЧЕЛО СЖИГАЛОСЬ.
ИВАН КУПАЛА.
БЕЛКИН. РУССКИЕ СКОМОРОХИ.
БАХТИН «РАБЛЕ».
КАРНАВАЛИЗАЦИЯ.

Белкин — см. №17; Бахтин «Рабле» — см. №14

Всё — легко. Насилие — враг творчества.

Вставить как-то «Лодку» (а-ля Грибоедов, а-ля Тургенев, а-ля [*нрзб.*]).

«Лодка» — народная драма рубежа XVI—XVII вв.; а-ля Грибоедов, а-ля Тургенев — Г. воспроизвел содержание народной драмы «Лодка» в очерке «Загородная поездка» (1818); Т. описывает позднейшую, осложненную редакцию драмы (1853)

Осветить роль «публики» в игре — для тех, кто «не хочет».

Тут разработать тему «Игра атмосферы» (атмосфера [*нрзб.*] игру).

Тема: Россия. «Вербное воскресенье».

К празднику русской зимы:

Игры

Начало каждой новой игры?

— Не заменять танцем нормальную жизнь.

— Не насиловать себя во время входа в игру и не бросаться в другую крайность — разрушение игры.

— От старания не перебирать в крике, не впадать в цыганщину.

Конец «Зимы» и конец показа?

Создавать отношения, уточнять их именно в процессе игры, в зависимости от складывающейся ситуации.

Сторонники игры и ее противники каждый раз меняются, но они есть **всегда**. Это и будет «держать» упражнение: втянуть в игру — «уйти» от нее.

Мягкий контраст и конфликт каждой игры:

1) **флирт** — мелодия тихая, нежная

2) **месть** — мелодия дерзкая

3) **прощание** — тонкая, как паутинка печали

4) **любовь** — заводная.

Отдельные замечания:

Замечания при подготовке к экзамену на курсе ММБ в ГИТИСе, проходившему в доме-музее К. С. Станиславского; Толя, Фарит, Жукова и т. д. — студенты курса ММБ

Толе: объявляя импровизации, объяснить условия.

Фариту — не выходить в парных и групповых.

Жуковой, Гале, Рафаэлю, Праслову, Гене — не выходить в одиночных импровизациях.

В «предмете» — не выходить тем, у кого перехватили идею и он не успел найти интересную замену.

Поэтому выходить вперемежку с обеих сторон, **перехватывая**, наступая на предыдущую работу.

После зачета — **все поставить** на свои места, не забыть никакой вещи или соринки.

Не шуметь «за кулисами», не стучать, не опаздывать на выходы.

Игры

Нежность весны

Азарт и полнота освобождения лета — частушки задорные — рывочками.

Осенняя ясность прощания — ищу прикосновений, ласки последнего тепла.

Зима: выскочили раздетые на снег (кому-то накинуть на плечи пальто), ощутить снег, первый морозец. Точность ударов.

Очень важно — без фальши, которую так не любил КСС, в чьем доме мы находимся. Помнить об этом. **Не грубить.**

11. Купальская ночь и кадриль образов

Здесь решается важнейшая задача первого семестра

Приведение студенческого коллектива в творческое самочувствие, которое мыслится как «поэтическое» состояние готовности к творчеству образов, когда возникает **свобода и легкость ассоциаций** в процессе материализации творческих впечатлений студента от реальной жизни, истории, политики, идеологии, психологии и всех видов искусства.

Обычно разомкнутые, автономные, образы окружающего мира и образы мира внутреннего (образы-мысли) обретают свободу соединения (любой с любыми, с любым количеством любых других образов). Они приобретают вдруг некую **«поливалентность»**. Начинается «кадриль» образов, их «купальская ночь» свободных соединений, обязательно связанная с ликованием, т. е. с радостью творчества.

Б. кор. тетр., стр.7.3 верх. моя запись

См. Завадская «Эстет. проблемы», стр. 167–169 (глава «Интуиция...») + стр. 195 — *см. №52*

Только из этой «кадрили» образов впоследствии можно произвести настоящий отбор наиболее точных и выразительных образов для спектакля, этюда, отдельной сцены и т. д.

+ См. Бунин, т. 2, стр. 176, 2-й абзац сверху (середина) — выписать образ для хоровода — *см. №28*

КУПАЛЬСКАЯ НОЧЬ И КАДРИЛЬ ОБРАЗОВ — это не заголовок, а только тема для памяти. Игра и образное мышление (с этого начать), найти, где я это записал, на какой из карточек.

«Идея в искусстве живет лишь в образе: не выраженная она умирает... не найденная форма... — утраченная идея произведения» А. Д. Дикий, стр. 60. (Как это похоже на АДП — вся 1-я студия.)

А. Д. Дикий — см. №47; АДП — Алексей Дмитриевич Попов;

Я: «Тайна 1-й студии».

Я — М. Буткевич

12. Ферапонтовские зарисовки. (Фрески монастыря и фрески жизни } + как из жизни рождается искусство)

! ФЕРАПОНТОВСКИЕ КАРТИНКИ.

Фрески жизни вперемешку с фресками Дионисия. («Картинки» — это и фрески Дионисия — описать.)

Начать с такой фразы, чтобы увлечь. Я люблю начинать с узла 1898 г. (Грань веков, Россия — туда и сюда от 1898.)

Потом Ферапонтово в виде отд. отрывочков (как я их делаю). Затем калейдоскопы русских образов.

И тут же написать о моих вставках: зачем они, что это — атмосфера урока — [*нрзб.*] приём.

К «пастушке»: в джинсах и «размахайке» в ней было что-то знакомое: от мадонн Боттичелли и Беллини. Да нет! Что я! Какой Беллини — это Дионисий, и я ликую — от радости узнавания. Развить.

Из сопоставления жизни и фресок должно родиться что-то важное о творческом процессе актера и художника.

Закончить параграф, посвященный Ферапонтову, пейзажной зарисовкой, чтобы органичнее был переход к следующей карточке.

Сюда перенести поход вокруг озера — с «лесосвалкой» из I части — *см. т. 1 настоящего издания*

+ См. Записки в переводе Йитса, которым я занимался в Ферапонтове — *не включены в публикацию*

13. Для чего козе баян: актер и пейзаж. (Закончить пейзажной частью «Доктора Живаго»)

Только начало — продолжение мысли на карточке после дюлленовских голосов (внутренний голос и голос мира) — см. дальше заглавная карточка (4) «Восприятие как основа импровизации».

+ См. записи о Стерне, стр. 5, отмечено «Пейзаж»; *Стерн — см. №111*

Мое открытие: воспитание и тренинг актера должны включать в себя природу и ландшафт (вместо декораций), это должен создавать сам актер, причем так, чтобы зритель видел (и не только с помощью описательных монологов, как у Шекспира, а через систему видений, ФС, ощущений — сугубо актерскими средствами). Для этого нужна соответствующая техника: одно из моих НОУ-ХАУ.

ФС — физическое самочувствие

НАЙТИ МОЮ НОЧНУЮ ЗАПИСЬ, ЗАТЕРЯВШУЮСЯ В ОТДЕЛЬНЫХ ЛИСТАХ.

Методика тренинга — взять из Дега (стр. 140, 4-й абзац сверху) — «давать пейзаж пятнами».

Дега — см. №44

ИГРА И ПОЭЗИЯ. ПОЭЗИЯ ИГРЫ

— Игра как творчество, искусство; творчество как игра.

— Воспитание поэтического мышления у артиста, поэтическое восприятие окружающей жизни.

— Поэзия и правда. «Поэтичное», современная поэтичность — без слюней и декламаций. Усложнение самого понятия. Против «асадовщины». В чем поэзия сейчас — в правде.

Э. Асадов — советский поэт

ПОЭТИКА ИГРЫ. План параграфа:

1. Возвращение к атмосфере и увлечениям своих детских игр — прикосновение к своему детству.

2. Возвращение к народным корням и к народным истокам игрового синкретизма: фольклор, обряды, приметы, праздники — прикосновение к детству своего народа.

3. Возвращение к праисторическим верованиям, предрассудкам, к наивной свободе досоциальных представлений и обычаев, освобождение от современных общественных, интеллектуальных и моральных табу — прикосновение к детству человечества.

4. Игровой «троп» (переворот, вольт, кульбит): от детского наива — к взрослому цинизму, расчету, к азарту игры с большими ставками (деньги, власть, любовь, хотя бы обладание). Прикосновение к запретным табу (неофициальным, непринятым, неприличным), чарам зрелого человека.

5. Синтез взрослого расчета и детского наива — основной закон игровой поэтики.

Ш. Дюллен об ИГРЕ:
ИГРА (I)
(То, что у КСС наз[ывается] «переживание»?)
К проблеме «цепочки».

Дюллен — см. №49

«Игра — это все то, что внушено нам персонажем, который мы хотим представить. Для этого мы создаем его идеальный образ (ср. — М. А. Чехов и его репетиции „лежа“, перед сном. — *М. Б.*) более подчеркнутый по сравнению с натурой, которая служит нам моделью. ИГРА СОСТОИТ ИЗ РЯДА ДЕЙСТВИЙ, ОПРЕДЕЛЯЕМЫХ В ПРОЦЕССЕ ПОСТАНОВКИ, НО ОНИ СТАНОВЯТСЯ ЕСТЕСТВЕННЫМИ ЛИШЬ ПОСЛЕ ТОГО, КАК ПРОЧНО УТВЕРДЯТСЯ В НАШЕЙ ПАМЯТИ И МЫ ВОСПРОИЗВЕДЕМ ИХ НА СЦЕНЕ СО ВСЕЙ НЕПОСРЕДСТВЕННОСТЬЮ ИМПРОВИЗАЦИИ. Игрой не всегда управляет рассудок актера, но и его инстинкты».

ИГРА (2)

«Игра придает тексту многогранность, порождает самые тонкие нюансы. Разве не случалось, что вас гораздо больше волнует какая-то деталь в игре — взгляд, поза, невысказанное восклицание, — чем диалог? Конечно, диалог подготовил эту деталь, и без него она не имела бы смысла, но и диалог без таких деталей не мог бы „вспыхнуть“ — а именно в этом смысл и цель любого спектакля».

стр. 87–88

ИГРА (3)

«Так как игра есть в некотором роде проявление души и ума, было бы смешно пытаться связать ее правилами... Режиссер, который держит нити марионеток, какими мы, актеры, являемся в его руках — неважно, лучше мы или хуже марионеток (ведь если бы вдохновляемые каким-нибудь Шекспиром или Мольером живые марионетки были столь же послушны, как куклы, театр был бы искусством божественным, несравненным !), — режиссер, повторяю, должен всегда предоставить актеру возможность проявить свою индивидуальность. Правда, в спектакле, быть может, будет меньше единства, меньше механической точности, в его строго установленный план вторгнутся случайности, но зато он выиграет в живости, в движении и, стало быть, окажет большее воздействие на публику. Нельзя предписать актеру „фантазию“ или „комизм“; можно лишь уложить их в нужные рамки, можно помочь природе удачной подсказкой. Этим власть режиссера и ограничивается.

Но и здесь со всей остротой встает вопрос о предварительном воспитании АКТЕРА и ЧЕЛОВЕКА. Если чувство игры идет от нашего инстинкта, а качество игры — от степени нашего развития и вкуса, то мне представляется логичным отнестись к этой стороне подготовки актера со всей ответственностью, которой она требует...»

стр. 88–89

см. Дюллен — №49

15. Благородная игра российской интеллигенции: живые картины. + эссе о З. Н. Зорич

[*Зинаида Николаевна Зорич, народная артистка РСФСР. Материалы к этому пункту плана не найдены*]

(Как бы шаг назад — после картин).

Белый дракон — это новая сцена для подготовки нового актера (см. карточку «Условия игры»).

«Белый дракон» — это чистый лист бумаги, пустое белое полотно, киноэкран перед началом сеанса, чистая ровная стена (для артистов). Чем дальше, тем свободы меньше.

Перед началом творчества надо и себя представить чистым листом (белым драконом), забыть все, расслабиться; из себя емкость сделать, готовую «брать» впечатления.

Уже здесь, в самом начале работы, актер приучается к восприятию пространства сцены как пустого пространства между ним и партнером. Постепенно он начинает видеть, чем невидимым наполнена эта пустота: силовые линии композиции взаимовлияния, силовые поля притяжения, отталкивания, атмосферу, он начинает понимать пустое по-дзенски (см. Завадская «Эст. пробл.», стр. 81) и заполнять его внутренними декорациями вместо внешних, более того, он начинает любить эту пустоту, начинающую звучать для него пустотой полноты, пустотой-полнотой. Он привыкает заполнять ее образами. (Пустота — пауза пространства в пространстве.)

Завадская — см. №52

Чистота и тишина. Мельком, но с акцентом — как мостик к 3-ей части: хватать самое первое видение — очень важное умение.

Демидов: первая реакция — см. б. кор. тетрадь, стр. 1.17–1.18. «Забывание» Н. В. Демидов — *см. №45*

«Белый дракон» как модель и зерно самоорганизующегося спектакля — тут не писать, а, может быть, только упомянуть, — развить в 3-ей части.

«Образованность — школа быстрейших ассоциаций. Ты схватываешь на лету, ты чувствителен к намекам — вот любимая похвала Данте» (О. Мандельштам «Разговор о Данте», стр. 10).

«От фонаря» — см. цитату из Стерна в б. кор. тетр., стр. 6.12, отмечено: Ф.; *Мандельштам — см. №82*

Странный образ белого дракона. Встреча с ним, как встреча с пришельцем. Процесс знакомства обязательно переходит в любовь.

К концу параграфа затронуть тему «Роль воображения», чтобы в след. параграфе ее развить.

— Спонтанность импровизации (прислушиваться к себе)

«не придумывая заранее»,

«не беря никакой определенной темы»,

«отдаваясь впечатлению от вашего же собственного движения»,

«с доверием к себе»,

«делать то, что подскажет вам ваше подсознание»,

вы встретитесь с тем, что многое будет «неожиданностью для вас самих»,

«ваша душа должна развить полное доверие к самой себе» — вот цель!

Это «Чистая форма импровизации».

ЧИСТАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ

Начать с преображения предметов.

Группировки и пластика актера (теоретическое отступление). Закончить разговор о группировках: в конце работы возникает желание начать действовать — давайте).

Импровизации на тему музыки (одиночные, парные, групповые). Подать в виде сноски или примечания к этому пункту.

Атмосфера (как музыка) и импровизации от атмосферы (тут поговорить об атмосфере!).

Разные виды импровизаций: спонтанная и с неким подобием замысла (придумал ход или предл. обст-ва, а делаю импровизационно).

О групповых импровизациях: групповая импровизация легко, свободно объединяет не на словах, а на деле в единый творческий коллектив. Этот вид импровизации мы еще и потому называем чистой, что, кроме отсутствия ограничений (начинаем с чистого листа), здесь отсутствует и какое бы то ни было оформление — декорации, реквизит, костюмы и т. п. Все это воображаемое — ничего нет на площадке, она чистым-чиста; все — воображаемое.

Чистая импровизация как школа освоения пустоты (пустого пространства).

(«Из чего рождается это чудо литературы — подлинность... Может быть, из смелого комбинирования жизненных впечатлений, взятых из самых разных, далеко отстоящих друг от друга областей памяти?» — Ю. Олеша.)

Олеша, «Встречи с Алексеем Толстым» — см. №91

18. Магические основы актерской игры: 1) преображение предмета

1. Преображение предмета.

У КСС тоже начинается изложение системы не с действия — описать, с чего (легко). Так же и у МАЧ. Проакцентировать это как главную проблему театра, как основополагающий элемент (жестко).

Магия как практика, практический характер магии — см. стр. 14 в книжке [*нрзб.*]

Это ключевая игра — в ней модель многих более сложных актерских проблем. Но главное (и поэтому я придаю такое большое внимание этому простому упражнению! — преображению предмета) то, что здесь мы сталкиваемся с первоэлементом театра — перевоплощением. Предмет (силой воображения актера творящего и играющего) перевоплощается.

Фраза: это упражнение, идущее от Станиславского...

См. МАЧ, т. 2, стр. 62, низ — *см. №127*

См. Берковский, стр. 338–39 — *см. №21*

+ Очень важен здесь потенциал пластичности вещи, предмета (диапазон возможностей, количество ассоциаций — по сходству, по контрасту, по сложности и т. д.).

+ Выбирать предпочтительно предметы красивые, эстетически ценные.

См. отд. лист к Чеховскому семинару, стр. 4 и 2-го Бахтина, стр. 262–67; *Бахтин — см. №15*

19. Магические основы актерской игры: 2) одушевление предмета (см. выписки из Лосева, стр. 23)

2. Одушевление предмета.

Лосев — см. №76

Тут уже есть план-сюжет, но остается импровизационное самочувствие; разговор об импровизационном самочувствии.

А пропо: душа вещи, проникновение в душу вещи, легкий японский колорит (см. Григорьева, стр. 197, начиная с 3-го абзаца сверху и вниз). Задним числом соединить с преображением предмета: увидеть его возможности.

Григорьева — см. №41

Вещи обретают биографию и даже судьбу. Вещь становится человеком, или лучше: человек перевоплощается в предмет, вещь, механизм, награждая его душой. Они как бы приглядываются друг к другу, сближаются друг с другом, проникают друг в друга, меняются местами.

20. Импровизации-иносказания (образ и символ как маска душевной жизни)

Разработать тему по формуле Сэпира: «фундаментальная важность **символизма в поведении**».

Эдвард Сэпир — американский лингвист и этнолог

(Что это такое? Зачем это нужно? Что это дает игровому театру?)

Для перефразировки: «Осознание истины адептами дзен как сверхчувственной, иррациональной, открывающейся в виде намека в красоте, воссоздаваемой художником, вело к осмыслению переживания как познания, где эмоции — единственный путь, а образ, метафора, символ — главное средство».

(Николаева 16 в., стр. 104)

Николаева — см. №90

Примеры «иносказания»:

1) Трапеза из «Тома Джонса»
2) След от горячей чашки кофе в «Зеркале»
3) Весенний ледоход в «Матери» Пудовкина
4) Время — река, текущая вода
5) Печаль, скорбь — туманы из «Броненосца „Потемкина"»
6) Лебедь — девушка

Уход на смерть Тузенбаха (АВЭ) (выражение трагикомедии его жизни через цирк)

АВЭ — Анатолий Васильевич Эфрос

Яго — Отелло у Чабукиани, змея — коршун

Расстрел (героический танец) из «Романьолы»

Время-музыка из «Романьолы»

«Романьола» — народно-героическая драма Л. Скурацина, спектакль Б. И. Равенских в Театре им. Пушкина (1962)

Литература	Живопись
— Иносказание (через лото в «Чайке»)	«После боя» — через пир
— Иносказание «Старика и Моря»	«Купание Красного коня»
— «Слово о полку Игореве» (пир-битва)	«Трапеза Троицы»

Надо развить очень важную для понимания самой природы иносказания тему:

2 параллельных смысла японской танка или хокку.

(Иносказание: показывая один из смыслов картины, напоминать другой) — это и есть тайна искусства.

Ключ в энго — см. Ямато-моногатари, стр. 41—42 (до последнего абзаца — его не надо)

Ямато-моногатари — см. №134

+ поискать у Конрада об одеждах, развешанных на кустах.

Конрад — см. №63

У нас в поэзии нет этого явления в полном и развернутом виде, поэтому обратимся к японским стихам.

А. Платонов широко использует «иную» образность, которую можно только по аналогии, что, в принципе, не очень надежно, назвать «символической»: он сравнивает описываемую сейчас реальную действительность с другой, отсутствующей в описании, но именно ее он хотел бы описать и именно она является целью описания. Тут и есть подлинное иносказание. Не аллюзии и намеки, а тоска одного описания по другому, отсутствующему.

Первый попавшийся пример: иссякает в лампе барака керосин — описывается; иссякает в душе народа свет жизни — цель описания.

Разработать! Разыскать другие, более характерные примеры.

Театр и иносказание.

«Своеобразие греческой трагедии состоит в ее заведомой, открытой иносказательности. Я сказала бы сильнее: в ее доверчивой иносказательности, еще не умеющей оправдаться рациональной логикой. Иносказательность эта не напоминает Шекспира, ее характер всецело „античный“, т. е. исходящий из конкретного смысла мифа, на базе которого и создается переносность. Когда мы читаем Шекспира, весь объем его идей мы добываем из демонстрируемых им фактов. Когда мы читаем античного трагика, мы напряженно следим за идеями, которые смотрят из-за фактов, почти за их спиной.

... Все главное лежит вне сцены.

Это главное должно быть узнано и „раскрыто“, и в раскрытии неназванного и невидимого на сцене — основное назначение любого трагического действия.

... Неотвратимость и стремительность катастрофы у Софокла сильнее, чем у кого-либо другого из трагиков. Иносказание занимает у него свое действенное место наряду с фактическим развертыванием событий; оно идет по пятам за всеми словами, за всеми фактами трагедии. Чем больше фактических доводов в пользу благополучия Эдипа, тем огромнее разрушительная сила, клокочущая за кулисами событий.

Эдип — разгадыватель загадок Сфинкса. Иносказание делает из него существо, не умеющее найти разгадки своей судьбы. Этот мотив подчеркнут стихомифией между Эдипом и Тирезием.

„Царь Эдип" основан на древнем сценическом мифе. Мы говорим обычно, что „Вакханки" Еврипида ценны показом страстей Диониса, сценического бога. Ценность „Царя Эдипа" древнее. Здесь загадывание-разгадывание, имевшее также большое значение для форм будущей трагедии, организует основную тематику пьесы».

+ «Вся трагедия проходит под знаком того, что слова, события, поступки передают один смысл, а выражают другой. Эта иносказательность явилась сама собой, невольно, как результат метафорической мысли, создавшей трагедию».

Фрейденберг, 1978, стр. 471, 472

Фрейденберг — см. №123

«Иносказание вносит много нюансов и неожиданных моментов в однократный и однокачественный факт. В противоположность понятию оно принимает во внимание самые различные стороны факта, и даже те, которых в нем нет, но которые возможны. Оно не считается с узостью эпохи, свободно от этизма или от другой исторической условности. Если высокая наука сознательно перечеркивает все условное и не следует ни за какими готовыми суждениями, хотя бы неповиновение их диктату влекло за собой костры, тюрьмы и ссылки, — художественное иносказание делает то же самое свободно и безотчетно в каждом зрителе».

(484)

«Умирают понятия, образы живут».

(484)

ИМПРОВИЗАЦИИ-ИНОСКАЗАНИЯ.
(Подход к теореме образа в 3-ей части).

Пример: гром и молния [*нрзб.*] Нужны еще примеры !!!

См. Григорьева, стр. 207 до слов «Если поэзия...» — *см. №41*

Тут же где-то и как-то сказать о внедрении образности в театральную терминологию и технологию.

Основное содержание главы, теоретическая часть — см. мои пометки в Джойсе, стр. 268–273. Разрабатывать.

См. б. кор. тетр., стр. 1.14, самый низ. Дункан — *персонаж «Макбета» Шекспира; Джойс — источник не определен;*

Иносказание — «мое» сказывание образа: вот этот самый образ начинает получать еще и второе значение, «иное»: он тот же самый, поселяется в виде чего-то другого, с чем он «сливается», от которого, по существу, разнится.

(Фрейденберг-1978, стр. 189)

См. Боронина: стр. 25–26 + стр. 27 — *см. №25*

Иносказание, как и загадка, «ПЕРЕОДЕВАЕТ» СМЫСЛ и обманывает им, подобно балаганному фокусу.

Теоретическая часть — см. Лихачев «Великое наследие», стр.180–185, 186 — *см. №71; Фрейденберг — см. №123;* См. Завадская «Эст. пробл.», стр. 219 — *см. №52*

«Гриф (античная форма загадки) и фокус занимали равное место в балаганном представлении. Загадка, подобно метафоре, говорила одно, а думала другое; подобно фокусу, она подсовывала мнимый смысл, не отвечавший подлинному».

(Фрейденберг-1978, стр. 184)

«Природа является (показывается, становится — это мой комментарий. — *М.Б.*) одушевленной, если ты не брезгуешь употреблять сравнения явлений ее с человеческими действиями и т. д.»

М.Б. — Михаил Буткевич

А. П. Чехов — письмо Ал. П. Чехову от 10 мая 1886 г.

(Письма, т. 1, стр. 242)

Чехов — см. №126

21. Вечная тема — «юмор и театр» — новый аспект «актер и юмор»

Я: Юмор помогает актеру приобрести легкость. Он и только он.

Я — М. Буткевич

Начинать: эти иносказания невозможны для взрослого человека (лошади, комары и т. п.), спасает юмор.

Юмор как обязательный тренинг, как средство воспитания актера (в след. карточку отдельно).

Юмор и игра; игра и розыгрыш.

Юмор и импровизация.

Юмор и свобода.

Юмор и смех.

Тут — акцент на тренинге юмора как качества, необходимого импровизирующему и играющему актеру.

Враг №1 — серьезность в отношении к себе и своему творчеству.

МАЧ и юмор, МАЧ — шут (т. 1, стр. 30, верх) — *см. №127*

«Обряд плача в неожиданном соседстве с насмешками и весельем» (Фрейденберг, 1936 — стр. 93) + парадокс: на свадьбе — плачут, а на поминках — смеются и поют. Луций над судом — соединение смеха и слез (он плачет — все смеются в ответ).

+ см. Олеша «Ни дня...», стр. 219 — *см. №91; Фрейденберг — см. №124*

«Это обвинение было инсценировано нарочно; над Луцием глумились и разыгрывали его... и вся эта комедия с переодеванием и игрой была обрядовой жертвой Смеху как божеству (100). ... чучела-куклы являются древней формой богов, они архаичней, чем образ человека... Это присутствие имитации и пародии, ... мнимая смерть мнимых людей, мнимая гибель мнимого убийцы. И что они все имитируют? Смерть. Но смерть в окружении смеха веселого глумления и острот».

См. Стерна в б. кор. тетр., стр. 10.1 верх

+ воскресение Луция после суда, обновление чувств жизни, их яркость.

Целебная сила смеха; смех и эротика; смех как космогония. СМЕХ = ПРАВДА.

Рубрика «Юмор»:

О смысле введения юмора в самые серьезные места произведения драматического и даже трагического:

«Величаво и только разве капельку смешно, но без смешного и не бывает жизни» — см. Достоевский, т. 22, стр. 92.

Виды смеха у Гоголя — Аникст, стр. 118 — *см. №5*

См. Берковский Н. Я. «Романтизм в Германии», стр. 65–68 — *см. №22; Достоевский — см. №45;*

Я: Юмор вводится в серьезную ситуацию, чтобы она стала живой (как труп окропляется живой водой).

Цитировать о/к — см. Ренара. Тут 2-е упоминание темы «Актер и Комедия»

Думать и разрабатывать!

ЮМОР И ТЕАТР (Первый заход)

См. Бентли, стр. 214–215 — *см. №20*

См. В.П.А. «Древнерусская литература», стр. 121 — *см. №2*

МОК — Мария Осиповна Кнебель;
+ См. (сюда ли? а м. б., позже? куда?) — Ф. М. Дост., т. 28/II, стр. 251 — *см. №48*

Тут развить такую ситуацию: как видно из двух предыдущих историй, мною рассказанных, у меня с юмором плоховато: я ко многому относился очень (слишком) серьезно, и урок этого мне дала МОК — как ее вывозили в коляске детской.

Тема «Театр и юмор» для меня близка, потому что автобиографична.

Фраза: «Ригоризм прекрасен и заманчив, но он бесчеловечен. Это, как я понял впоследствии, без пяти минут фанатизм» (см. на обороте к избытку у меня серьезности и недостатку юмора — привязать через слово «ригоризм» к двум историям: Крыжопольский театр и Калинин).

Поиски вариантов.

Враг №1 — серьезность

Враг №2 — отсутствие вкуса, безвкусица

Враг №3 — тяжесть, тяжелость (но может быть, это результат №1)

Враг №4 — глупость, тупость

— Иллюстративность: колпак

И все это побеждается юмором актера (и режиссера)

> Не в том ли, кстати, магическая сила юмора, что он открывает в отношениях новое пространство, целый мир? Юмор уживается с какими угодно нормами и рамками, но в нем самом их нет, вернее, он их возводит и уничтожает по прихоти. Шутки — это одновременно сближение и отталкивание.
>
> (Я и Мы, стр. 272)

см. Леви — №69

<u>Юмор как подготовительный тренинг к аксиоме О.О.</u>

аксиома О.О. — аксиома обязательной оригинальности

«Шутки являют подвижность характера (<u>свободную подвижность духа</u>), противоположную грубой неповоротливости и холодности, своего рода интеллектуальную активность, сознание которой услаждает и самого шутника и понявших его шутку присутствующих. ... одна из частных причин смеха — прекращенный страх, когда некто, например, вместо ожидаемой змеи увидел ремень. ... отсутствие почтения и страха, как чувство превосходства над комическим объектом».

«Удовольствие от комического состоит в познании (открытии) нового».

«Остроумцы говорят новое, но не в смысле сведений о никому не известных предметах, они говорят неожиданное, новое об известных вещах».

«Неожиданность считает главным способом достижение комического эффекта. Из всех вещей наиболее смешное неожиданное».

«Самым известным видом смешного является тот, когда мы ожидаем одного, а говорится другое. Эта наша ошибка и вызывает у нас смех».

Но: «Как это верно, а я ошибался».

(все из Цицерона)

Маркс и Энгельс о юмористическом и ироническом отношении к истории.

Энгельс: «История Франции вступила в стадию совершеннейшего комизма. Что может быть смешнее, чем эта пародия на 18 брюмера». «Этот фарс».

Энгельс: «История, то есть мировая история, становится все более ироничной».

Подать как розыгрыш. Иронично в подаче.

Рубрика «Юмор»:

А как с юмором? С юмором, в котором так непостижимо сталкиваются и ожидаемое, и неожиданное?

«Кальвин против Рабле... Стремление снижать напряжение, „заземляться", оздоровляющий смех, апофеоз материально-телесного, — это, конечно, циклотимическое. Односторонне серьезные люди, „агеласты", как и ипохондрики (что часто совпадает), относятся в основном к шизотимному полюсу, и самое трагическое в болезни Гоголя заключалось, быть может, в утрате юмора... Однако шизотимику созвучны и тончайшая ирония, и парадоксальное остроумие в духе Бернарда Шоу, и свифтовская сатирическая язвительность.

Есть анекдоты шизоидные и циклоидные.

А меньше всего юмора, кажется, у эпитимиков».

(Продолжение цитаты из книги «Я и мы»)

22. Великий учитель юмора и его энциклопедия дурачества (читал ли Стерна Н. В. Гоголь?)

(Сюда перенести ВСЁ О СТЕРНЕ из Чеховского семинара, из моих записей, из б. кор. тетр. — см. предыдущую карточку, — ВСЁ, ЧТО КАСАЕТСЯ ЮМОРА, СМЕХА, ШЕНДИРОВАНИЯ, а Стерна — композитора, Стерна — создателя моделей, оставить для 3-ей части.)

Стерн — см. №111

Читал ли Стерна Н. В. Гоголь?

Достоевский читал: см. запись о Стерне, стр. 20, обведено красным.

См. Перечень событий романа «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» — стр. 2 и 3 — зеленым, стр. 4, 5, 6, 9, 11 — то же самое — *не включен в публикацию*

Очень важно изобразить освоение дурачества пропусканием через себя (ДУРАЧЕСТВО КАК ПЕРЕЖИВАНИЕ — перечесть в записках к продолжению — без цитирования и пересказа!) на стр. 3, 5 и 6.

Юмор и лирика (подступ к большому стилю «Сентиментализм»).

Рассказать об уникальности жизни и творчества Л. Стерна (с юмором рассказывать о его юморе). Изложить, дать ВЕСЬ МАТЕРИАЛ в виде «энциклопедии дурачества» — буквально как словарь с ссылками и аббревиатурами. (Развить) — а в конце — поклонение Йорику-Стерну. (Прекрасно!)

23. Давайте вырабатывать юмор
(избежать повторений темы — сравни с Прологом книги)

Самое древнее упражнение (упражнение Плутарха).

Упражнения скоморохов.

Упражнения Гоголя.

Упражнения А. П. Чехова.

Упражнения М. А. Чехова и мои.

Чтобы не было повтора — ср. с Прологом и «Лиром». Акцент на тренинге.

Мельком, как напоминание и начало разговора. Потом упражнения, вырабатывающие уже юмор.

Финал: Центром главы сделать описание пробы (импровизация на тему Стерна: кульминация двусмысленности).

Сюда вставить отдельные капли гоголевского юмора (капельница им. Н. В. Гоголя). Это будет началом введения «внешнего» юмора Гоголя в плоть актерского тренинга.

В данном параграфе начать вводить гоголевские образы под соусом необходимости учиться юмору: 2 самовара в окне, мухи на белоснежном сахаре, шкаф-Собакевич, прокурор в гробу, Чичиков перед зеркалом в «наваринском» фраке, карета Коробочки, крысы из «Ревизора», сама себя секущая унтер-офицерская вдова и т. д. и т. п.

Пролог книги — см. т. 1 настоящего издания

Стерн, стр. 13 и 14, отмечено «ЮМОР»

+ См. о/к «Новые упражнения», стр. 42, 43, 44 — *в архиве не сохранились;*
+ См. о/листы «К Стерну», стр. 2, отмечено «2 ч. вырабатывать юмор» — *не включены в публикацию*

24. Научиться хорошо играть — это научиться и осмелиться начинать с ошибок

В смысле — не думайте, что из этого получится, что это, может быть, ошибка.

1. А. Д. Попов: «Не бойтесь быть бездарными», «Не хватайте себя за фалды фантазии».

2. Начинать с ошибок — это модель современного спектакля: из хаоса попыток приходим к структуре знания и мастерства. (Органика системы.)

3. На чем горели все актеры — не осмеливались ошибаться.

Пойа «М и ПР» — стр. 76

Пойа — см. №99

Связь с предыдущ[им]: относиться с юмором к своему творчеству (в плане ошибок).

+ И исправить ошибку в предыдущей главе — пропущенную кульминацию сентиментализма восстановить (см. записи о Стерне, стр. 14 низ и 15 целиком, отмечено «ОШС») и описать, а затем вставить и привязку к теме природы и времени года (осень). Это, мол, было у нас осенью (см. там же, стр. 16 верхняя половина, отмечено «ОШ» — 2).

ОШ, ОШС — маркировка отдельных карточек по теме «ошибки Стерна»

Перечесть и изложить описание Достоевского, чтобы отличалось от описания Берковского (тоже перечесть — 191–193).

Достоевский, «Записки из Мертвого дома» — см. №48; Берковский — см. №21

Вывести «модель» этого острожного спектакля как крайний случай обычного и широко распространенного случая современного театра.

См. Заметки к семинару МАЧ (5-я сессия и 3-я) — *не включены в публикацию*

Сделать переход к аксиомам актерского мастерства и к аксиоме свободы в частности.

Сюда перенести все, что связано с импровизациями на тему «тюремного» театра.

Мой первый «Лир» во МГИКе; «Мертвый дом»; Солженицын, друзья Ляли и театр в лагере.

См. маленький Бахтин, стр. 294—297 — *см. №13*

Шаламовская театральность (см. записи в материалах к чеховскому семинару, включая «если бы МАЧ остался» и разговор Крымовой об ордерах и резолюциях): Шаламов реализовал судьбу М. А. Чехова. Потом оборвать тему, пообещав к ней вернуться, и вернуться — после. («П. меди».)

См. о/лист «Заметки к продолжению», стр. 7, отм. МАЧ — *не включен в публикацию*
П. меди — «Покупка меди» — см. №26

Как шоковую параллель привести лагерный театр Ляли Маевской. (Моя незабвенная сокурсница и подруга.)

Ляля Маевская — Елизавета Людвиговна Маевская

26. Постулаты актерского мастерства

(Постулаты актерского мастерства.
Для заглавия, а в тексте называть их аксиомами.
Аксиомы психологической установки
и внутренней техники).

1

4 главные:
свободы (на сцене можно всё — МАЧ, Н. В. Демидов — оба ученики К. С. Станиславского).
любви
предельного откровения
полного личного присутствия
(См. отд. карт., отмечено: АКС; отд. лист записи Т. Пушкиной)

МАЧ — Михаил Александрович Чехов; Николай Васильевич Демидов — театральный педагог, последователь К. С. Станиславского

Три «О» — три основы актерского творчества:

1. Откровенность (отвага)
2. Одержимость (отдача)
3. Отделанность (с обратным знаком — чем меньше, тем лучше)

Или: степень откровенности, степень одержимости и степень отступления от однажды определенных очертаний образа (от однажды определенного образа действий — импровизационность) скажут нам главное о таланте (одаренности) актера.

Связать через «белого дракона» и через «пустое пространство» (новое понимание сцены) с главой «Условия игры» в начале этой части.

Для разработки: из сформулированных аксиом актерского мастерства выводится тренинг (нового) актера с выработкой новых привычек у артистов. К примеру: делать наоборот, сопрягать далекие ассоциации, подхватывать случайности и накладки и включать их в «контекст» (идейный и образный) разрабатываемой темы и т. п. и т. д. (см. карточку плана из III части под названием «Музыкальность...»).

(Для объяснения и указания к использованию аксиом — см. Засорина, стр. 117–119.)

Засорина — см. №53

См. МАЧ, т. 2-й, стр. 397 — 12–7 строки снизу, особенно 8-я и 9-я; стр. 398 — верхний абзац и особенно 8–10 строки сверху; + стр. 401 и 402.

МАЧ — см. №127

2

4 вспомогательные:
полноты (см. МАЧ, т. 2, стр. 312 — верхняя половина).

адвокатуры (см. Мацкин, стр. 43 — верх и самый низ; см. б. кор. тетр., стр. 2 — подчеркнуто красной волнистой чертой).

Мацкин — см. №88

подробности (конкретность) — как изложить про это?

аксиома кайфа

Ввести в текст первой (здесь) аксиомы фразу: главное — не спешить ни в чем и никогда.

Правила игры соблюдать приятно — см. Бунин («Особое удовольствие», т. 5, стр. 44).

Бунин — см. №28

+ Как игра все преображает: правила на работе и в социальной жизни мы соблюдаем через силу, а в игре это становится радостью.

+ 10 постулатов Чеховского семинара. Перенести в повторение аксиом! Тут же — фоном, вторым планом, «подкладкой» (И. Анненский) дать четыре качества М. А. Чехова с обязательным восхищением его волшебным даром краткости.

1) Особое, предельно обостренное отношение к мельчайшим фактам, происшествиям и событиям внутренней жизни партнера (**феномен микробытия**)

2) Пристальное внимание к нюансам, оттенкам, поворотам процесса достижения цели (феномен детали)

3) Умение **«увеличивать»** каждое из обстоятельств взаимодействия с партнером (**феномен увеличительного стекла**)

4) Антиномии (феномена **«я есмь»**) **«сегодня, здесь, сейчас»**

—		+
«извне» (со стороны)	—	«изнутри»
«прошлое» (известное)	—	«настоящее» (неизвестное)
«завершенное»	—	«совершающееся»
«результат»	—	«процесс»
«схема»	—	«живая жизнь» (**ЛНТ, Дост., ВИЛ**)
перевернутый бинокль (уменьшение)	—	бинокль («кр. план») (разматывание, увеличение, укрупнение)

ЛНТ — Лев Николаевич Толстой;
Дост. — Федор Михайлович Достоевский;
ВИЛ — Владимир Ильич Ленин

Тема и марьям, киносеанс с испорченным дачником; из-за чего ты хотел повеситься?

Актерские аксиомы
(условия игры)

Главные:

! 1. Аксиома свободы

! 2. Аксиома любви

3. Аксиома (предельного) откровения (полная степень откровения, маска)

4. Аксиома полного присутствия (перевоплощение без зазора, сегодня, здесь, сейчас)

Вспомогательные:

1. Аксиома полноты (злой и добрый и т. д.,? еще, **предел**) (красоты)

2. Аксиома адвокатуры (оправдание)

3. Аксиома состязательности (соревнование) (актив, не уступать) помогать, не мешать

4. Аксиома подробности

(всем этим должен владеть режиссер)

+ Аксиомы из 1-ой части.

Дюллен — см. №49

Ш. Дюллен: «ПРИСУТСТВИЕ»
(то, что у КСС — «я есмь»?)

«Есть актеры, которых не слушают... У них прекрасный голос, безупречная дикция, на них приятно смотреть, им поручают выигрышные роли; в момент их выхода на сцену все настораживаются, все говорят: „Как он хорош!“ или „Как она хороша!“, а смотришь, через пять минут все внимание уже сосредоточено на их партнере, никому не известном, играющем второстепенную роль, но обладающем ЧУДЕСНЫМ ДАРОМ „ПРИСУТСТВИЯ“. Первый — манекен, второй — АКТЕР.

„ПРИСУТСТВИЕ“.

Быть тут (нравится или не нравится) — это значит заинтересовать, даже вызывая раздражение, уже с самого выхода на сцену и даже в том случае, когда хочешь быть незамеченным (если этого требует роль); это значит НАЙТИ СВОЕ МЕСТО В ПРОСТРАНСТВЕ, СТАТЬ НЕОБХОДИМЫМ. Мне справедливо возразят, что плохие актеры лишь загромождают сцену своим присутствием; чрезмерно стремясь „быть тут“ они, наоборот, вызывают у зрителя желание, чтобы их не было. Это потому, что такие актеры не умеют действительно „присутствовать“... Это не настоящие актеры, а неловкие статисты. Они загромождают пространство, потому что они вне своего персонажа. „ПРИСУТСТВИЕ“ — это СОСТОЯНИЕ ГЛУБОКО ВНУТРЕННЕЕ, ОНО ВОЗНИКАЕТ В ДУШЕ АКТЕРА, ПЕРЕДАЕТСЯ ЗРИТЕЛЮ, ЗАХВАТЫВАЕТ ЕГО.

Люди ремесла, актеры, и даже сами драматурги придают гораздо больше значения внешним качествам — физическим данным, голосу и т. п., в то время как публика ценит настоящее сценическое „присутствие", очень быстро подпадая под его влияние. Актер, ощущающий свое „присутствие", может не опасаясь проявлять свои чувства: он это сделает верно, потому что ему не надо насиловать себя; и тогда за ним следят, его слушают...

Когда, уходя со сцены, говоришь: „Боже, как я сегодня скверно играл, я не чувствовал публику", — это значит, что по причине, не зависящей от нашей воли, мы не „присутствовали" в образе; мы более или менее проговорили свою роль, но мы не пережили ее; персонаж не последовал за нами, когда мы вышли на сцену, и мы тщетно ловили его в течение целого акта. И, наоборот, если уходя говоришь себе: „Вот сейчас я хорошо чувствовал публику", — значит, „присутствие" образа оказало свое действие. Таким образом, в искусстве актера есть что-то необъяснимое, поскольку удача не зависит единственно от занятий, подготовки, понимания, воли, и человек, даже самый искушенный в вопросах своего искусства и притом даже обладающий исключительными данными — великолепным голосом, хорошей дикцией, — может оказаться отвратительным актером.

(Это объясняет каждый по-разному. — *М. Б.*)

Во всяком случае, все актеры, кого я знал, даже самые большие, испытывают потребность в этом „присутствии", которое, хотя и заключено в них самих, целиком от них не зависит.

Отличие актера от человека, просто говорящего текст роли, состоит в том, что первый „играет ситуацию", тогда как второй лишь объясняет ее».

Ш. Дюллен, стр. 84—86

Дюллен — см. №49

ЧЕЛОВЕЧНОСТЬ ТЕАТРА

«Все остальное (помимо овладения актерской техникой), то, чему нельзя научить, но что приобретается позднее, придет от самого человека; ему надо черпать это в самом себе. И чем богаче в своих раздумьях и познаниях актер-человек, тем больше чувства и глубины будет в его игре. Само собой разумеется, речь идет не о научных или чисто дидактических познаниях, но о ПОЗНАНИИ ГЛУБОКОЙ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПРАВДЫ, КОТОРАЯ ЖИВЕТ В КАЖДОМ НАСТОЯЩЕМ ПРОИЗВЕДЕНИИ ИСКУССТВА. И когда я говорю о ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ, я применяю это слово в его противопоставлении БЕСЧЕЛОВЕЧНОМУ: см. Шейлока.

Шейлок — персонаж пьесы Шекспира «Венецианский купец»

Эту потребность в ЧЕЛОВЕЧНОСТИ, столь для меня насущную, легко раскритиковать в наше время, время „атомной

бомбы". Тем не менее, я считаю, что именно она служит пищей театру, я сказал бы даже тестом, из которого лепится театр».

(Ш. Дюллен, стр. 136)

Дюллен — см. №49

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА В РАБОТЕ ТЕАТРА

(Набрать мелочи «чужого „я"». — *М. Б.*)

«... Когда это становится возможным, я начинаю заниматься своим париком, костюмом — **всякими мелочами туалета, которые еще больше подчеркивают характер персонажа. Я УВЕРЕН, ЧТО УДАЧНЫЙ ОБРАЗ СОЗДАЕТСЯ СКОРЕЕ БЛАГОДАРЯ МНОЖЕСТВУ МЕЛОЧЕЙ ЭТОГО РОДА, ЧЕМ В РЕЗУЛЬТАТЕ РАЗНОГО РОДА ТЕОРЕТИЗИРОВАНИЯ».**

Ш. Дюллен, стр. 54, из статьи
«Рождение и жизнь персонажа»

27. Любопытные особенности игровой подготовки актера: роль жребия в воспитании нового актера. (Жребий в «Докторе Живаго»)

(закинуть крючок в 3-ю часть, где это будет завершено в теории «случайностей»)

Жребий вносит элемент случайности. Жребий в виде билетика является первым ограничением свободы импровизатора (уже не чистого белого листа, а через два-три шага).

И опять этот КСС: он везде был первым, он все предчувствовал. КСС и жребий (КСС, тычущий в списки чувств — как он любил играть).

Здесь РАЗВИТЬ до предела мысль об обмене ролями, о том, что каждый хочет выгодную роль (все хотят играть в «красных»), но этому желанию нельзя удовлетворить полностью и всегда, поэтому в игру вводится элемент случайности, — это жребий. Он решает, кому быть «красным», кому — «белым», таким образом, наводит порядок.

Жребий — признак игровой подготовки актера и игрового театра в целом.

ОБ ИМПРОВИЗАЦИИ (ВОСПРИЯТИЕ!).

Несколько простых упражнений в импровизации откроют ученику глаза на один из главных ЗАКОНОВ НАШЕГО ИСКУССТВА — закон, незнание которого лежит в основе всех его неловкостей:

— «почувствовать», прежде чем попытаться выразить;

— «посмотреть» и «увидеть», прежде чем описывать то, что увидел;

— «слушать» и «услышать», прежде чем ответить партнеру.

(Заставить ученика войти в соприкосновение с внешним миром — ощутить «голос мира».)

«ГОЛОС МИРА» ВЫЗЫВАЕТ В ВАС ОТВЕТНЫЙ ГОЛОС, ИДУЩИЙ ИЗНУТРИ ЧЕЛОВЕКА, который мы будем называть «ВНУТРЕННИЙ ГОЛОС».

Всякая импровизация двойственная в своей сущности и в практич. применении представляет собой двойной поток: внешний поток, идущий от мира окружающих вещей («голос мира»), встречается с внутренним, идущим от духовного мира человека («внутренний голос»), побуждает его к действию, делает плодотворным и даже кристаллизует.

— Пейзаж, который вы рассматриваете, вызывает воспоминания о детстве и легкую грусть.

— Колокола, которые вы слышите, напоминают похороны близкого.

— Духи, которые нюхаете, напоминают вам девушку, которой вы хотите их подарить.

Затем наступает момент их слияния, когда можно перейти к осуществлению на практике процесса, который тоже имеет две стадии, — к процессу выражения.

ИТАК, ИМПРОВИЗАЦИЯ ЕСТЬ ДЕЙСТВИЕ, СОВЕРШАЕМОЕ В ДВЕ СТАДИИ: ПЕРВАЯ — ПОСТИЖЕНИЕ ДО ПРЕДЕЛОВ ВОЗМОЖНОГО, ВТОРАЯ — ВЫРАЖЕНИЕ ПОСТИГНУТОГО СО ВСЕЙ ДОСТУПНОЙ ЧЕЛОВЕКУ СИЛОЙ. При этом действие само по себе двойственно, поскольку оно требует:

а) поисков «самого себя»,

б) слияния «самого себя» с внешним миром. (Дальше см. карточку 6 — синюю.)

(Именно здесь КРУПНО!! Написать мои главные положения: ВИДЕТЬ и СЛЫШАТЬ, обонять, осязать, ощущать на вкус.)

Внешнее (наблюдение) видение и слышание (все 5 чувств). Сильно проакцентировать главность восприятия: не действие, а восприятие! (ГОЛОС МИРА)

Внутреннее (воображение) видение и слышание (все 5 чувств). — (ВНУТРЕННИЙ ГОЛОС).

С соединения этих двух «голосов» начинается рождение образа. Тут: Дюллен — голос мира и внутренний голос.

Ввод нового термина: игровое восприятие. Проанализировать специфику восприятия в детских и взрослых играх (дуализм, параллельность, склонность оправдывать реальные факты игровыми обстоятельствами, переводить все в конкретный план, феномен охраны, оберегания обстоятельств игры и т. п. — разработать аналогичные особенности игрового восприятия в театре. 20.VI–86 г.). Тут описать репетицию «Председателя Республики» (Галя и Ливия). Описать, как пришедший Вася так и не смог посмотреть на сцену — не мог оторваться от этих девочек, прячущихся за стульями пустого зрит. зала.

Галя, Ливия — студенты М. Буткевича;
Вася — Василий Иванович Скорик, преподаватель ГИТИСа и второй педагог на «пиранделловском» курсе ММБ

29. Новая технология подробнее: актер в ландшафте и ландшафт в актере (здесь закончить разговор о «Докторе Живаго»)

— Природа вокруг актера и природа внутри актера.

— Вслед за прозой идет в природу и театр: он впитывает в себя пейзаж всеми органами чувств — краски, звуки, запахи, вкусовые и тактильные впечатления + концепция аккорда ощущений из Франсуазы Саган (найти в большой тетради).

— Ландшафтный тренинг: актер учится выражать пейзажную лирику на уровне ощущений (см. Дега, стр. 14, самый низ и мои комментарии к этому в пачке о/л — отдельные листы — «Заметки для книги», низ страницы).

Дега — см. №44

+ Отдельные листы жесткие, посвященные упражнениям для Чеховского семинара: ... ландшафты [*нрзб.*] + Пейзаж внутри актера — завершение темы д-ра Живаго.

Начать с теоретических изысканий (углубляя начатую после Ферапонтова тему) —

закончить параграф описанием «саксофона в лесу».

29-а. Новая технология еще подробнее: а что там внутри?

— От «внутреннего голоса» Ш. Дюллена перейти к пониманию актера как сосуда, пустого, а затем наполненного. (Чем наполнять?)

— «Овнутрение» внешнего (принимать «жесты» мира).

— «Овнешнение» внутреннего (непроизвольные жесты).

— «Бульон» творчества а-ля М. А. Чехов (см. «Новые упражнения» стр. 45 и 46).

о/к «Новые упражнения» в архиве не сохранились

— От позы к позе (дуоль).

— Поиск высшей точки импровизации.

— Импровизация с произнесением только одного слова или только одного предмета.

— Окраски (МАЧ — всегда спасет, палочка-выручалочка) как средство быть оригинальным.

Диалоги из пьес без названия пьесы. Рассуждение о том, как в чистую импровизацию можно внедрять отдельные мотивы репетируемой пьесы.

+ Рассуждения о Гоголе и импровизации на материале диалогов из «Ревизора» и «Женитьбы»

(+ посмотреть драм. отрывки из «М.Д.», из повестей) — см. бол. кор. тетрадь, стр. 6, самый конец.

«М. Д.» — поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души»

Заключить (поближе к концу) тему ограничений импровизационной свободы как темы импровизации, широко понимаемой и как путь к последующим импровизациям в спектакле.

1. Физические ограничения (поза, жест, движение).
2. Психологические ограничения: от горя к радости, от радости к горю и т. п.
3. Образные ограничения (разработать).

Итог: ограничения как тема импровизации.

31. Элементы формальной игры: Структура актерской импровизации (Аль фреско — см. Валери, стр. 66–67 + 288–89)

Фраза: условимся в нашей игре, что цифра 3 имеет для нас большое значение — ну, будто бы это число магическое. И действительно (изложение органичности триад).

— Что за точки в триаде? — Это же события: начальное, конечное и главное (переломное).

— Импровизации на событие.

— Оценка события в плане импровизационной игры.

— Упражнения-импровизации на прозрачность актера — новая техника: все это придумать — технологию упражнений и точно описать тренинг, а затем опять развить: оценка события в игровом плане — это выбор ходов. И это очень важно: выбор хода есть самая важная (для играющего) точка, самая напряженная (и для игрока, и для болельщика) и самая интересная (для всех). Она, эта точка, так же, как и все в игровом театре, многоэтапная, и многослойная, и многогранная. В ней совпадают и интересы, и задачи, и чувства... и для персонажа, и для «исполнителя», и для зрителя.

К технологии импровизаций на событие — с новой, выработанной только что техникой.

Валери — см. №31; аль фреско, а-фреско — способ писания картин и др. изображений на стенах, сводах и потолках зданий водяными красками по свежей (ит. fresco 'свежий'), т. е. еще сырой штукатурке, основанный на свойстве цемента, состоящего из извести и мелкого песка, впитывать в себя, пока он влажен, разведенные на воде краски без примеси к ним клея или какого-либо другого связующего вещества и соединяться с ними в своем верхнем слое в одно нераздельное целое

УТОЧНЕНИЯ.

1) Уточнение названия: «Элементы формальной игры: структура актерской импровизации».

2) Уточнение содержания: тут надо разработать соотношение жесткого скелета импровизации и свободного и обновляющегося его наполнения.

3) Уточнение плана:

а) О триадах: структура сюжета.

б) О квадратах: структура отношений.

в) О растекающейся субстанции: чем наполнять и как оживлять схему.

Тема полноты, целостности (по МАЧ) поясняется на примере из Стерна: сначала серьезно, а потом издевательски. См. реестр событий из «Тристрама Шенди» стр. 22 №201 и стр. 23 №218, отмечено большим восклицательным знаком.

«Реестр событий» не включен в публикацию

ЛЕГКОСТЬ ПЕРЕХОДОВ

«Когда старый актер говорил мне: „Ты не умеешь оттенять, не умеешь строить фразу, ты затягиваешь, у тебя 'мосты' слишком тяжелые", — я таращил глаза: я не знал, что на старом театральном жаргоне „мостом" называется переход от одной мысли к другой и что от легкости „мостов" в значительной мере зависит легкость игры актера. УМЕНИЕ ЛЕГКО ПЕРЕХОДИТЬ от одной мысли к другой, можно сказать, — одно из самых чувствительных колесиков в механизме искусства актера. Когда Жемье... не мог добиться от актера выражения внутреннего чувства, он помещал актера в различные ситуации до тех пор, пока не достигал желаемого эффекта» (Из статьи «В школе мелодрамы», Ш. Дюллен, стр. 36–37).

Фирмен Жемье (1869—1933) — французский актер и режиссер

Дюллен — см. №49

32. Оценка события в плане игры. Гиперболы и литоты (а-ля Гоголь) + см. Новые упражнения, стр. 1

о/л «Новые упражнения в архиве не сохранились

— Поворачиваться спиной.

— Парадоксальные оценки.

— Где находится истинность и искренность парадоксальной оценки.

— Гиперболы и литоты.

+ См. мою первую книжку, параграфы 1/261, 1/271 — выбрать и отредактировать на современность

Не только психологический парадокс реакции на событие — неожиданный и на первый взгляд неясный, но и эстетический парадокс (Ренар).

Очень важно здесь развить мысль о глубинном смысле соотношения души человека (жизнь человеческого духа) и поведения, действия, поступка человека — унижение действия в пользу души (как начало разговора о «неважности» сценического действия в современном театре) при рассмотрении парадокса оценки события (см. книжку о романе Т. Манна, стр. 224–225).

См. цитату из Ренара и запись о Лобанове на стр. 2.16 в б. кор. тетр., отм. красн. крестиком; *книжка о романе Т. Манна — см. №68*

Закончить весело и хулигански: гиперболами и литотами (см. отд. зел. листы «Особенности Чехова М. А.», стр. 1, пункт 7 — в самом низу).

Очень важно развить при разговоре об оценке события мысль о большей сравнительной важности оценок актерами происходящего в пьесе и спектакле (коряво изложено — переформулировать).

А сама мысль вот в чем: сценических событий не так уж много — два человека могли бы перечесть их на своих пальцах, потому что, как мне кажется, в жизни каждого отдельного человека повторяется один и тот же комплект событий: рождение, встреча с другом или любимой, расставание или потеря близкого человека, столкновение с окружающим обществом, а затем победа или поражение в этой борьбе, предательство союзника, неожиданное благородство противника, крупный выигрыш какого-либо блага (подарок судьбы), катастрофический проигрыш (расплата с судьбою) и, наконец, смерть. Вот и весь джентльменский набор событий, встречающихся человеку в его жизни. Повторяясь на протяжении многих поколений, этот набор, естественно, приобретает оттенок тривиальности, но значение его для человечества от этого нисколько не уменьшается. Количественно несколько богаче выглядит диапазон поведенческих реакций, т. е. набор действий и поступков, которые люди предпринимают в ответ на то или иное событие. К сожалению, они

Л. С. Выготский — Психология искусства, стр. 269–270 — *см. №34*

также тривиальны, проверены в веках и — с небольшим разбросом вероятностей — заранее известны. Например, человек, которому забрезжило богатство, незаметно для себя перешагивает запреты. Получивший в руки большую власть забывает друзей и начинает уничтожать своих соратников. Возможны и более простые реакции: обжегшись, отдергиваешь руку, испугавшись, стремишься спрятаться, съежиться, стать незаметным; нечаянно толкнув дорогую вещь, бросаешься подхватить ее на лету и т. д., но отнюдь не до бесконечности. Перечень действенных реакций очень быстро обнаруживает свою ограниченность. Широко известный в конце 50-х годов режиссер и педагог П. М. Ершов поставил даже своеобразный рекорд. Он заявил, что всё разнообразие человеческих действий можно свести всего лишь к одиннадцати глаголам (прочтите его сенсационную книгу «Технология актерского искусства»). С этих позиций ничем не отличаются друг от друга шекспировский Шейлок, мольеровский Скупой и пушкинский Скупой Рыцарь. Для такой технологии и Гамлет, и Чацкий, и Олег из розовской пьесы «В поисках радости» одинаковы. По одной методике репетируются и греческая трагедия об Антигоне, и софроновская «Стряпуха». Тут пик и тупик театральной техники, основанной на действии.

Ершов — см. №54

Я не собираюсь высмеивать или оспаривать столь последовательную схематизацию сценического действия, тем более, что, как заметил, театральные споры никогда и никого не приводили к истине. Сейчас я только хочу отметить: событие и особенно действие составляют наименее интересную часть работы актера и спектакля в целом.

Мне кажется, что для сегодняшнего театра наиболее интересны отнюдь не повторяющиеся из роли в роль, из пьесы в пьесу события, не такие же повторные и банальные действия-поступки, а, так сказать, зазор между ними, сам нестандартный переход от стандартного драматического события к стандартному драматическому действию.

Еще КСС заметил эту тенденцию и стал говорить о процессе в противовес результату. О том же, вероятно, думал чуть позже и А. Д. Попов, вводя в театральный обиход свой термин «зоны молчания». Но самым первым начал это А. П. Чехов, в пьесах которого появилось и запестрело раздражающее слово: «Пауза. Пауза. Пауза». Это все — об оценке события. Именно в ней, в оценке, хранится и выражается индивидуальность артиста, практически только она отмечена неповторимостью сегодняшнего спектакля, именно ради того, чтобы увидеть, как сегодня этот конкретный артист оценит события пьесы, как сегодня перейдет он от этого известного события к своему знаменитому поступку.

(Последний пассаж коряв — переизложить! — М. Б.)

Зачем зритель снова и снова идет в театр смотреть известную ему пьесу? Только ради оценок — события и поступки пьесы ведь не меняются, меняются именно «оценки», т. е. Жизнь Человеческого Духа (развить и уточнить).

33. Импровизация и тренинг оригинальности (+ 2 блока гоголевских тем)

Импровизация и тренинг нового
(как угодно, но только не так, как до тебя)

Выбрать из статей Маркова и Кнебель о М. А. Чехове фразы о неожиданности и внезапности его находок, о непредсказуемости его ходов и скомпоновать их в нарастании.

См. сб. кор. тетр., стр. 1.11

Пойти от парадоксальной реакции в предыдущем параграфе.

Здесь мимоходом вернуться к юмору и неожиданности. См. рубрику «Юмор и Театр».

+ см. «Структурализм: за и против», стр. 272–276 + стр. 297 — *см. №113*

«Глазами марсианина» — термин Ел. Сапариной («О чем молчат медузы» — с. 119–120) — для режиссерского наблюдения, для подхода к пьесе и ее событиям, взаимоотношениям и т. п., для брехтовского отчуждения, для решения проблемы новаторства.

Сапарина — см. №105

+ см. «Современный экзистенциализм» стр. 338 отм. (экзистенц. смысл А.О.О.) + стр. 340 низ + 341, + стр.343, 344 — *см. №110;*

Традиции обновления взгляда (и выражения) на предмет, противоборства рутине лежат еще в русском юродстве.

Возврат — ссылка к аксиоме **Обязательной Оригинальности** связать с А.О.О.

А.О.О. — аксиома обязательной оригинальности

Ссылка:
в основе лежит упражнение №27 МАЧ (т. 2, стр. 270–271).

МАЧ — см. №127

+ отд. лист «На 4.12.84»
(с обеих сторон, — сначала красная запись
с синими фломастерами, а потом — на обороте).

См. Брехт (может быть, и для цитаты): т. 5/2, стр. 473, параграф 1 — *см. №26*

+ Мейерхольдовские варианты Хлестакова (см. Мацкин, 201, 2-ой абз. сверху — подробно ВЭМ, т. 2, стр. 121). Пример проб и перебора вариантов, венец перебора — лысый Хлестаков.

По этому поводу см. отд. зел. листы «Особенности М. А. Чехова», стр. 1, пункты 3) и 4) отмеч.; Мацкин — *см. №88;* *ВЭМ — см. №89*

33 фуэте: Теория и игра дублей + соответствующий тренинг [тренинг оригинальности]

+ см. Записи о Стерне, стр. 3, отмечено 2 ч., в параграф «Теория и игра дублей» — с упоминанием Стерна и с цитированием — *не включены в публикацию*

Дубли Н. В. Гоголя: Башмачкин-привидение, И. Ф. Шпонька и сюжеты: прыжок Подколесина, два мужика и колесо, Птица-тройка, похищение губернаторской дочки, и т. п. — это второй этап, а первый — попроще: нос майора Ковалева, Петрович за работой, бекеша Иван Иваныча, съедание дыни, Иван Никифорович пьет чай из самовара в пруду, свинья крадет прошение, Поприщин — испанский король, — тоже уточнить порядок — сделать по нарастанию.

Антиномия «закрепления изменения»

Диалектика повторяемости и неповторимости. С этим связано: неповторимость игры, вернее (но очень неуклюжая формула) — повторяемая неповторимость или неповторимая повторность.

Как это делать — см. [*отд. зел. листы*] «Из Барта»

+ Отступление о М. А. Чехове как основателе всех новаторских тенденций современного искусства в театре.

Не он искал оригинальность, а оригинальность все время выбирала его.

Юмор как подготовительный тренинг к аксиоме О.О.

аксиома О.О. — аксиома обязательной оригинальности

«Шутки являют подвижность характера (свободную подвижность духа), противоположную грубой неповоротливости и холодности, своего рода интеллектуальную активность, сознание которой услаждает и самого шутника и понявших его шутку присутствующих. ... одна из частных причин смеха — прекрашенный страх, когда некто, например, вместо ожидаемой змеи увидел ремень. ... отсутствие почтения и страха, как чувство превосходства над комическим объектом».

«Удовольствие от комического состоит в познании (открытии) нового».

«Остроумцы говорят новое, но не в смысле сведений о никому не известных предметах, они говорят неожиданное, новое об известных вещах».

«Неожиданность считает главным способом достижение комического эффекта. Из всех вещей наиболее смешное неожиданное».

«Самым известным видом смешного является тот, когда мы ожидаем одного, а говорится другое. Эта наша ошибка и вызывает у нас смех».

Но: «Как это верно, а я ошибался».

(все из Цицерона)

Разработать эссе на вынесенную в заголовок тему.

Тут повторно проакцентировать — каждый день открытие. Средство стать большим актером.

Диоген о высокой ноте – стр. 65;
Диоген говорил, что подражает хормейстерам, дающим участникам хора более высокую ноту, чтобы они придерживались нужного тона (Диоген Лаэртский, VI, 35)

Это, вероятно, о дрессировке себя на оригинальные решения??? — забыл! Увы! Да!

См. Эшби стр. 151–52 – *см. №132*

Технология подготовки из себя художника необычного: итог всего, что было сказано до этой карточки и нацеленность на то, что будет сказано дальше. Изложить свободно и игриво: юмор, ирония — и серьезный восторг перспективы.

Начало: Я много сидел в приемных комиссиях. Тысячи молодых людей, абитуриентов. Все хотят быть артистами. Их идеалы ошарашивают, пугают.

Тема — о субъективной стороне этой проблемы: тут, мол, описано, что делают режиссер и педагогика игрового театра для предельного совершенствования актера, но надо, конечно, посмотреть на игровую школу и со стороны актера (с точки зрения самого артиста, так сказать, изнутри). На что и ради чего направлена его активность. (Это все очень важно и верно, но это еще не эссе, о котором я мечтаю — сухо, без юмора, без игрового настроения, вне главного, вне свободы и образности выражения — это задача моя!)

Заключительная фраза главы: «И это тоже как игра. Игра большая и серьезная. Игра „Войти в команду 'Трое из тысячи'"».

Середина главы: «актерский вестерн», а после него программа — до этой главы и после.

+ история о том, как мои семинаристы не захотели войти со мной в команду.

Сюда же вставить большую тему — тему предельной отдачи, ибо другим способом нельзя стать лучшим из лучших.

35. 18.250 велосипедов за одну человеческую жизнь, или каждый день по открытию

Эпиграф к главке:
«Так кричит фазан,
Будто это он открыл
Первую звезду».
Исса

Я всю жизнь изобретал велосипеды. Это было как рок; тратишь, тратишь, тратишь много (уйму) душевных и творческих сил, открывая, как потом выясняется, давно уже открытые и хорошо освоенные другими людьми «америки». Придумываешь, к примеру, метод немедленных проб на первой репетиции пьесы, а потом узнаешь, что это называется МДА и что это давно уже делает Кнебель! Открыл импровизацию как ключ к живому театру, а потом узнал, что это уже использовал на 50% М. А. Чехов, причем еще до моего рождения.

МДА — метод действенного анализа

Открою принцип актерского выплеска, «прокола», а потом узнаю, что Ежи Гротовский эксплуатирует это и называется это у него «акт».

И так всю дорогу.

Расстраиваешься. Огорчаешься. Потом успокаиваешься и начинаешь всё сначала. И снова «велосипед»!

Нельзя, правда, сказать, что эти огорчения были главным. Нет, главным, несмотря ни на что, оставалась радость открытия, счастье изобретательства.

А может быть, так и надо? Может быть, это и есть смысл жизни — изобретать, открывать новое, пусть новое только для тебя и твоих подопечных, но новое. И обязательно открывать. Каждый день. Каждую минуту. Каждую неповторимую секунду работы — по «велосипеду»!

Сначала меня перепугнуло то обстоятельство, что почти все мои открытия я находил у других людей: достоверность, слитность крайностей, многозначность, микромирничанье, безыдейность и надморальность искусства, подробность и реестр, импровизация, заземление и т. д. Но вдруг сейчас я понял: это в духе времени, в его воздухе. Понял, что так было всегда — много людей хватается за раскаленный сосуд истины, а взять в руки и понести его сможет один. Мы толпами топчемся в лесу, на заповедной лужайке которого зарыт клад, а находит его один, тот, кто упорнее. И только одного этого упорного потом, когда умрут неудачники, стучавшие и недостучавшиеся, — запоминают потомки.

Современники великого поэта писали почти так же, как Пушкин. Идеи кибернетики мусолили многие и многие, но чуть-чуть недомусолили.

Топчемся все, попадаем в след, утрамбовывая снег истины и траву поэзии. Важно, кто протопчется чуточку дальше.

Так и в этой книжке — я пишу о наших (моих и моих товарищей) открытиях, независимо от того, нашел ли я потом то же самое у других людей театра и искусства или не нашел.

Ведь может быть так, что я со временем найду у других ВСЁ, что мы считаем пока еще своим достоянием в [*нрзб.*] плену первооткрывательских иллюзий. Пусть. Буду писать о своих велосипедах.

Потом сказать о правиле: артист (и режиссер) и должны открывать велосипеды (ибо их искусство вторично), но они должны ВСЁ превращать в личное открытие — и трактовку роли (пьесы), и приемы игры, и... (продолжить и уточнить список).

Вася приехал из Парижа и рассказал о том, что там уже делают то, что мы только пробовали в узком кругу, целиком или на широкой аудитории частично. (Общие вещи, прямо в главке об игре в эпилоге.)

Вася — Василий Иванович Скорик, педагог ГИТИСа и второй педагог на «пиранделловском» курсе ММБ

Сюда вставить:

1) Самый большой удар по моим «велосипедам» нанесла недавно, когда я уже заканчивал свою эту книжку (писанину, сочинение и т. п.), книга моего любимого Михаила Александровича Чехова. Описать удар.

2) Я — пародия на Чехова.

Я — М. Буткевич

3) Утешение, в коде утешения о принципиальной вторичности нашей профессии.

4) И еще утешение: в одну и ту же игру играют поколения.

А закончить эту главу оптимистически. «Но это, мол, и прекрасно, ибо для игрового театра важен велосипед (пусть велосипед!), изобретенный, открытый именно тобою».

8/4–78

36. Повторенье — мать ученья: аксиомы из 1-ой части книги (на фоне 4-х качеств)

Аксиомы из 2-ой части книги (общие для актеров и режиссеров)
(напоминание на фоне 4-х качеств)
(Как повторить и привязать? Какие взять?)

— Триады
— А.О.О.
— Фона (осторожно)
— Образа
(см. отдельную зеленую карточку об аксиомах)

См. б. кор. тетр., стр. 2.12 отмечено красным: АОО; АОО — *аксиома обязательной оригинальности*

Здесь их повторить и разжевать, как бы невзначай поговорить о них подробней, ведь аксиомы не нуждаются в разъяснениях — они просты до примитива (к аксиоме триады — см. Мацкин стр. 24–25).

+ Л. Н. Толстой — цитата в б. кор. тетр., стр. 2.20, отмечено

Мацкин — см. №88

Объяснив триаду как внедрение чувства формы, чувства завершенности импровизации, перейти к обобщению: у актера вырабатывается привычка к отбору, к оформлению своей пробы в опус, в композиционно организованную целостность, с тем чтобы в конце книги (!) объявить смысл: часть своих обязанностей по отбору режиссер передает актеру, т. к. в театре импровизирующем, в театре самоорганизующихся спектаклей эта привычка актера становится необходимой гарантией успеха (наряду с воспитанной в актере идейностью, даже сверхидейностью).

К этому см. Дикий стр. 108 — *см. №47*

Прибавить в этот параграф

Разговор о предварительном чувстве целого — см. «Заметки к продолжению семинара» стр. 3, отмечено.

Додумать.

Аксиомы — это правила, которые актер усваивает, чтобы его свободные пробы, вариации и импровизации обрели берега. Берега, позволяющие потоку импровизации оставаться в русле искусства.

! Из Богатырева: «...и переписчики повестей, и составители надписей на лубочных картинках, и исполнители фольклорных произведений, импровизируя, варьируют письменные и устные тексты, не нарушая норм художественных приемов» (416) и еще: «исполнители фольклорных произведений, импровизируя и со-

Богатырев — см. №24

здавая новые варианты, заменяя одно слово другим, безошибочно и строго следуют нормам художественных средств».

Устанавливая с помощью наших аксиом актерского мастерства эти нормы, мы готовим их к эстетически результативной импровизации.

Сюда же (в конце параграфа) вставить аксиому адвокатуры, снимая акцентировку.

37. Актер играет в драматурга

(связать эту тему с карточкой «Триада и Событие»)

— безбрежность импровизационной свободы или костяк
— Скелет (остов) импровизации
— Импровизация и триада
— Расстановка вех: единица драматизма (ср. с 1-ой частью) становится структурой актерского импровизационного опуса. Теперь мы будем требовать от актера в каждой импровизации структуру опуса — то, что [*нрзб.*] и изучено режиссером в 1-ой части.

Законченность маленького опуса — см. Олеша «Ни дня...», стр. 11 верх — *см. №91*

См.б. кор. тетр., стр. 5.14 (внизу)

Помощь режиссера
(совместные импровизации)

См. Соссюр о «грамматике» игры — стр. 61 — *см. №109*

Здесь материал главы разделить на 2 части: итог и перспектива (что уже есть, т. е. «автор» импровизации, и то, что будет, предстоит). Актер — автор спектакля, актер готовится к спектаклю большой формы (без этого термина) — вырабатывается **компиляционная техника** (см. Конрад «Л. и т.» стр. 328)
(только для **II ч.**)

Проверить, куда вставлена идея совместности. Вставлена ли?

Конрад — см. №63

Очень важная тема, которую можно тут развить — актер, вертящий как угодно классический текст пьесы — это, мол, его законное право (Шекспир, Мольер, [*нрзб.*] — см. Конрад «Л. и т.» страница 325 — последняя фраза главы 3-ей и две первых фразы гл. 4-ой). Переделка известных сюжетов — работа по чужим сюжетам. Право на перемонтировку, присочинение реплик, вставки из других текстов, стихов и песен. Все это — к васильевским «6 персонажам в поисках автора» — без названия, как о гипотетическом спектакле.

Спектакль А. Васильева по пьесе Л. Пиранделло (1987)

Где-то в конце развить тему: еще одна незамеченная, а лучше сказать, упорно незамечаемая традиция: обязательное изменение пьесы (Шекспир, Мольер, [*нрзб.*] и т. д.).

А раз уж актер стал на позицию драматурга, ему надо помнить слова великого русского поэта и взять на вооружение кое-что из его совета драматургу: «Что нужно драматическому писателю: **догадливость, живость воображения, никакого предрассудка, любимой мысли. Свобода**» (выделено Пушкиным. — *М. Б.*).

Пушкин. О народной драме и драме «Марфа Посадница» — см. №103 (т. 7, с. 633)

Связать с главкой из первой части
«Асимметрия творит явления»
Чет — симметрия
Нечет — асимметрия
Как это тренировать?

(Как приложение к предыдущему параграфу): Вооружить актера как сочинителя драмы

План:
— Чет и нечет в игре
— Вечная магия четных и нечетных чисел
— Чет и нечет в искусстве
— Чет и нечет в театре (а дальше — следующая карточка)

см. «Поэтика древнерусской литературы», стр. 84 низ, 85–86 — *см. №72*

— Сюда же — продолжение темы «То не вечер...» и ее развитие в плане рефлексов актера.

«Дежурства» на японской сессии: маски и яркие тряпки, трансформация пространства, перестановка стульев (вошло в привычку).

+ см. Вагнер, стр. 76–77
+ стр. 80 — *см. №30*

+ см. о/листы к продолжению семинара, стр. 6 внизу (обведено красным). Оправдание введения [*нрзб.*] — это «вдох» + в «оглавлении» обведено

См. «Зап. кн. КСС», том 2, стр. 322 — *см. №110*

Перевоплощаться в изучаемое, в чет и нечет, как перед этим в Стерна и его персонажей.

БОЛЬШАЯ ИГРА С ЗЕРКАЛАМИ, ЗАВЕРШЕНИЕ ТЕМЫ ЗЕРКАЛЬНОСТИ: НЕЧЕТ ПРЕВРАЩАЕТСЯ В ЧЁТ.

См. о/листы «К продолж.», стр. 31, отм. «Зеркало»

(Где-нибудь тема с гаданием при свечах и двух зеркалах.)

Асимметрия и симметрия. (Асимметрия становится симметрией):

См. о/к «Режиссерский комплекс игры» — *не включена в публикацию*

а) в узком смысле (как композиция);
б) в широком смысле (философия и психология).

39. И все сначала: от натурализма еды и питья — к условности маски

[*Материалов по этому разделу не сохранилось*]

40. Маскарад для широкого круга: «человечки» и «чудики»

«Человечки»

— Все импровизации, о которых уже говорилось, проводятся через «человечков» (см. карточки 2, 3, 8)

МАЧ, т. 2, стр. 338 низ — 370 (через МОК опять же к МАЧ) (см. т. 1, стр. 29/30 верх) — *см. №127; МОК — Мария Осиповна Кнебель*

— Первый, осторожный, без выводов и открытий, — только проба, — разговор на тему: «человечек» и маска

Фраза: «Это как Достоевский, который...» см. т. 28/1, стр. 467— *см. №48;*

— О чудиках и странностях («чудики» идут от ВЭМ и М. А. Чехова — см. Мацкин, 28 низ)

ВЭМ — Всеволод Эмильевич Мейерхольд; Мацкин — см. №88

— Человечки и «Лапшин»

«Лапшин» — «Мой друг Иван Лапшин», кинофильм А. Германа

Куда-то сюда вставить кусок «Энкруайабли» и «Мэрвэйёзы»

См. Демин, стр. 111–112 — *см. №46; «Энкруайабли» и «Мэрвэйёзы» («Les Incroyable et merveilleuse») — «Невероятные и чудесные» — во времена Директории во Франции т. н. жертвы моды, в костюме которых до предела утрированы все модные черты*

+ Унамуно — БВЛ, стр. 78

Унамуно — см. №119

Сюда вставить показ мод из «Лира».

«Лир» — спектакль по пьесе «Король Лир» на курсе ММБ в ГИТИСе

«Человечки» как маска для облегчения акта (Липцын в платоновских человечках).

Олег Липцын — студент режиссерской группы «пиранделловского» курса

Очень важно здесь развить мысль о переносе акцента в обучении актеров (все равно — в театральной школе или в самом театре) с объективности на субъективность. Воспитывать, культивировать субъективность в актере (как я ошибался, настаивая на объективности поведения актера, на общечеловеческой логике). Ценность актера в неповторимости поступка и непредвиденности реакции на событие. «Человечки» — это школа непривычных характеров, школа «чудиков», школа, приучающая к поискам необычных характеристик роли; типичное — не среднеарифметическое (развить!)

Олеша, Пьесы. Стр. 261–62 — *см. №93*

Пик и завершение разговора о «человечках» — «12 стульев» (Коробейников)

«12 стульев» — спектакль ММБ в Московском институте культуры

«Чудики» Платонова (ср. Чудики Шукшина — Идиоты Достоевского — Гротески Гоголя — Народные картинки 17–18 вв. — Кривляния Аввакума)

Чудики — маска; чтобы похабничать, пакостничать, надо замаскироваться, перекраситься.

К теме чудиков — см. «Режиссерские экземпляры» на стр. 62 верх — *см. №104*

— Остатки из предыдущего параграфа
— Переход от Дюллена (см. конец 6)
— Японские игры и лекции Фаваза
— Прелесть масок «Но» у Кавабаты
— Изготовление масок
— Что нам дает японский театр и японская эстетика (русскому актеру):
краткость,
сосредоточенность,
(продолжить — что еще?)
— Русские маски — [*нрзб.*] и Платонов, маска + [*нрзб.*]

Смотреть на предыдущей заглавной карточке, что переносится сюда;
Фаваз — аспирант режиссерского факультета ГИТИСа, которого ММБ приглашал на курс для рассказов о японском театре;
Ясунари Кавабата — японский писатель, лауреат Нобелевской премии

Главный результат работы с маской — выработка привычки к внезапному (и в любой момент) вхождению и выхождению из-за маски (выход и вход в «роль»).

(Затем, **позднее**, тренинг привычки до легкости и мерцания: маска-роль.)

Японский человек одевает маску и обретает свободу.

Из Предыбайло: Япония — отсутствие симметрии. КСС понял: разрушить симметрию — путь к психологизму. Асимметрия — неустойчивое, зыбкое состояние.

Валерий Предыбайло — студент режиссерской группы «пиранделловского» курса

Импровизации с маской — все описать:

от рассматривания маски — через одевание — к перевоплощению.

Общий закон: увидеть, притянуть, надеть на себя, освоиться, стать им (ею).

Фаваз: Лица у японцев — маска вежливости, скрывающая переживания.

На демонстрации японцы-пенсионеры танцевали, плача, просили помощи от государства. Стереотип ломать — больно танцевать.

42. От игр летней ночи к мистерии на рассвете. От сосредоточенности к выплеску и затем к новой сосредоточенности — туда и обратно

— Описание игры в театр «Но» — см. отдельные листы «К японской сессии 1984 года», стр. 1, 2, 3 — внизу, отмечено «Но»

— Green room. (Дзен. Сатори.) (ср. КСС Записные книжки, т. 1, стр. 348)

— От «ритмического завода» — к эмоциональному выплеску (катарсис по-японски — см. БВЛ, стр. 551)

— Школа повествования для актера

— Композиционные ходы «Но» (школа композиции для актера)

— Методика «Но». Мономанэ и Югэн. Дюллен о японских актерах

— [*нрзб.*] — мои переводы

— Возвращение к папиросным листкам, с которых началось, — темы импровизаций в духе «Но» и «Кегэн» (переход к сну)

Главный урок театра Но: см. Конрад, «Литература и театр», стр. 333. Суть — верхний абзац плюс вокруг.

Этимология: Но(о) («Noh») — способность, мозг, поле, поля, равнина.

Зачем все это? — см. Кин, стр. 407, прилож. 2!

Сравнение «Но» с русской народной драмой.
Что извлечено из «Но» через русскую игру-драму:
— Представления (визитки)
— Участие (комментарии) хора
— Описания природы и чувств «хором» (песня и пантомима у хора — а на фоне хора — диалог протагониста и антагониста)

Сюда же оговорка: как близко этот гидаю или хор в роли гидаю нашему скомороху, водящему игру.

Набеленное лицо Ацумори — пример югэн. см. Конрад, «Японское искусство», стр. 324

Но и Кабуки

Сопоставление Но и Кабуки — ключ к пониманию двух сущностей театра (тенденция к медитации и тенденция к разгулу;

См. БВЛ, Классическая драма Востока, стр. 545–546, маска — *см. №60;*
Green room — зеленая комната в театре Но

+ см. Анарина, стр. 187 (ниже) — *см. №4*

МАЧ, т. 2, стр. 64, пункт 9 — *см. №127*

Глускина — *см. №39*

Разговоры на заумном языке в кегенах и импровизациях.
Конрад — см. №63

См. Кин, стр. 313–314 — *см. №59*

Момент одевания маски и кимоно — как театр — в конец

Что фиксируется, что нет в Но — см. Григорьева, стр. 254 и 255 (середина) — *см. №41*

Ритмические упражнения а-ля Но: дзе-ха-кю (Григорьева, стр. 255 низ) — *см. №41*

+ Анарина, стр.94–98 — *см. №4;*
Конрад — см. №58

См. Адрианова-Перетц, стр. 146 — *см. №2*

уединение и празднество; сосредоточение и развлечение; одиночество и всенародность, публичность; скупость выразительных средств и щедрость красок, лаконизм и многословье; сдержанность и разнузданность; интровертность и экстравертность, центростремительность и центробежность). Это сопоставление ярко выявляет полюсную противоположность; оно же проясняет их соединимость, их неразрывную связь, единство. Единство в том, что в самом этом противопоставлении мы сразу же замечаем возможность перехода из одного в другое, взаимообращение этих, казалось бы, противоположных и несовместимых слагаемых театра, — возможность игры. Игровой подход к этой антиномии раскрывает сущность игрового театра, его потенции и его специфику.

43. Игра «Тя-но-ю»: поэзия обыденного. Японизм А. П. Чехова (сюда 4-ю сессию)

Смысл: чайная церемония как игра.

(все, что надо знать актеру о чайной церемонии) именно как об игре — это и есть мой аспект

Упомянуть отключение от реального времени.

Разработать!

Выводы: репетиция — общение близких на эти 3 часа людей.

Тут развернуть разговор об эскейпизме (см. записи Предыбайло и Баландина) [*нрзб.*] после бани, туризм, и театр должен дать удовлетворение этим чувствам (и артиста, и зрителя).

Валерий Предыбайло, Владимир Баландин — студенты режиссерской группы «пиранделловского» курса

Запад — от востока берет:

См. три верхние записи на стр. 7а1 — красную, синюю и зеленую в б. кор. тетради.

Аналогия: сходство и различие японского Тя-но-ю и российского «на троих».

Но тя-но-ю **и игра** (угадывание сорта и листа) **и театр**

— Репетиция как чайная церемония

— Структуры Тя-но-ю в спектакле: спектакль как большая чайная церемония — 3–4 участника (Зритель, Актер, Режиссер и Художник. Автор как [*нрзб.*] кимоно по сезону и Композитор как флейта. Последнее проверить — есть ли в Тя-но-ю флейта и ее роль)

См. отд. лист «Полина Суровцева» (красным) низ — отмечено: Тя-но-ю — *не включен в публикацию*

+ Вокруг — жуть самурайских жестокостей и Тя-но-ю — бегство от них и «игра» в опрощение.

Сад — первый акт «спектакля» (Николаева)

Сад при тясицу — «игровое пространство», проход через него — уже начало «игры» (Николаева)

+ см. Григорьева, стр. 56, середина стр. 89 — *см. №41; Николаева — см. №90*

Вставить сюда четвертую сессию Чеховского семинара — см. о/листы «К продолжению...», стр. 3, 36, 38

К 4-ой сессии

Кино для театра

(идеи для разработки)

+ см. зел. листы с выписками из И. Анненского — отм. — *не включены в публикацию*

— Ахронность крупного плана

— Нелитературность настоящего кино — нелитературность настоящего театра

— Теория стиха в кино — для театра

— Ракурс как преображение вещи (Тынянов, стр. 330 + стр. 331 !)

Тынянов — см. №116

— Чтобы вещи соотносились (герои кадра), они должны быть дифференцированы, различны.

+ см. о/л К Третьей сессии (Шаламов), на обороте — несколько записей, отмеченных «Пр»;
+ см. отд. зел. листы «Из Р. Барта», стр. 2 и 1, отмечено;
+ см. о/листы «Для начала семинара» стр. 6 нижняя запись, отмечено «Тя-но-ю» — *не включены в публикацию*

Тя-но-ю и дзэн

«Сюко, который стал первый сам готовить чай для приглашенных и выступать в роли хозяина, стремился прежде всего придать всем действиям духовный смысл и призывал к концентрации внимания на каждом движении и жесте, подобно тому, как учителя дзэн заставляли концентрировать внимание на внутреннем состоянии, мысленно отодвигаясь от окружающего мира и погружаясь в состояние медитации, когда сознание как бы выключается, но активизируется сфера подсознательного».

(Николаева, 16 век)

Николаева — см. №90

«Но беседа (слова, текст. — *М. Б.*) была не обязательна. Более важным считался внутренний контакт участников, „молчаливая беседа“ и проникновение в сокровенную суть предметов, интуитивное постижение красоты. Да и весь внешний рисунок действия считался второстепенным в церемонии. За ним скрывался сложный подтекст, всякий раз иной, в зависимости от конкретных условий. Он-то и был главной пружиной ритуала, его уяснению все было подчинено, и все элементы церемонии становились средством его формирования и выявления для участников.

Таким образом, все действие состояло из последовательной цепи „игровых“ ситуаций, приобретавших, в силу их подчеркнутой значительности, дополнительный символический смысл».

Конечной целью церемонии, как бы зашифрованной в коде (в ритуальных действиях), было сбрасывание оков, освобождение от суетности реального бытия.

К синтагме объединения
(см. Первый план книги — лист №1)

Вся теория игрового театра естественно и сама должна быть игровой по своей сути: каждое ее положение таит за собою другое, более глубокое положение, каждый ее термин тоже является маской, за которой скрывается другой, более точный неназываемый термин. В этом органичность нашей теории.

В этом же, кстати, и объяснение образности употребляемой нами терминологии: композиция, например, выступает здесь часто в маске «сада камней», разные виды симметрии одевают маску зеркала или отзвука, эха.

Так же как сугубо идеологическое, специфически социальное явление, например, потребность человеческого общения, находит для себя свою игровую маску — образ чайной церемонии.

Чехов открывал новую страницу — 20 век в искусстве. Он наметил все главные тенденции этого искусства: об абсурде мы уже говорили, об устранении слова с главных точек произведения — тоже, о «подводном течении» пьесы сказано было не раз до нас, как и о знаменитой чеховской атмосфере; гораздо менее разработан вопрос странности характера изображаемых АПЧ действующих лиц, но этому мы с вами посвятим еще подробный разговор. И совсем уже не освещена проблема сценического действия у Чехова. Давайте на ней и остановимся.

АПЧ — Антон Павлович Чехов

— Чехова упрекали за отсутствие в его пьесах действия. Мы как-то забыли об этом. А это, может быть, было его новаторством, новой драмой.

— Потом мы кричали, что в пьесах Чехова много действия, только слепые современники А. П. не рассмотрели его. Я сам создал целую теорию о действенности чеховских пьес на микроуровне (развить), — все это в попытках оправдать и защитить великого начинателя Нового театра. А он не нуждался и не нуждается в защите. Считая действенность главным достоинством театра, мы просмотрели главное — в пьесах АПЧ действительно мало, поразительно мало действия, и это, надо думать, был не просчет автора, а принцип совершенно новой организации драмы.

+ см. Бунин, том 2-й, стр. 494 самый верх — *см. №28*

Вслед за КСС мы орали на всех театральных перекрестках: «акт!», «активность!», «актер!»

А ведь Чехов глухо, но определенно и многократно говорил о том, что Алексеев не понимал того, что он, Чехов, пишет.

Алексеев — К. С. Станиславский

Может быть, уже в пьесах Чехова начал формироваться какой-то другой, новый театр. Вернемся назад и обратимся к истокам (пути). Да, с действием тут не густо. Да и какое-то оно второстепенное, не важное. Вероятно, не в этом дело. В чем же? В настроениях, в тончайших нюансах мысли и чувства? Этого больше, и это трогает. Но гораздо больше трогает что-то другое. Что?? Эта загадка до сих пор не разгадана, и напряжение нераз-

гаданности продолжает давать жизнь и «ВС», и «ТС», и «Чайке», и «Д.В.». Их ставят, ставят и ставят. Чем дальше, тем чаще.

«ВС» — «Вишневый сад», «ТС» — «Три сестры», «Д.В.» — «Дядя Ваня»

Может быть, дело в поэтичности чеховской драматургии, в образах, в символике? Горячее.

Вставка: поэзия Чехова. Чехов — поэт:

Мое открытие: Чехов, **оказывается**, писал **стихами**. Он скрывал, что поэт и что пишет **стихи** (поэт не в переносном, а в буквальном, прямом смысле).

+ Чехов — японский лазутчик в нашей литературе.

+ Примеры: монолог Сони (Рахманинов), монолог Ольги — оба под занавес.

Какая-то необъяснимая и непобедимая, почти шекспировская, их красота влечет к себе, втягивает в себя, как в омут, держит, не отпускает.

В чем она, эта красота?

Вставить результаты моих восторгов: музыкальность, структурность, некая парадоксальная вывернутость (главное стало у него неважным, неважное — главным, но как сильно действуют эти «неважные мелочи») (все на многих примерах).

Да, да, да. Тут, именно тут собака зарыта.

Первый план книжки

«Музыкальность больших пьес Чехова» (первый опыт структурного подхода к анализу пьесы режиссером)

1. Вступление. («Хроматическая прелюдия» или «Сольфеджио»)

Постановка вопроса. Подготовка читателя с помощью структурного разбора маленьких (небольших) произведений — рассказов писателей, близких Чехову: «Первая любовь» Богомолова, «Перед отъездом» С. Антонова, «Горсть орехов» Ю. Нагибина и последний (рассказ учителя и непосредственного предшественника А. П. Чехова) «Два приятеля» Мопассана (как переход к самому Чехову).

2. «Иванов»: сюита (конец главы: «Попурри на темы Тургенева»)

3. «Чайка»: лейтмотив («Поиски мелодии», «Тема с вариациями»)

4. «Дядя Ваня»: контрапункт-1: двухголосные инвенции («В четыре руки»)

5. «Три сестры»: полифония строгого стиля: контрапункт-2

Первый акт: фуга обещаний

Второй акт: фуга прерванных объяснений (фуга несостоявшихся контрапунктов)

Третий акт: фуга предельных откровений (стретта запредельных откровений)

Четвертый акт: фуга прощаний

6. «Вишневый сад»: кончерто гроссо (вариант: скерцо-реквием), (вариант: последний струнный квартет)

Экспозиция — allegro

Разработка — adagio

Реприза — scherzo

Кода — final

Конец 6-ой главы «Открытие банальности: веселенький [*нрзб.*])

7. Чехов и музыкальность как структурный принцип.

8. Структурный и действенный анализ. Вариант названия последней главы: «Структурный анализ и МДА».

МДА — метод действенного анализа

Эпиграфы: подборка ремарок о звучании музыки в разбираемой пьесе перед каждой главой, где нет [еще эпиграфа] — слова из реплик о музыке.

Генеалогическое приложение: к вопросу о предшественниках: «Макбет» — последняя трагедия Шекспира.

Но главная красота — в структуре. Большой лист из разбора «ТС». Беглый обзор структур «Чайки» и «В.С.». Первая читается с помощью «Гамлета», вторая — с помощью Мопассана? («Лунный свет», «Менуэт», Яша, живущий с Раневской, Париж, умирающий от чахотки Форестье) — это с одной стороны. А с другой, через «Сад» Акутагавы анализ навыворот от последователя к оригиналу, понимание через подражателя (Мопассан — через того, кому АПЧ подражал). Да, видно, что структура важнее всего. (Развить, развить.)

«ТС» — пьеса А. П. Чехова «Три сестры», «В.С.» — «Вишневый сад»

Структура становится важнее действия и конфликта, она начинает вытеснять действие на второй план, на вторые роли. Не уничтожает его, а указывает ему его место. И артист — вытесняет актера. Чеховский артистизм.

Галстук — символ. Как одевался АПЧ, как не понял его КСС с галстуком.

Но ведь если только структура, то это недостойно мало для Чехова, человека скрыто, но глубоко идейного. Зачем эта структура? Что она говорит нашему уму и нашей душе? Два уровня структуры отражают два аспекта человеческой жизни: реальность и возможность, душевная потенция и реальная судьба.

В пьесах Чехова главное — **это мечта, живущая рядом** с грубой реальностью жизни. Это — самое в них прекрасное, это — то, что делает их «светлыми» и «высокими». Но и по-другому: присутствующая постоянно мечта подчеркивает несовершенство сегодняшней жизни чеховских героев, неполноту этой жизни. Так возникает в этих пьесах **проблема недовоплощенности**. Мы постоянно получаем возможность сравнивать то, что есть, с тем, что могло быть, с тем, что должно было бы быть. И это сравнение рождает неповторимый драматизм Чехова.

Какой прекрасной могла бы быть любовь, к примеру, Соленого и Ирины: возвышенность чувствований, предельная близость полного взаимопонимания, взаиморастворение, дающее блаженство, имя которому — полнота бытия. Но этого нет и уже не будет. Возможность, не реализованная вовремя, уходит и превращается в невозможность счастья. Игра возможности и невозможности счастья и составляет глубокий смысл происходящего между ними.

То же самое другая пара: Федотик и Ирина.

А за этим просвечивает возможная любовь и счастье Родэ с Ириной.

И еще глубже: **трагически** запоздалая, запозднившаяся любовь Чебутыкина к Ирине (именно «к», а не «и Ирины», т. к. со стороны Ирины чувству тут пути нет).

Тут затронута главная для понимания Чехова особенность его драм, светлых и жестоких, — двойственное бытие его людей, **одновременное существование в реальности и в мечте, слитность ощущения** ими обоих вариантов при выборе своей «судьбы»: и выбираемого, и того, который при выборе отброшен, потерян навсегда и невозвратимо. Трагически невозвратимо из-за того, что отброшен вариант лучший.

Без учета этой не воплощающейся полностью счастливой возможности и, вообще, **всей параллельно-двойственной жизни всех действующих лиц** чеховских пьес **невозможно подлинное раскрытие богатства смысла происходящего** в этих грандиозных по откровенности и проникновенности портретах человечества, потерявшего себя на дорогах совершенствования.

19.04.74

Продолжая миссию столь близкого ему Шекспира (Толстой о пьесах Шекспира и Чехова), АПЧ рассмотрел двойственность положения человека в эпоху империализма, когда империализм общества по отношению к отдельной личности достиг апогея (развить, развить), он увидел и описал, но не через слова, а через структуру невозможность реализации человеческих возможностей личности; один слой — что из человека сделали.

Второй слой — что из него могло получиться. Развить, развить и показать на примерах недовоплощенность — Ирина, Маша, Андрей, Ольга в любви, философ Тузенбах и т. д. Тень этого в «Дяде Ване»: Елена Андреевна, Астров, дядя Ваня и т. д. Изложить в виде параллели. Отражение в зеркале «Гамлета». Так же в «Чайке»: Треплев, Сорин, Маша. Реализуются только угодные обществу (конформисты и функционеры) — те, кто полезен данному обществу: Наташа, Протопопов, Серебряков, Аркадина, Заречная.

+ см. Книга о Томасе Манне, стр. 286—287 — *см. №9*

Чехов писал самое главное горе человечества: раздвоение человека и роли.

Главное — сопоставления. Из структурных сопоставлений рождается смысл. Сопоставляя то, чем мог бы человек стать, и то, чем он стал в самом деле, чем ему позволило общество стать, Чехов открывает драму человека и трагедию века. Из множества таких сопоставлений создаются два слоя, раскрывающие судьбу человечества в целом. Так Чехов борется за личность.

Он же едет на Сахалин в поисках человека в каторжниках и подонках общества (развить).

Не из действий и конфликтов, а из структурных сопоставлений узнает человек истину о себе и о других людях. Первая сцена «Трех сестер» — сопоставление, а не конфликт (сестры мечтают, а офицеры треплются — из положения генерирует Чехов смысл). Так же —бильярд Гаева, падение Пети за сценой, осечка Войницкого, запрещение играть на рояле Серебрякова, у которого своя жизнь, независимая, но противостоящая жизни двух молодых женщин. (развить)

Как в музыке — сопоставление двух тем.

Сопоставление человека и его роли не только рождает смысл, но и показывает бессмысленность, бессмыслицу жизни: Шопенгауэр, работающий конторщиком (цитата из Дяди Вани) (и пародийно — по отношению к Войницкому — Епиходов в «ВС» (вы читали Бокля). Что может быть абсурднее. + Метерлинк в роли приживала (Чайка), Гамлет, обреченный исполнять роль харьковского мещанина (Чайка). + еще примеры. Игра судьбы.

Революция, устроенная Чеховым на театре, незаметно, без шума, из-под полы, тихий переворот: вместо действия — сопоставления (структура), вместо актерства — артистизм, вместо прозы быта — поэзия жизни, вместо священнодействия — игра.

Но все, против чего АПЧ восстал, не выброшено, оно оставлено как поверхность, как обязательная и необходимая прикрышка. В этом «секрет Чехова» — двухслойный театр. Обязательно (все первые члены переворотов), но не важно. АПЧ только сделал важное неважным, но оставил, включил в более сложную структуру. (развить)

Развить тему «доктора».

Львов (юный [*нрзб.*]) — Астров (спивается и стареет) — Дорн (еще старше) — Чебутыкин (спился и старик) — 0 (в «ВС» нет доктора): тема юности и старения, тема любви: нет — не получилась — есть — была и ушла (что несет доктор? — заблуждение — открытие правды — жестокость правды — жестокость лжи — аннигиляция и тут — а был ли доктор?).

А был ли доктор?

Дальше без АПЧ — мои мысли о действии, вытесняемом чем-то другим (пока есть только красота, музыка и структура. Придумать — еще что?).

— Описание игры актеров (и как мы смотрели кинофильм)

— Урок Куросавы: как относиться к всемирной классике — все переделал и остался верен Достоевскому. (Тут намек на то, что надо смелее переделывать классику: отходить от нее как угодно далеко, но только для того, чтобы приблизиться к ней как можно ближе.)

«Тя-но-ю» Князя и Рогожина (чтобы связать с предыдущим)

(Я: сделать это как наглядный пример — зачем Япония, что это дает)

Я — М. Буткевич

Зачем все это? А дело вот в чем: что бы мы ни говорили, театр нашей планеты един: желая лучше понять себя, свой театр, современные люди сцены должны изучать и пробовать все, что накопил **мировой** театр за всю историю своего существования. Дальше идет цитата из Кэндзо Хисао (см. Анарина, 179, середина страницы — первые две фразы цитаты, без последней фразы).

Анарина — см. №4

45. Уроки Японии.
(! Тут через гидаю начать тему актерского комментария)

Из Предыбайло — запись уроков: (как у него, подряд — нужна композиция материала).

Предыбайло — студент режиссерского курса ММБ в ГИТИСе

(Встреча за чаем — встреча чувств. 3 человека. Приятное общество.)

+ см. пачку отд. листов: К урокам Японии — *не включена в публикацию*

Красотой Японии рожденный. (Школа ассоциативного и образного мышления.) Дзуйхицу — вслед за кистью (модель импровизационного самочувствия). (Школа лаконизма.) Экономия выразительных средств. (Школа перевоплощения.) Вы рисуете ветку и слышите, как шумит ветер. + (Рисуя дерево, я становлюсь деревом.) (Школа красоты и простоты.) Ваби-саби, Моно-но-аварэ. Искать красоту во всех проявлениях жизни. (Школа недосказанности: намек как прием.) Югэн — таинственность, загадочность, скрытость; ёдзё — недосказанность. Олени — без фона, чтобы смотрящий был свободен. (Школа совершенства.) «Взять мало — а довести до совершенства. — Я сужаю (себе) задачу и делаю ее блестяще». (Гениальный закон японского искусства): «<u>В искусстве ошибка создает неповторимость</u>» (то же по Фавазу).

См. отд. листок: Полина Суровцева (верх, отмечено X)

Фаваз — аспирант ГИТИСа, ММБ приглашал его на курс для рассказов о японском театре

«Японские сады» (начато в «Макбете») — тут только <u>главный урок садов</u>: «**<u>Множественность ассоциаций</u>**», метафорический, ассоциативный ход мысли художника (актера и режиссера).

здесь о форме моей книги

Все «уроки» Японии — расшифровать — как это было у нас.

!!!!! <u>Главный японский урок: Искусство вне эстетического окружения родиться не может.</u>

Здесь <u>от гидаю</u> — начать тему актерского комментирования.

Я: МИ — японизм книги.

Я — М. Буткевич; МИ — методика изложения

Тут говорится о «дзуйхицу» — эта книга и есть дзуйхицу (развернуть мысль и вставить)

Мимоходом — Фаваз: на кабуки ходят как на футбол.

<u>Темы японской сессии:</u>
(что мы берем для себя у японцев)

1) Краткость

2) Простота
3) Важность нюанса
4) Намек как средство пробиться к сотворчеству зрителя
5) Новый взгляд на известную вещь. Неожиданный поворот темы (троп, средство к образности восприятия и творчества) (подход к аксиоме О.О.)

аксиома О.О. — аксиома обязательной оригинальности

6) Незавершенность как второе средство пробуждения в зрителе сотворчества, и вообще поучимся у них вызывать зрителя к сотворчеству.
7) Органичности (привычности, естественности) образного мышления: беря пример с природы, и люди должны быть чутки друг к другу.
8) Урок триады: БВЛ, стр. 550–551 + Конрад «Ходзёки» + Анарина, стр. 52–53

БВЛ — см. №60; Конрад — см. №63; Анарина — см. №4

И еще: **чуткости к «ЖЧД»** природы и человека. Понять лучше **«ЖЧД»** благодаря японцам.

ЖЧД — жизнь человеческого духа

Все **уроки** описать как практику: **делали** сады и [*нрзб.*] букеты.

Включить: Брехт «О китайской живописи» (т. 5/1, стр. 338–39)

Брехт — см. №26

Урок «рэнга» — см. отд. карт. РЭНГА

Ш. Дюллен: РАЗМЫШЛЕНИЯ ПО ПОВОДУ ЯПОНСКОГО ТЕАТРА

Дюллен — см. №49

«Позднее, когда я смотрел ЯПОНСКИХ АКТЕРОВ и услышал „трещотку“ в наиболее захватывающие моменты действия, я невольно сопоставил эту трещотку с топаньем ногой актера (мелодрамы)».
(+ см. запись на стр. 8А-5 в б. кор. тетр.)

+ один из главных эстетических уроков: красота – ритм – канон.

+ один из главных педагогических уроков: выучка — спонтанность — биопсихика (см. Анарина, стр. 197)

Анарина — см. №4

«Макура-но соси» (из предисловия Марковой) стр. 5, 3-й абз. сверху (вторая половина) — для подготовки темы «Сотворчество зрителя как обязательное условие игрового театра».

см. Григорьева, стр. 162–64 — *см. №41; Вера Николаевна Маркова — поэт и переводчик — см. №80*

+ «Олени» на пустом фоне.

Основополагающая цитата:

+ Цитировать Хадзина, учителя великого Бусона (см. Кин, стр. 237), чтобы потом ссылаться на эту цитату.

Кин — см. №59

+ см. отдельный длинный листок в линейку, отмечено: Уроки Японии, лежит в пачке «К продолжению...»

Вставить в эту главку (уроки Японии) урок рэнга как практический урок общения, урок рождения коллектива.

Сначала «Прием рэнга», потом «принцип рэнга».

После разговора о «муках ада» Акутагавы в японском блоке

Главный урок Японии

Уподобиться природе: прекрасное должно без насилия, само, спонтанно, непроизвольно вырастать (как цветок), рождаться (как человек), возникать (как что?) в человеке, в том, что он делает.

Николаева: в руках человека.

Суриков:

«Если б я ад писал, то и сам бы в огне сидел и в огне позировать заставлял».

Волошин к этому: «Жажда реализма, голод по точности были очень велики у Сурикова».

Суриков: «В начале зимы было. Снег талый. Я его на снегу так и писал. Водки ему дал и водкой ноги натер. Алкоголики ведь они все. Он в одной холщовой рубахе босиком у меня на снегу сидел. Ноги у него даже посинели. Я ему три рубля дал. ... Так на снегу и писал. На снегу писать — все иное получается. Все пишут на снегу силуэтами. А на снегу все пропитано светом. Все в рефлексах лиловых и розовых...

+ Анарина, стр. 94–98 — *см. №4*

Все пленэр. Я с 1878 года уже пленэристом стал: „Стрельцов" тоже на воздухе писал.

См. [Адрианова-]Перетц, стр. 146 — *см. №2*

Все с натуры писал: и сани и дровни...»

Этимология: Но(о) — способность, мозг, поле, поля, равнина.

Зачем все это? — см. Кин, стр. 407, приложение 2 !

Кин — см. №59

Сравнение «Но» с русской народной драмой.

Что извлечено из «Но» через русскую игру-драму:

— Представления (визитки)

— Участие (комментарии) хора

— Описания природы и чувств «хором» (песня и пантомима у хора — а на фоне хора — диалог протагониста и антагониста)

Куда-то в конец: б. кор. тетр., стр. 8А2 верх и низ.

Сюда же оговорка: как близко этот гидаю или хор в роли гидаю нашему скомороху, водящему игру.

Набеленное лицо Ацумори — пример югэн. см. Конрад «Японское искусство», стр. 324.

Конрад — см. №63

Момент одевания маски и кимоно — как театр — в конец.

Что фиксируется, что [*нрзб.*] в Но — см. Григорьева, стр. 254 и 255 (середина).

Григорьева — см. №41

Ритмические упражнения а-ля Но: дзе-ха-кю (Григорьева, стр. 255 низ).

46. Пробный реестр в стиле хэйанской дамы (Сэй-Сёнагон и мы)

Эта хэйанская дама любила составлять реестры. В своих знаменитых «Записках у изголовья» она перечисляет реки, водопады, горы, мосты, «зрелища, достойные внимания», «то, что должно быть большим», или «то, что должно быть коротким», или «то, что полно очарования» и т. д. Вот и мне захотелось поговорить о театре в духе великой японской писательницы.

1. То, что в театре прекрасно:

— Прекрасен усталый актер после хорошего, но трудного спектакля. Он вымотан, выпотрошен, выжат. У него нет больше сил притворяться кем-то, изображать кого-то, и он наконец-то становится самим собой. То есть никем.

— Прекрасен пустой ночной театр. Убраны, расставлены у стен и по карманам повернутые декорации, раскрыт до предела занавес, кресла в партере накрыты большими парусиновыми попонами. В огромном помещении воцарились тишина и темнота. Только посреди голой сцены горит на треноге одинокая дежурная лампочка.

— Прекрасен театральный зритель перед началом спектакля, когда он еще не сбросил с себя привычной одежды ежедневных забот и привычек, но уже живет в нем несмелое, осторожное ожидание праздника: его жесты и слова слегка подчеркнуты, на его щеках разгорается легкий румянец, а в глазах то и дело вспыхивают искры озорства и тайного вожделения. Не менее прекрасен зритель и в кульминации спектакля, когда, затаив дыхание и весь подавшись вперед, сдерживает он в себе непонятное и невозможное тяготение к сцене, к играющим на ней артистам, когда из последних сил вцепляется он в подлокотники кресла, чтобы удержаться на месте. Но прекраснее всего зритель, уходящий из театра: вот он медленно продвигается между рядами пустеющих кресел, спускается по широким мраморным ступеням, получает в гардеробе верхнюю одежду, одевается, раскрывает зонтик, если идет дождь, но все это механически, машинально, потому что живут еще в нем Театр, Игра и Иллюзия Другой Жизни.

+ см. «Записи к Стерну», стр. 8, отмечено: Стерн-Яп. — бросить в самом конце, вскользь + стр. 11 верх — *не включено в публикацию*

2-ой реестр: То, что в театре невыносимо:

3-ий реестр: То японское, что можно сделать русским: поэтический и отобранный список из **«Уроков Японии»**.

Чем больше слов, тем менее они значительны, и наоборот: чем меньше слов, тем больше их цена. (Третья ведьма говорит мало.)

Третья ведьма — из «Макбета» Шекспира

Вопросы текста и словесное действие: слово как маска — текст нам дан, чтобы скрывать свои мысли. Главное не то, что в слове, в тексте, в речи, а в том, то ЗА ними.

Игра с текстом.

Начать с Японии — см. двойной лист в линейку «К яп. сессии 1984-го года» страницы 2 и 3, обведено зеленым и отмечено: Речь и Яп.

Яп. сессия — сессия, посвященная японскому искусству на «пирандел-ловском» курсе ММБ в ГИТИСе

Мережковский для пересказа:

«Язык человеческих телодвижений, ежели менее разнообразен, зато более непосредствен и выразителен, обладает большею силою **внушения**, чем язык слов. Словами легче лгать, чем движениями тела, выражениями лица. Истинную, скрытую природу человека выдают они скорее, чем слова. Один взгляд, одна морщина, один трепет мускула в лице, одно движение тела могут выразить то, чего нельзя сказать никакими словами. Последовательные ряды этих бессознательных, непроизвольных движений, отпечатываясь, наслояясь на лице и на всем внешнем облике тела, образуют то, что мы называем выражением лица и что можно бы также назвать выражением тела, потому что не только у лица, но и у всего тела есть свое выражение, своя **духовная прозрачность** — как бы свое лицо. Известные чувства побуждают нас к соответственным движениям, и наоборот, известные, привычные движения приближают нас к соответственным внутренним состояниям. Молящийся складывает руки, склоняет колени; но и складывающий руки, склоняющий колени приближает себя к молитвенному состоянию. Таким образом, существует непрерывный ток не только от внутреннего к внешнему, но и от внешнего к внутреннему.

Л. Толстой с неподражаемым искусством пользуется этою обратною связью внешнего и внутреннего. По тому закону всеобщего, даже **механического** сочувствия, который заставляет неподвижную, напряженную струну дрожать в ответ соседней звенящей струне, по закону бессознательного подражания, который при виде плачущего или смеющегося возбуждает и в нас желание плакать или смеяться, — мы испытываем при чтении подобных описаний в нервах и мускулах, управляющих выразительными движениями нашего собственного тела, начало тех движений, которые описывает художник в наружности своих

действующих лиц; и посредством этого сочувственного опыта, невольно совершающегося в нашем собственном теле, то есть по самому верному, прямому и краткому пути, входим в их внутренний мир, начинаем жить с ними, жить в них.

Когда мы узнаем, что Иван Ильич три дня кричал от боли: „У! У! У!", потому что начав кричать „Не хочу!", продолжал на букву „у", нам легко не только представить себе, но и самим испробовать этот ужасный переход от человеческого слова к бессмысленному животному крику, и не только мыслью, воображением, но и опытом нашей телесной чувствительности, постоянно ощущаемой нами в нашем теле готовности страдать, — измерить ту степень боли, которая нас могла бы заставить кричать этим страшным, бессмысленным криком на „у". Неподвижная струна отвечает звенящей струне. Душа читателя через тело его, животно и непроизвольно подражающее телу описываемых героев, проникает в их душу, как бы перевоплощается.

И какой бесконечно-сложный, разнообразный смысл получает у него (Л. Толстого. — М. Б.) порой одно движение, одно положение человеческих членов.

После Бородинского сражения в палатке для раненых доктор в окровавленном фартуке, с окровавленными руками „держит одной из них сигару между мизинцем и большим пальцем, чтобы не запачкать ее". Это положение пальцев обозначает: и непрерывность ужасной работы, и отсутствие брезгливости, и равнодушие к ранам и крови, вследствие долгой привычки, и усталость, и желание забыться. Сложность всех этих внутренних состояний сосредоточена в одной маленькой телесной подробности — в положении двух пальцев, описание которого занимает полстраницы».

Д. С. Мережковский «Л. Толстой и Достоевский»,
Полн. собр. соч., т. 10, М., 1914, стр. 17–18

Не в начале, а ко всему разделу.

Тема: речь, словесное выражение схематизирует и обедняет восприятие жизни (см. ЛСВ, т. 4, стр. 117–118)

ЛСВ — Лев Семенович Выготский — см. №35

Я: Главное — не в тексте, даже не в пьесе, а в том, как Театр общается со зрителем, воздействуя на него помимо пьесы, помимо смысла разыгрываемого куска ее: «отсюда — явление звуковой семантики в его языке: звуковая оболочка слова, его акустическая характеристика становится в речи Гоголя ЗНАЧИМОЙ независимо от логического или вещественного значения. Артикуляция и ее акустический эффект выдвигаются на первый план как выразительный прием».

Я — М. Буткевич

(Б. Эйхенбаум. Как сделана «Шинель» Гоголя)

Эйхенбаум — см. №131

Я: найти адекватное в режиссуре, продумав, что там чему соответствует здесь.

Хайдеггер — для 2 ч.:

— Принцип Хайдеггера состоит в том, чтобы понять явное через неявное, то, что сказано — через то, что не может быть сказано, понять слово — через молчание, сущее — через не сущее, бытие — через ничто.

(Если традиционная метафизика... исходила из бытия как света, из Бога как солнца, то Хайдеггер считает высшим источником не тот, из которого исходит свет, а тот, который вечно скрыт от света, — он, согласно Хайдеггеру, есть своего рода «черное солнце», благодаря которому становится видимым самый свет.)

Именно потому, что Хайдеггер ищет Слово, сказанное самим бытием, — он слушает язык, прислушивается. Но прислушиваться нужно в молчании и тишине. Поэтому для него всегда «молчание — пролог к разговору». Но и в разговоре он тоже вслушивается, — вслушивается в то, что остается неопределимым в разговоре, но в то же время подразумевается и, в сущности, собирает вокруг себя весь разговор. Всякая попытка вывести это главное на свет, дать ему название, определение — терпит крушение, она заранее обречена на неудачу. Но если к такому непосредственному овладению им не стремиться, то оно гораздо яснее может явить себя косвенным образом. В этом случае «это неопределимое не только не ускользает, но в ходе разговора все ярче развертывает свою собирающую силу».

Пока бытие понимается как свет, созерцание выступает как наиболее адекватная форма его постижения. Но коль скоро бытие есть ничто, коль скоро тьма изначальнее света, то слух должен заменить созерцание. Слух — это ведь и есть созерцание во тьме; слух — ночное зрение.

П. Г. Богатырев: «В то время, как в эпосе и лирике диалог является величиной постоянной, диалог драматического произведения — величина изменчивая. Изменения, которые наблюдаются в театральном диалоге, зависят, с одной стороны, от актеров, участвующих в этом диалоге, с другой — от публики, влияющей то в большей, то в меньшей мере на течение всего театрального представления и на его отдельные элементы, в частности, и на диалог. В театре следует различать ДИАЛОГ СЦЕНИЧЕСКИЙ, т. е. диалог, который ведут между собой отдельные лица, и ДИАЛОГ ТЕАТРАЛЬНЫЙ, т. е. диалог между актером и публикой» (стр. 148).

Богатырев — см. №24

см. «Современный экзистенциализм», стр. 134 — *см. №108*

МАЧ — предтеча сегодняшних антидейственных тенденций

См. МАЧ, т. 1, стр. 163: «Ни Варламов...», т. 2, стр. 63, т. 2, стр. 105 2-ой абзац снизу + 106 верх — *см. №127; МАЧ — Михаил Александрович Чехов*

Игра с текстом, игра со словами.

В спектакле, как и в жизни (не без помощи режиссера!), на стыках событий ярче обнаруживаются, вылезают подтекст, второй план, суть характера — тайные помыслы и т. д. Сделать из этого принцип — и наука создается! Создаются основы для работы режиссера, его предмет становится предметом!!! Раньше — от автора зависели, шли по тексту и от текста, теперь — можно самому строить спектакль. Приобретаем самостоятельность, «независимость» от текста пьесы, от степени ее интересности и идейности, жизненности и правдивости. Важное можем сделать неважным, и — наоборот. Там, где хотим раскрыть (пусть у автора даже нечего раскрывать!), там и раскрываем. Разобрать и разработать!

— Расшатывание прямых связей текста и его буквального смысла:
— Тататирование КСС
— Диалоги Демидова, ученика КСС
— Английские монологи
— Переводы английских монологов в диалоги
— Импровизация на стихах (диалоги)
— «английский» текст в «Лире»
— игра словами у Гоголя и Стерна
— звуки у Чехова (м. кор. тетр.) + см. АПЧ, Соч. т. 10, стр. 88, 92, 93, 98 и 99 + см. карточку-вкладыш в 10-й том.

+ см. о/л «К Стерну», стр. 2 и 3, отмечено «Пр1»;
+ см. отд. зеленые листы «Особенности М. А. Чехова», стр. 2, пункт 13, отм. «Язык образов» — *не включены в публикацию; АПЧ — Антон Павлович Чехов — см. №126;*
+ см. Лотман «Стр.», стр. 73 (верх. абзац) — *см. №78;*
+ см. Завадская «Эстетич. пробл. ...», стр. 55 отмечено — *см. №52*

Таблица умножения В. Ф. Комиссаржевской — «Встречи с Мейерхольдом», стр. 70.

Пример — О. Яковлева, играющая словами о рыбе (посмотреть пьесу).

Встречи с Мейерхольдом — см. №33

О. Яковлева в роли Нины Заречной в спектакле А. Эфроса «Чайка» в Ленкоме

Просмотреть книгу РРЛ — мои пометки на полях и отд. листки к этой книге — вложены в рубрику «Слово — д.» в мал. кор. тетр.

См. Лихачев РРЛ, стр.114 (+ возвращение к теме эвфуизмов из 1-ой части) — *см. №73*

Для конца как последний удар — КСС кн. 1, стр. 531 + т. 2, стр. 338–39.

КСС — см. №110, 104;
+ см. МАЧ, т. 2 , с. 436 — конец цитаты из Волкова — *см. №127;*
+ см. «Зап. кн. КСС», т. 2, стр. 99 — *см. №110;*
+ Завадская «Культ. Востока» с. 43 (низ) — 50 (верх) — *см. №51*

Для книги и для пьес: **слово и действие**.

Действие должно быть понятно из обстоятельств, а слово должно служить для выражения мысли.

Слово не должно заменять действия, оно имеет свою нагрузку, более сложную: оно углубляет и изменяет значение действия.

Чехов идет к обессмысливанию звучания фразы, чтобы раскрыть ее подспудно важный смысл. Тема «междометий» как наиболее информативных точек повествования; раскрепощение от внешнего смысла, чтобы раскрылся смысл внутренний. А «Невесту» с ее концепцией междометий обязательно включить в разбор «Трех сестер» на «котах зеленых» Маши и повторить на тарарабумбии + рифмование из «Попрыгуньи» привязать к черемше-чехартме.

Я: а если не так, то мы меняем функцию действия — действие «углубляет и изменяет значение слова».

Я — М. Буткевич

Сноска: лучшую половину человечества автор просит пропустить эту главу. Продолжить чтение с №...

— Словесные игры-бессмыслицы в русской традиции

— Импровизации на диалоги, часто превращающиеся в абсурд (случ[айно])

— Свободные игры на несколько реплик (уже сознательно и свободно «бессмысленные»)

— Опыты Васильева и Васи с Пиранделло

— Вставка — см. отд. карт. 2

— Игровое начало в театре абсурда

Васильев — Анатолий Александрович Васильев; Вася — Василий Иванович Скорик

Игра в абсурд и абсурдность игры

+ ссылка на «Лира»: Кент и Глостер

См. «скомороший ясак» (Адр.-Перетц, стр. 131)

Смысл (в чем?) абсурдистских упражнений — там же, стр. 142–45, стр. 149, 150

Адрианова-Перетц — см. №2

Важно!

Упражнения-игры на переворот привычной речи на полуприличную в лучшем случае игру словами, намеками, эвфемизмами.

См. мал. кор. тетр. №1, стр. 49 — *в архиве не сохранилась*

Читать и перечитывать «Рабле и Гоголь» Бахтина.

Бахтин — см. №14

+ ласковые ругательства — перечитать Бахтина — см. б. кор. тетр. «Юмор (3)», стр. 44 и 45 — отмечено **Б**

Японские ассоциации: см. Кин, стр. 236 — *см. №59*

+ <u>блазон</u>, там же стр. 46 и 47–48 отмечено **Б**, особенно важна мысль о парах в диалоге (стр. 47), **<u>отмечено двойной синей чертой сбоку</u>**.

+ см. «Ист. русск. лит-ры X–XVII в.», стр. 156–157 — *см. №57*

+ Чехов: «реникса», «запендя», еще!

+ Завадская «Культ. Вост.», стр. 14, 18, 19, 63 и 64 — *см. №51*

Гоголь: «комедия, которой имя **<u>бестолковщина</u>**» — как зерно, из которого рождается театр абсурда и мои рассуждения о необходимости владения техникой этого театра — иначе не выразить многих явлений **<u>нашей</u>** жизни (тут примеры абсурдности многих фактов и закономерностей нашей «бестолковщины»). Развить!

Мал. кор. тетр. «Юмор», стр. 33 самый низ, отмечено
+ стр. 34–40

Основная тема (подспудно) этого параграфа: «Актер и театр абсурда».

Вставить в эту главку тему абсурдных игр ученых лингвистов (см. Апресян, стр. 103) — лучше после народных забав и похабелей, а может быть, после абсурдных импровизаций?

Лихачев «Великое наследие» стр. 207–219 — см. №71
Апресян — см. №8

Рубрика «Юмор»:

«— Словесные смеховые (в том числе пародийные) произведения разного рода: устные и письменные, на латинском и на народных языках;

— Различные формы и жанры фамильярно-площадной речи (ругательства, божба, клятва, народные блазоны и др.)

Все эти виды форм, отражающие — при всей их разнородности — единый смеховой аспект мира, тесно взаимосвязаны и многообразно переплетаются друг с другом».

М. Бахтин «Рабле...», стр. 6–7

Бахтин — см. №14

Эйхенбаум разбирает прием доведения каламбура до абсурдности у Н. В. Гоголя:

Эйхенбаум — см. №131

«„И дед, и отец, и даже шурин (каламбур незаметно доведен до абсурда — частый прием у Гоголя) и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки". Каламбур как бы уничтожен такого рода комментарием — тем более, что попутно вносятся детали, совершенно с ним не связанные (о подметках); на самом деле получается сложный, как бы двойной каламбур. Прием доведения до абсурда или противологического сочетания слов часто встречается у Гоголя, причем он обычно замаскирован строго логическим синтаксисом и поэтому производит впечатление непроизвольности; так, в словах о Петровиче, который „несмотря на свой кривой глаз и рябизну по всему лицу, занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и фраков". Тут логическая абсурдность замаскирована еще обилием подробностей, отвлекающих внимание в сторону; каламбур не выставлен напоказ, а наоборот — всячески скрыт, и потому комическая сила его возрастает».

PS: Тут мне, кроме всего прочего, важна диалектическая пара — противоречие : абсурд — строго логический синтаксис.

Вставка в главу «Игра на любителя...»

Четвертой частью плана будет следующая:

— Абсурдные словесные импровизации как средство раскрытия более глубокого (дзенского) **смысла жизни** (см. о диалогах вэньда — Завадская «Эстетические проблемы...», стр. 53) и коан и мондо (см. Кавабата, стр. 392) — переложить дзенскую мысль на русский лад: примерные попытки — только через бес-

Завадская — см. №52
Кавабата — см. №58

смыслицу мы можем постичь непостижимое; только в дураке живет и позволяет себя выявить мудрость.

Мудрость — простой, примитивный смысл жизни. Он настолько прост, что если мы встретим его на дороге жизни — мы его не узнаем и пройдем мимо. Дурак (Иван Дурак) ломается для того, чтобы мы не прошли мимо, обратили внимание на его яркие идиотские шутки и остановились возле истины. Фразы-формулы юродивых. Правда шутов — все для этого.

Начать **с цитаты** из Анненского: стр. 163 — от цифры 3 до слов «... и Сальвини» на стр. 164, потом реализация красного плана на обороте этой карточки, а закончить этим (см. отд. карт., отм. «интим»).

Анненский — см. №7

Это последний пункт плана главы (после того, что на обороте — как ответ на последний вопрос).

— Здесь идет вторая половина возврата к теме «Цель и ход разбора пьесы» (теперь с артистами), см. карточку-главку «Условия игры» из 1-ой части. [*На обороте:*] «Сделать все понятным для актера». Но как понятным? — Не умом, а личным конкретным жизненным опытом, т. е. эмоционально.

«Условия игры» — см. т. 1 настоящего издания

И снова короткой цитатой из Анненского.

Закончить темой **«магия слов»** — тайная игра, эзотеричность слова.

+ см. Григорьева, 52–53 — *см. №41*

План:

– Актерское неумение привязать текст к себе лично

– Обострение ассоциативного окружения авторского текста до степени болевой точки. Жестокость, за которую актер благодарен режиссеру: ассоциативная интимность репетиций — условия и формы предельного контакта.

– Изучение режиссером биографий и пристрастий своих артистов: беспардонность или высшая деликатность?

– Партнер, оплетаемый сеткой (паутиной) ассоциаций. Кокон для партнера, из которого в конце репетиционного периода вылетает бабочка. Кто он? Комплекс моих (актера) ассоциаций или реальный человек, включенный в число моих друзей, моих симпатий. Аморальность творческого процесса. Закончить вопросом: можно ли так откровенничать? (а ответ — последний параграф на обороте)

Отдельная карточка «Из режиссерского плана „Отелло“» КСС. Отмечено: КСС

«Наедине с тобою, брат,
Хотел бы я побыть.
На свете мало, говорят,
Мне остается жить»

— читает Рыбочкин в блиндаже на передовой стихи (в романе Симонова «Солдатами не рождаются») Лермонтова. И они поражают Таню своей созвучностью, своим новым смыслом, как бы главным их смыслом, открывающимся теперь впервые. «Стихи были памятны по школе, она знала их наизусть, но поняла их только теперь, в эту минуту».

И я понял то, что всю жизнь бродило (частями всплывало из подсознания, из жизни) и тревожило, приводило иногда к успеху (бессознательно), но **никак** до сих пор не формулировалось.

Сила искусства. В чем она? Не в этом ли открытии чего-то своего, личного, даже интимного («про меня!», «про нас», «про наше время, про наше горе и нашу радость») в классическом, до некоторой степени чужом или подсознательно считаемом нами чужим (произведении).

«Буря мглою небо кроет»:

Это «наша» буря, вот эта вот буря, кроет (сейчас!) наше небо, конкретное, знакомое и знаменательное для нас небо. И неважно, что Пушкин писал не про это. Важно, что мы увидели **это наше** в его стихах. Важно, что его стихи дали нам возможность увидеть в них свое близкое, неповторимое (общее стало конкретным). Это-то и волнует, в этом источник эмоций. (Тонких переживаний живого человека.)

И мы должны стремиться вложить эту конкретность в каждое слово драматурга или поэта. Эту близость, сиюминутность. Чтобы вызвать у зрителя эмоцию, это волнение, идущее от узнавания им в великом поэте чего-то своего неповторимо личного, до предела индивидуального.

Коротко не смог, ясно тоже.

Доработать, развить.

50. Слово как маска (текст и подтекст)

Как связка с предыдущей главкой.
Подлинная откровенность возможна только под маской.

+ См. Олеша Пьесы, стр. 321 — *см. №93*

Тут нужно как-то затронуть и растолковать мою любимую мысль: режиссер с актерами должны так разработать подтекстовую ситуацию пьесы, чтобы слова начали звучать предельно, абсолютно естественно, чтобы слова перестали быть словами пьесы, написанной писателем, чтобы они стали словами актера, чтобы зритель испытывал род восторга, восхищения от «понятности» этих слов (захаровский «Ревизор», что еще?).

+ См. мою старую книжку стр. 158–159, отм. «от и до» и мои заметки.

+ См. мои пометки (большие!) на стр. 59–60–61 в книге Засориной — *см. №53;*
захаровский «Ревизор» — спектакль М. А. Захарова в ГИТИСе

+ Смотреть, перечитывать Бахтина (стр. 88–93 верх): Словесный «диалог» на фоне «контекста» пьесы (на фоне событий, предлагаемых обстоятельств (автора, действующего лица, актера))

Бахтин — см. №14

+ см. теорию Дирака — «дырки» от выброшенных слов приобретают большое значение. — см. Гарднер (Этот мир), стр. 207–209

+ См. Завадская «Эст. пробл.», стр. 88 сверху — *см. №52;*
Гарднер — см. №37

В конце перейти к серьезному разговору о театре без текста, о театре бытия (Арто — см. статью Малявина).

Малявин — см. №81

Для пересказа и цитирования см. Мандельштам «Разговор о Данте» стр. 5 (отмечено карандашом).

Мандельштам — см. №82

Закончить рассуждением о том, что в театре Шекспира в словах дело — читать «Разговор о Данте» стр. 57–88 !!!!!!

Здесь попробовать вставить:

— Тему: под маской уничтожение однозначности текста — **уничтожение однозначности действия** (это для начала, а позже (в этой же части) — уничтожение действия, унижение (понижение) действия).

— Разборы «Трех сестер»: сцена с Наташей (Андрея), начало 2 акта; сцена с Ферапонтом — следом и сцена Ирины и Тузенбаха (старая статья).

— Плюс технология реализации этих зазоров в работе с актером.

СЛОВО-МАСКА

1. Наступила новая эра: экспансии подтекста. И с этим надо смириться. По меньшей мере, с этим надо свыкаться, это надо учитывать.

В чем суть сегодняшней театральной ситуации? Подтекст начинает вытеснять текст, подчинять его себе. (Развить!)

2. От драматурга потребуется виртуозное мастерство: он должен теперь научиться писать красивый, литературно ценный текст реплик, выражающих подтекст наиболее точно и полно, — такой текст, собственный смысл которого будет неважен сам по себе, он будет важен только в связи с максимальным обнаружением подтекста. (Это очень важная мысль, но выраженная наскоро и приблизительно. Дожать. Довыразить.)

+ См. Реестр событий «Тристрама Шенди» стр. 14, отмечено: II в середине страницы — *не включен в публикацию*

СЛОВО-МАСКА (продолжение)

Наброски модели функционирования слова в театре (для оттолкновения — Бенвенист, стр. 116–119 и 122–126. Выбрать).

Бенвенист — см. №19

Подлинный театр существует только НАД словом (сюртекст) или ПОД словом (субтекст). Над словом — символы, под словом образы-намеки (см. Бенвенист, стр. 125, 126).

Слово в театре только средство, через него, посредством его выражается то, что составляет суть театра, реальный «текст» театра.

Слово подготавливает истинное проявление театра и (потом) дает ему возможность появиться в перерывах между словами, ибо только в паузах, а еще лучше сказать, в нечаянных перерывах речи, в местах заикания, в умолчаниях (сознательных и бессознательных) прорывается душа человека, душа театра, скрытая «маска» словес.

Игровой театр интегрирует слово как материал игры, словом играют, вертят его, выворачивают наизнанку, перебрасываются словами, автоматизируют его. Тогда оно начинает проявлять свою функцию. (Развить.)

СЛОВО

Теперь задача слова (в идеале) — только подготовить бессловесную кульминацию пьесы (акта, картины, сцены, эпизода и т. д.) — Развить.

Нужно много наговорить, чтобы потом все было понятно без слов (развить).

Сначала слова заменяются в кульминации междометием, а затем слово вытесняется совсем (развить).

22/XII-86

МОЛЧАНИЕ

Слово (слова) — только средство: чтобы подготовить, выявить и подчеркнуть молчание.

Молчание же и есть самое важное в театре (тут и только тут раскрывается суть человека (и персонажа, и актера), или суть ситуации, или суть события). Не случайно мне всегда нравилось молчание актера; молчащий актер — это бездна: бездна чувства, бездна смысла, бездна выразительности.

Фраза: И это все — для того, чтобы актер мог наполненно произнести одну фразу (о пузырях).

ПАУЗА.

(ИНТИМ). ОСТРОТА ВОСПРИЯТИЯ

Делая слова текста понятными актеру, режиссер постепенно, ненавязчиво, осторожно актуализирует для него и все события пьесы: крупицу радостного эмоционального приобретения превращает для него в ликование вселенной, личную катастрофу — в гибель мироздания. Как у Анненского: «Для Гамлета, после холодной и лунной ночи в Эльсинорском саду, жизнь не может уже быть ни действием, ни наслаждением» (стр. 163).

Анненский — см. №7

КОВАРНЫЙ ХОД В ИГРЕ

Парадоксы в искусстве и в искусстве актера и режиссера, в частности. (Название рубрики приблизительное и неудачное.)

Органичность парадокса в творчестве актера. Подтекст как переворот текста. Синоним «обманного хода» — маневр в игре.

Парадоксальность соотношений текста и жеста, текста и действия, действия и приспособления, события и реакции на него (см. 2-й план «Д», параграф 3.3–3.5).

+ см. Унамуно (БВЛ), стр. 124–126, выбрать примеры парадоксов Мигеля.

Унамуно (БВЛ) — см. №119

Парадоксальные решения А. Д. Дикого «реалистическая химера» (см. стр. 68–69. Здесь описать, а в теореме — сослаться).

Дикий — см. №47

+ см. Сковорода, т. 1. стр. 33.

Сковорода — см. №107

Тонкость как главная особенность парадокса; без нее парадокс может легко превратиться в детскую игру «наоборот» (или «лишь бы наоборот»), в примитивное перевертывание всего и вся.

К проблеме «текста» в театре

То, что мы привыкли называть выражением «текст пьесы» — литературный текст. Его можно читать дома, в оди-

ночку, как и остальные произведения литературы. Сценический же «текст» — это что-то совсем другое (идет определение понятия «сценический текст», «текст спектакля»).

Его надо искать, раскрывать в пьесе. Более того, его надо некоторым образом и создавать (идет разработка мысли). Этому должны учиться режиссеры и актеры.

Единицы, из которых состоит литературный текст пьесы, и единицы, из которых строится «текст» спектакля, связаны друг с другом, но отнюдь не адекватны друг другу. Адекватность в чем-то другом, в том, пока еще для нас с вами, дорогой читатель, неясном и даже мистическом явлении, которое пока назовем «театральным текстом».

Тут, именно тут, нужно искать «слова», а не в привычном тексте пьесы.

Игровой характер сценического театрального текста — обязательный вывод раздела (МБ)

(см. Ямато-моногатари, стр. 44)

МБ — Михаил Буткевич; Ямато-моногатари — см. №134

51. Игра поэтического и прозаического слова. Поэтический подтекст: проза, нарядившаяся поэзией, и поэзия под маской прозы

— Разработать технологию импровизационного овладения этой темой.

+ см. отд. карт. ПОЭТ

— Тема: образный контекст и образный подтекст.

— У МАЧ есть прекрасная формула отношения к работе над словом («образ за словом»). Новизна этой чеканной формулировки (КСС — видение за словом, а Чехов — образ за словом) — см. т. 2, стр. 226–27.

МАЧ — Михаил Александрович Чехов — см. №127

! Не просто видение, а образное видение дает силу слову.

см. Бентли, стр. 86–92 — *см. №20*

+ перечитывать Анненского «Что такое поэзия»

Анненский — см. №7

Импровизация жертвы.

— Поэтическое событие в поэтических **предлагаемых обстоятельствах**. Унисон поэтической пошлости (смысловая симметрия, тавтология) — тривиальный случай.

см. Аникст «Творчество Шекспира», стр. 444–445 повторно 1 — *см. №5*

— Особый контекст (волшебный контекст) (смысловая асимметрия, контраст): мифопоэтические обстоятельства для бытового события (парнáя: «затопи ты мне баньку по-черному»; в стоге сена; первые нежные снежинки; ...) Импровизация в таких обстоятельствах в сочетании непривычном, карточки-жребии приучают артиста к главному в поэзии — к сопереживанию далеких рядов (образ).

— Особое событие (мифопоэтическое событие) в сугубо прозаических **предлагаемых обстоятельствах**, в прозаическом контексте. (Засушенный цветок найден в книге, встреча со старой фотографией...)

Импровизации открытия на фоне жертвы.

Актер изучает законы композиции.

Что здесь главное? «Соседи» дают:

1) Расширение кругозора актера и режиссера (театр помещается в более обширный, более широкий контекст)

2) Новые идеи, в которых так нуждается современный театр, за 3 тысячи лет существования исчерпавший внутренние резервы.

В рассмотрении режиссуры и всех ее проблем неотрывно и в комплексе с другими видами искусств как раз и заключается диалектический подход и диалектическое рассмотрение ее собственных проблем, которые нельзя понять, изолировав режиссуру от ее окружения, разорвав многочисленные связи и самые разнообразные отблески, отсветы и рефлексы, отбрасываемые на режиссуру ее «соседями», и освещающие те ее стороны, которые иначе неразличимы. Диалектический подход к проблемам театра как раз и состоит в сохранении всех его связей с другими видами искусств, в попытке взглянуть не только с позиций его имманентной проблематики, а и с точки зрения литературы, музыки, изобразительных искусств, кино и телевидения на театр.

Обнаружение общих явлений и тенденций имеет для нас весьма важное значение: с одной стороны, проясняется сегодняшняя тенденция развития искусства в целом, с другой — появляется возможность лучше понять явления внутри театра, внутри сценического искусства, которые, быть может, не всегда выступают в столь явном виде.

Главное здесь

Создание вокруг актера атмосферы искусства (сравнить с «белым драконом») от аскетизма пустой сцены к богатству ассоциаций, которые должны окружать актера и его работу.

Термин: создается эстетическое поле вокруг актера.

Ямато Моногатари, стр. 41—45 — *см. №134*

Еще соседи:
Литературоведы: Берковский и Лихачев
Психологи
Физики и математики

дальние соседи, здороваемся на лестнице и узнаем друг друга в троллейбусе

! Очень важно о соседях.

Кино, ТВ и новая литература как соседи, обучающие актера (описание всех примеров, чему научили актера они) и одновременно провоцирующие актера на обновление оригинала, на новые выразительные средства, сужающие его поле деятельности и расширяющие его диапазон.

соседи отнимающие и дающие, грабящие и обогащающие

Закончить о соседях-архитекторах, об архитектуре, чтобы был переход к Мельникову.

Мельников Константин Степанович — архитектор

А начать с соседей-поэтов и литературоведов, чтобы связать с предыдущей главой.

Лихачев ПДЛ, стр. 28, 32–33, 35, 36 (самый верх) — *см. №72*

— Разговор о соседях (**игры с соседями**)

(описать в играх с актером, упомянуть в играх с автором, сослаться в играх со зрителем; главные соседи сегодня — литературоведы)

Из положения о взаимосвязи вывести положение о перенесении правил музыки в театр, живописи — в кино, скульптуры — в архитектуру и т. д. Принцип учебы у «соседей» (объединенное искусство).

Из положения о противоречивости вывести учение о специфике и разделении, обособлении искусства.

Разминание внутреннего аппарата, расширение диапазона

Включить цитату Ш. Дюллена — см. б. кор. тетр., стр. 1/14

Первое появление автора среди актеров, начало их игр

Сюда же: набрать цитат из «соседей» и привести их с заменой их искусств театральными и игровыми терминами (без оговорок)

Предыбайло, 1-ый семестр:
Ф. Грек — осенний, темный,
А. Рублев — светлый, весенний

Валерий Предыбайло — студент режиссерской группы «пиранделловского» курса

— Маврина и тема импровизации
— Олеша и образность
— Попков и Гаврилин

Татьяна Алексеевна Маврина — художник; Виктор Ефимович Попков — художник; Валерий Александрович Гаврилин — композитор

Нужны примеры из кино и ТВ

ближайшие соседи, коммунальн.
Только перечисление — Гленн Гульд, ?

Гленн Гульд — канадский пианист

Соседи — резерв дальнейшего развития театра. Внутри себя — исчерпано. У них — новое. **Развить.** Здесь же сказать о широком эмоционально-эстетическом воспитании актера не как о факультативном достоинстве того или иного артиста, а как об обязательном качестве каждого актера — об условии широты восприятия, о перцептивном диапазоне и т. д.

Большой кусок сделать о Пикассо: маскарад великого художника, «маски», грани личности Пикассо.

+ Грани Пикассо как грани игрового театра, о котором пишу.

53. Ближайший мой сосед: еще один КС — от архитектуры (главка, посвященная Константину Степановичу Мельникову)

1) [*нрзб.*]

2) Мастер игровой архитектуры (см. книгу о нем — стр. 9, верхний абзац). Скоморошество (окна, что еще?)

3) У кого учиться быть художником (там же 2-ой абзац сверху — описать фото в мастерской — 1966 и 1972 года)

4) Мельников и театр. Театральные концепции и идеи Мельникова.

5) Борец со стереотипом (конец 3-го сверху абзаца на стр. 9) (от него, мол, пошла у меня аксиома оригинальности) (тут мельком об еще одном современнике Мельникова — Барлахе, с его горизонтальным ангелом 1927 г.)

Э. Г. Барлах — немецкий скульптор, график, драматург (монумент «Парящий ангел»)

Конец раздела: Аксиома Мельникова + клубы Мельникова — как вариации на одну и ту же тему (стр. 43 верхний абзац).

+ павильон Махорки: горизонталь перевел в вертикаль — см. низ стр. 42

КСМ — Константин Степанович Мельников; ВЭМ — Всеволод Эмильевич Мейерхольд

КСМ и ВЭМ (диагональ — стр. 44/45)

Если бруталисты дали мне модель методики и социологии приближающегося театра, то художественная, творческая модель пришла, конечно же, от К. С. Мельникова

«М. с. А. об А.» — Мастера советской архитектуры об архитектуре — см. №87

В книжке о Мельникове «М. с. А. об А.»

Чему можно актеру научиться у архитектора — главному: композиции — см. о/листы «К продолжению...» стр. 32, отмечено: композиция.

— Соседи помогают не только впрямую, своим опытом, непохожим на опыт театра. Иногда они помогают косвенно — самим своим существованием. Это касается ближайших соседей — кино, радио и ТВ.

Сюда см. пачку отд. листов «Новые заметки к книге» — *не включено в публикацию*

— Как и бывает обычно с близкими родственниками, они обложили театр. Развить.

— Чтобы выжить в этой художественной осаде, театр должен все больше и больше акцентировать свою специфику. В чем отличие театра от 1) кино, 2) ТВ, 3) радиоспектакля.

— Этим самосохранением и самоутверждением объясняются все изменения, происходящие в сегодняшнем театре, и та настойчивость в поисках новых средств (как, впрочем, и категоричность в их разработке).

+ см. Записи к Стерну стр. **10** внизу и **11** — отмечено **КИНО**; *Стерн — см. №111*

Завершить этот параграф разработкой (с конкретными упражнениями). Театр одалживает у кино — что?

Чем обусловлены все постулаты игрового театра.

«Театр, как и все современное искусство, стремится выйти за свои пределы» (Бердяев): в другой род искусства, за грань искусства — к творчеству жизни (Гротовский, Брук) — отсюда устремление к игре.

55. Актер и время: жизненное, театральное, философское, — наши соседи не в пространстве, а во времени

— Связать с предыдущим параграфом: те соседи были в одном пространстве с нами, с нашим театром, а теперь возьмем «соседей» во времени (те художники театра, которые были до нас и которые будут после нас). Парадигму перевернем в синтагму: (горизонталь в вертикаль) — вспомнить 1-ую часть — круг игры.

— Синтагму актерской жизни и парадигму живущих в актере «других людей» — существующих в нем его образов.

— Первый заход по парадигме и синтагме: одновременность и последовательность, вертикаль образов и горизонталь актера, «in absentia» и «in praesentia». Фраза: «Зачем тут вся эта теория? А не знаю — просто так, ни к чему, соседи спровоцировали. Потом разберемся».

— Актер и проблема времени в искусстве (попроще и попрактичнее поговорить о том же).

— Сценическое время. Фокус: в театре все в настоящем времени, все только «сейчас».

— Но так ли это должно быть?

in absentia — в отутствие; in praesentia — в присутствие; В отличие от синтагматических отношений между сосуществующими и наличными в актуальной последовательности элементами одной языковой цепочки (слова, сложного слова, словосочетания и т. п.) — т. наз. отношений in praesentia, парадигматические отношения представляют собой отношения in absentia: присутствие одного из членов парадигматического ряда в синтагматической цепочке исключает наличие другого, но делает возможной их взаимозамену

— Ссылка на эпиграф: актриса играет со временем, прорывая его границы, она идет на помощь Марии Стюарт. Развить.

Просто пункты — порядок потом найти

— Красная розочка, которую пел Швейк.

— Игровое время едино — и актер в нем плавает и плещется. Билли Пилигрим как модель. Повтор — Килгор Траут. Первоисточник — Стерн. Первичные наметки.

Билли Пилигрим и Килгор Траут — персонажи романов К. Воннегута; Стерн — см. №111

— Время и ритм (переход)

Песенка моя любимая — есть только миг между прошлым и будущим и т. п.

Первое эхо Стерна (или банальное — первый привет от него). Шатание Тристрама и Стерна взад и вперед во времени.

Сначала это «в воображении», **по М. А. Чехову**; затем вывести результаты внутренней работы на периферию тела по **АДП**; затем в звуки: голос ребенка — голос старика — голос юноши — голос мужчины в расцвете сил и, наконец, как минус-прием — молчание покойника, Тристрама или Лоренса.

АДП — Алексей Дмитриевич Попов

Но как приятно зато после немоты небытия начать снова (но более комплексно: и голос и движения, и внутренние видения, и **ФС**) — возродится сперматозоидом. И проживать снова все ступени бытия (туда и сюда). Поиграем тонкими атмосферами: античность — средневековье — конец 19 века, fin de siècle, а атмосфера детской наивности — атмосфера юношеской влюбленности — атмосфера старческого угасания. И все это игра со временем.

ФС — физическое самочувствие

Путешествия во времени

— с Воннегутом

— со Стерном

— Концепция двойного времени, придуманная Стерном: время события и время его описания. Примерка концепции на актера.

— Создание эпических структур в театре: от скитания к расследованию.

— Как это делать? Прокручивать киноленту видений К. С. Станиславского

Закончить неожиданно: не темой этого параграфа, а темой всего раздела, связанного с ритмом, музыкой и временем.

Тема эта такова: Музыка трагедии (а пропо: комедия это отсутствие музыки или ее присутствие в виде какофонии) — см. у Анненского в статьях о театре: «Горькая судьбина», «Власть тьмы», «На дне» и «Три сестры» — выбрать о музыке трагедии и превратить в конкретные упражнения и решения актерских опусов.

Анненский — см. №7

(как это изложить на языке игры?)

Ритмы Боттичелли
Эль Греко
Петрова-Водкина и Дейнеки — что еще?
Сложные ритмы Пименова и Самохвалова
Ритмы Прокофьева и Шостаковича
Ритмы Гаврилина
Ритмы Грига и Дебюсси — См. всю рубрику «Ритм спектакля» в маленькой коричневой тетради (стр. 15/1–15/12)
Ритмы Баха

Ритм (пример) — отстучать мелодию, а метр — отстучать темы, размер.

«Ритм — это сходство, измеряемое различием» (Дж. М. Хопкинс из Якобсона) — *Якобсон — см. №133 (с. 247);* Большая коричневая тетрадь стр. 2.18, вверху – отм. Ш. Дюллен

Где-то я читал (слыхал), что у Платона говорится:

«в искусстве самое главное, с одной стороны, гармония и ритм, а с другой стороны, вызываемое ими наслаждение...» Платон имеет в виду под «гармонией» согласованность одновременных элементов (иной раз этот термин можно перевести и как «интервал» или «аккорд»). — ВЭМ, т. 2-ой, стр. 152–153 — *см. №89;* Анарина, стр. 98, верхняя половина — *см. №4*

Ритм есть согласованность, размеренность и порядок разновременных элементов, гармония же — одновременных элементов (так что в изобразительном искусстве она часто ничем не будет отличаться и просто от симметрии (из лосевских «Хороводов») — *лосевские «Хороводы» — см. №77 (§9)*

ПЛАН РИТМА

Заголовок:

ИГРА и РИТМ. Ритмовой тренинг.

—

— Возврат к сезонным играм; ритмы природы и ритмы человека (см. Завадская «Эстетические проблемы», стр. 159, 161–62, 192, 194, 339). Развитие темы «ритм природы, ритм человека и ритм искусства». АПЧ — как пример мастера ритма. — *Завадская — см. №52* — *АПЧ — Антон Павлович Чехов*

— Ритм в живописи.

— Упражнения, нацеленные на выработку у артиста чувства ритма и, главное, ритмической модели мира, т. е. умения соприкасаться через ритмическую структуру своей души (ритмический микрокосм) с ритмической структурой (макрокосмом).

ШАРЛЬ ДЮЛЛЕН: ИМПРОВИЗАЦИЯ И ТЕМПО-РИТМ.

«Если в занятиях по дикции, читая сцену из трагедии или комедии, ученик опирается только на работу памяти и почти не использует своих внутренних возможностей, то в импровизации, напротив, ему приходится самому, собственными силами вырабатывать темп, развивать в себе чувство меры; он не сможет избежать этого закона ритма. Больше того, почувствовав его важность, ученик вскоре научится его применять; он не захочет терпеть далее внутреннюю пустоту и инертность своего тела; он не задаст уже нелепого вопроса, возникающего у многих актеров, когда им нечего говорить: „Что мне делать? Я в пустом пространстве". Он чувствует, что попадает в это пространство, как только выключается из действия, переставая в паузах жить жизнью своего персонажа, как он живет в диалоге. Он понимает, что благодаря ритму оживает даже сама неподвижность, потому что ритм управляет нашими инстинктивными движениями и так же отчетливо проявляется в сжатии пальцев руки, как и в прыжке танцора. Он чувствует отныне необходимость ритма и в слове, и в жесте.

Для развития чувства ритма годится большинство предлагаемых упражнений, если только подходить к ним под этим углом зрения; вместе с тем полезно и видоизменять характер этюдов, чтобы приучить ученика вносить ритм во все, что он делает.

— Вы идете, испытывая глубокую внутреннюю радость. Вы останавливаетесь; вы садитесь. Вы идете снова (изменение положений не должно нарушать ритма).

— Вы идете, охваченные чувством грусти. Остановитесь! Сядьте! Идите снова!

В этом случае ваш „внутренний голос" управляет ритмом, оберегает вас от излишней суетливости. Превосходные примеры вы найдете в движениях животных (пример с кошкой, сторожащей мышь — но не изображать кошку — искать человеческие движения);

колеблемый ветром тростник (человек, ожидающий прихода и читающий книгу)».

(Ш. Дюллен стр. 109–110)

Дюллен — см. №49

Пересказ: разница темпа действий в жизни и в театре приводит к тому, что актер спешит; чтобы избавиться от этого, Дюллен рекомендует выполнять действие по два раза: как в жизни и как в театре (написать письмо). Находясь на сцене, актер часто забывает о реальном времени. Чтобы напомнить о нем актеру, следует предложить ему простые упражнения: наклонившись над колодцем, уроните камень (рассчитайте мысленно время падения камня).

— Дирижирование;

— Актер учится чувствовать, ощущать форму;

— Пролезать внутрь чужого опуса, становиться творцом самому, может быть, помягче — сотворцом — всей кожей, всеми потрохами, всеми нервами, без остатка погружаться;

— Органическое соединение рацио и эмоцио.

Изображены схемы дирижирования на 2/4, 3/4 и 4/4

См. Кракауэр «Природа фильма», стр. 40 — для пересказа — *см. №65*

См. ВЭМ, т. 2-ой, стр. 156 — *см. №89*

Импровизация и точность.

Один из вариантов реализации в Диссертации этой антиномии может на сегодня выглядеть так: точна тема импровизации, она и составляет каркас, конструкцию, на которой держится роль в целом, спектакль. Тут есть попытка создания точной методики при импровизационном исполнительском и постановочном стиле: точно устанавливаются темы актерских импровизаций, которые уже ничем больше не ограничиваются. 1) Процесс нахождения тем для будущих (на спектакле) актерских импровизаций; 2) их установление по всему спектаклю; 3) оформление этих тем в систему, структуру, устанавливаемую для данного спектакля; 4) договор, обговор этой структуры тем, этой тематической структуры с актером — наверно, и будет новым процессом репетирования с актером (и новым процессом постановки) спектакля.

Тематическая структура тут не в смысле темы литературно-эстетического характера (о чем?), а в смысле темы импровизации (на какую тему ты должен и можешь импровизировать в каждую данную минуту течения спектакля).

Сюда же — описание игры Гульда:

По-настоящему поймут высказанные здесь соображения только те, кто уже слушал или может прослушать, как Гульд играет Моцарта; те же, кто не слышал или не имеет возможности это услышать, ярче увидят суть взаимоотношений актера и драматурга в процессе творчества первого, хотя будут лишены возможности воспринять эмоциональный фон наших утверждений.

Просто заметка. Слушая, как Гульд играет Моцарта, я подумал, что секрет его обаяния в том, что он, стараясь как можно точнее исполнить его музыку, сберечь ее стилистику, мысли и эмоцию, передать как можно глубже дух, в то же время не прекращает оценивать эту музыку с позиций (очень неудачное выражение, тут даже грубое — позиция) сегодняшнего человека, старается, нет, не старается, а не может перестать относиться к ней как Гульд, современный, прошедший войну, умный, даже мудрый, тонкий и издевающийся над тонкостью, нежный и циничный, уставший жить и не потерявший вкуса к жизни, американец.

Он старается уничтожить свое и себя, чтобы передать как можно полнее моцартовский свет, чтобы был только и точно Моцарт (Гульд это чувствует и умеет передать!), но параллельно развивается и растет, ширится гульдовское отношение к исполняемой музыке и ее духу, с завистью и сожалением по поводу нереальности и сегодняшней невозможности исчезнувшей красоты, параллельно наплывает гульдовский современный мрак, волнами, бегущими одна за другой.

Параллельно со стремлением и попытками как можно точнее раскрыть Моцарта идут, противопоставляя себя и сливаясь, современные, сегодняшние, сиюминутные ассоциации и мысли.

Моцарт как бы опутан у Гульда, опутан очень личными и иными, чем у Моцарта, ассоциациями современного художника. И это непрерывное и перманентное, противоречивое слияние проникновения в эпоху, стилистику и душу автора с сегодняшним отношением исполнителя, обремененного опытом 20 века, есть условие искусства, условие обязательное и вознаграждающее.

И это главная антиномия автора и исполнителя (пианиста, но также и актера, и режиссера). Но соблюсти его чрезвычайно трудно (найти выход и технологию)! Сделаешь специально — будет искусственно, а естественно не всегда получается: то собственные ассоциации начинают преобладать над стилем и душой автора, то остается задушивший, подавивший исполнителя автор — но это уже археология и в результате мумия.

Гульд <u>играет современней</u> — он «переиначивает» Моцарта в наш век.

Кода параграфа: ваша жена играет на фортепьяно? Нет? Может быть, тогда играет ваша мама? Нет? Тогда включите проигрыватель, поставьте на него пластинку с записью 3-го концерта Рахманинова. Нет? Ну, фортепьянный концерт Грига.

Продирижируйте. Попробуйте, попробуйте. (Описание дирижирования как стихи, с поправками, как урок гимнастики по радио.)

<u>Дифирамб Нине Павловне Збруевой</u>

Она научила меня (нас) проникать внутрь структуры произведения, причем не логически, ибо логически туда, внутрь, не проникнешь, а с помощью дирижирования (описать и расписать согласно аксиоме подробности все детали этого проникновения). А потом, через много лет, я понял, что это **<u>Путь</u>**, и стал это стараться провести через все: картины, стихи, пьесы, романы. Это как бы восстановление процесса творчества в его интимности и физиологичности.

— Толя Морозов с теннисным мячиком и весь зачет И. Ю. Промптовой (это какой-то особый театр — мельком)

Анатолий Морозов — режиссер; И. Ю. Промптова — зав. кафедрой сценической речи ГИТИСа

— Контрапункт одного актера

См. «Записные книжки КСС», т. 2, стр. 74/75 — *см. №110*

— Слово — жест — атмосфера — действие

— Контрапункт двух или нескольких актеров

См. большую коричневую тетрадь, стр. 2.1 отмечено красным

— Контрапункт автора и актеров

— Контрапункт импровизации на тему А.О.О. («тенор» разыгрывается актерами «от фонаря»)

А.О.О. — аксиома обязательной оригинальности;

— Завершение — см. карточку «Врезки!»

(Для пересказа — см. большую коричневую тетрадь, стр. 3.24, отмечено к/п)

— См. МАЧ т. 2-ой, стр. 436, середина цитаты из Волкова

МАЧ — см №127

(Уточнить состав и порядок)

Виды противоречий в искусстве (театра)

1) Контраст (статика) во времени и пространстве
2) Конфликт (динамика) во времени и пространстве
3) есть ли еще?
4)

(«Носовой платок») — *рассказ Р. Акутагавы*

см. К. Леви-Стросс, стр. 29, верх — *см. №70*

«Там, где те или иные противопоставленные тенденции совпадают, мы имеем дело не с отсутствием конфликта, а с частным его случаем — нулевым выражением структурной напряженности»

(Лотман, стр. 234)

см. о/л «Новые упражнения», стр. 46, боковая запись — *в архиве не сохранились*

Лотман — см. № 78

Я: движение, лежащее в основе действия внешнего, — это способ соединения времени и пространства.

+ способ освоения человеком времени и пространства; практически — во внешнем, физическом действии, в воображении — во внутреннем, психологическом действии.

+ см. Записи о Стерне, стр. 2 отмечено: 2-ая ч. контрапункт актера [как воспоминание о Стерне — торможение]

Обязательно — модель Акутагавы: пересказать новеллу и возвести в модель.

— Сюда вставить: бегло, как возврат — фуги «Макбета» и подробно с приведением примера фуги «Т.С.» + как это с актерами реализовывается практически: фуги импровизации.

Плюс вся тема «Фуги» в «10 временах года» и в Чеховском семинаре.

«Т.С.» — пьеса А. П. Чехова «Три сестры»

«10 времен года» — см. публикацию в настоящем томе

60. Путешествия актера во времени. (Вспомнить Стерна! — время события и время описания события)

«Но время, в которое мы живем и которое ощущаем, измеряется числом событий. В отличие от календарного оно неоднородно....

... и это время как раз показывает неравномерность распределения энергии живого вещества на Земле».

Л. Н. Гумилев
(«Знамя» 4/88 стр. 213)

Гумилев — см. №43

61. Проблема пассивного игрока: «хоровая» прокрутка киноленты видений

«Хоровая» прокрутка киноленты
(эмоционально-образный брейнсторминг)

(к импровизации)

Все об этом
<u>«Диктанты»</u>

После киноленты — хором: «попробуем все это выразить жестом».

Первый разговор о ПЖ.

ПЖ — психологический жест

<u>Середина главы:</u>

Куда-то сюда вставить, связав с «человечками» из предыдущего параграфа (овладение образом мысли и языком персонажа-человечка), Галю Большакову.

См. мою старую книгу — стр. 101–110 — *не включена в публикацию; Галя Большакова — студентка ММБ*

Странствия во времени (начать с «дуба» КСС), контрастный монтаж «лент» во времени и глиссандо.

<u>Второй привет от Стерна</u> (в конце параграфа — как примеры грандиозного видения автора-актера (Стерн был великий актер, а не только великий писатель): «Отец рухнул на кровать», «отец отсчитывает деньги прабабке» и, наконец, на закуску — стерновский шедевр (в «Записях о Стерне» на стр. 10 отмечено: !!!, справа) манипуляции дяди с трубкой. [Первые два примера-описания см. в реестре событий под №№143 и 149.]

Реестр событий «Тристрама Шенди» — не включен в публикацию

Начало параграфа (ни с того ни с сего — этнограф и индейцы).

<u>«Опыт погружения в воображаемую среду как в реальную» — см. отдельные листы к Стерну стр. 1, первая запись с пометкой.</u>

(тема требует разработки)

Переход от предыдущего:

— «диктанты» вызывают неосознанные, якобы случайные жесты — описать; эти случайные жесты и составляют суть современной манеры — доказать. Цитата из Ф. М. Достоевского (найти цитату!!!)

+ см. МАЧ, т. 1, стр. 22 – *№127*

Достоевский:

Надо поминутно, чтобы выскакивали среди рассказа **совершенно ненужные и неожиданные мелочи**

(Из черновика «Преступления и наказания»)

См. Выготский, том 3-ий, стр. 181–182 – *см. №35*

— жест и странность человечков

— жест и раскрытие тайной сути человека — см. большую черную тетрадь, стр. 5, цитата из Ж.-Л. Барро, отмечено Д 3.5:

«Жест раскрывает тайну, выдает сокровенные мысли».

— игра и жест (рискованная игра)

— жест (случайный и дробный) — вызывает ощущение достоверности.

Жан-Луи Барро (1910–1994) — французский режиссер и актер; См. Марков, т. 2, стр. 134 конец 2-го снизу абзаца — *№85*

И от этого — переход к ПЖ, который обобщает (по контрасту)

ПЖ — психологический жест

И еще тема (в связи со Стерном) — как, например, сыграть стерновские тире, звездочки и белые, черные и мраморные листы (пропуски текста) — это тут <u>только вопрос</u>, а ответ в 3-ей части.

См. параграф о выразительных средствах режиссера.

Постановка проблемы.

ЖЕСТ И ВОЛЯ

Жесты говорят о желаниях (воле).

Если желание (воля) сильно, то и жест будет, выражая их, сильным и обратно: сделав сильный жест, выразительный, хорошо сформированный — в вас родится воля (желание) сильное, выразит. определ.

Нельзя захотеть по приказу (воля не подчиняется нам), но сделайте жест, и воля БУДЕТ РЕАГИРОВАТЬ НА НЕГО.

ПЖ относится к бытовым и индивидуальным жестам как ОБЩЕЕ К ЧАСТНОМУ. Общие жесты, не замечая, мы производим всегда в душе:

— Прийти к заключению.
— Коснуться проблемы.
— Порвать отношения.
— Схватить мысль.
— Ускользнуть от ответственности.
— Впасть в отчаяние.
— Поставить вопрос и т. д.

К теме «жест и рисунок, жест и письмо, жест и знак» (см. Выготский, том 3, стр. 180–181).

Выготский — см. №35

ПЖ и графики режиссера, XX, зарисовки ПЖ и воспроизведение графика в жесте.

ПЖ — психологический жест

Где-то здесь объяснить ПЖ через дирижирование — он сразу станет понятнее (возврат — ссылка на Н. П. Збруеву);
от темы ПЖ из дирижирования + музыка,
к теме ПЖ и танец (из ПЖ),
потом ПЖ как набросок углем,
потом ПЖ как описание жизни (персонажа, вещи).

Я (мы) делаю твой (чужой для меня) ПЖ.

Это заявка и база для следующих параграфов: ПЖ и жанр, ПЖ и стиль.

+ см. отдельные листы «Заметки к продолжению», стр. 7 отмечено «5-я сессия» и ПЖ.

Набросок плана упражнений:
После ПЖ «описания»: ПЖ и Стерн,
ПЖ и Гофман,
ПЖ и Гоголь,
ПЖ и Сухово-Кобылин
и, наконец, ПЖ и А. П. Чехов.

+ см. Реестр событий «Тристрама Шенди», стр. 19, №188 — *не включен в публикацию*

Микеланджело и другие как источник мыслей о ПЖ у М. А. Чехова.

+ см. Записи о Стерне, стр. 7, отмечено: в параграф ПЖ

64. Обобщающие свойства ПЖ

(теория)

Игра психологическими жестами
— Закончить этот параграф неожиданно: малое эссе «Трагический жест»

+ см. «Е. Вайгель», стр. 146–47 — *см. №32*

Почему ПЖ важен для меня:
ПЖ — игра
ПЖ — эксперимент
ПЖ — образ

вместе

Засорина, стр. 15/16 — *см. №53;*
Джонс — Г. Филдинг, «История Тома Джонса, найденыша» — см. №121

Как автономная главка внутри главы — ПЖ режиссера (к этому: Джонс, стр. 62–63)

— органика триады познается через ПЖ —
— **Темы**: **ПЖ** и время; **ПЖ** и пространство

МАЧ, глава ПЖ — *см. №127*

«Буржуазная эстетика сегодня», стр. 163, 174–175, 176–177, 182, 184 — *см. №29;*
Я — М. Буткевич

Камю: «А настоящее выражает себя в жесте» (а не в слове — Я). Развить антитезу.

См. б. кор. тетр., 1/14 — красная запись

Тема в план: ПЖ и структура (артист постигает структуру).

Лотман о «вторичном изобразительном знаке», «иконическом» («возможно, его следует соотнести с **„образом“** традиционной теории литературы») пишет: «У этого знака существуют два неразделимых аспекта: **сходство** с обозначаемым им объектом и **несходство** с обозначаемым им объектом. **Оба** эти понятия не существуют друг без друга».

(Структура, стр. 74)

+ см. МАЧ т. 1, стр. 219 и 332 — *см. №127;*
Лотман, «Структура» — см. №78

Здесь же развить тему о том, что жест выдает правду, которую слово скрывает. — Найти цитату + см. «Строение фильма», стр. 179, отм. к ПЖ

«Строение фильма» — см. №112

Контрапост как конфликтная основа пластики (и мизансцены).

Контрапост — в изобразительном искусстве контрастный поворот верхней части человеческого тела по отношению к нижней;
Я — М. Буткевич

+ к Чехову — о ПЖ: Я: делать ПЖ для себя: когда это для меня, то это — красота, когда для других — красивость.

Сослаться здесь при разговоре об обобщающих свойствах ПЖ на аксиому полноты + МАЧ, т. 2, стр. 212 — конец абзаца.

+ С помощью ПЖ можно исследовать все: картины, роли, спектакль, реплику, автора, стиль, жанр, живопись, музыку, архитектуру и т. д. и т. п.

4 УСЛОВИЯ ВЫПОЛНЕНИЯ

1. Не «играть» ПЖ (не тащить). Условно — широко, красиво, свободно.

2. Всем телом, используя все пространство.

3. Умеренный темп. Спокойно заканчивать и повторять снова. Небрежность, спешка или чрезмерная медлительность вредны.

4. Активно: лучше прервать, чем делать вяло. + ПЖ должен быть прост; выходить за пределы тела.

ПЖ для: 1. Лица из истории.

2. Хор. Знакомые вам лица в жизни.

3. Мимолетно встреченные на улице.

4. Фантастические существа.

5. Фигуры с картин.

6. С карикатур.

ПЖ — как бы набросок углем на большом полотне, набросок актера, работающего над ролью.

ПЖ — КАК ЖЕСТ ОБЩИЙ ПРОНИКАЕТ В НАШУ ДУШУ ГЛУБЖЕ И ЕГО МОЖНО ИСПОЛЬЗОВАТЬ ДЛЯ ПРОБУЖДЕНИЯ ЧУВСТВ И ВОЛИ (ОКРАСИВ ЕГО, ВЫРАЗИВ ИМ АТМОСФЕРУ).

ЖЕСТ И ВОЛЯ

Воля рождает жест, но воля непроизвольна. Но и наоборот: ЖЕСТ ПРОВОЦИРУЕТ ВОЛЮ.

Жесты, относящиеся ко всем жестам как общее к частному:

ОТТАЛКИВАНИЯ, ПРИТЯЖЕНИЯ, РАСКРЫТИЯ, ЗАКРЫТИЯ.

Общие жесты мы всегда производим в душе. (См. предыдущую карточку). Это ПЖ.

ПЖ — «набросок углем»
на большом полотне.

Ваш первый творческий импульс вы ВЫЛИВАЕТЕ в форму ПЖ.

4 УСЛОВИЯ ПЖ: 1. Не играть. 2. Делать всем телом. 3. Умеренный темп (целостность, слитность). 4. Не делать ПЖ вяло — это активная вещь.

Не обсуждать ПЖ! Обмениваться или уточнять без слов.

4 ПРАВИЛА. 1. Не играть! Широкий, красивый и свободный, как при наброске углем. 2. Всем телом. Использовать все пространство. 3. Умеренный темп, спокойно. Небрежность, спешка, медлительность — вредят. 4. Активно, а не вяло. Но без напряжения.

Не обсуждать, а показывать замечания — изменения в ПЖ.

Выходить за пределы тела (из бесконечности и в бесконечность).

Психологический жест (ЖЕСТ ДУШИ) можно сделать видимо.

1. ПЖ — выходит за пределы человеческого тела.

При ПЖ — брать энергию из пространства и посылать ее в конце ПЖ в пространство.

2. Связь с переживанием ПРОСТРАНСТВА и ВРЕМЕНИ.

Делать жест: а) в большом пространстве, б) в тесном, ограниченном малом пространстве, — но с той же волей, в) использовать все имеющееся пространство, г) долгий жест; быстрый жест.

Четыре качества, присущие ИСТИННОМУ произведению искусства:

ЛЕГКОСТЬ (близка к чувству юмора); ФОРМА (четкость и ясность при вулканической силе и пламенном воображении); ЦЕЛОСТНОСТЬ (от начала к концу произведения, одновременно схватывать начало и конец); КРАСОТА (красота — для себя, красота для других — красивость); опасная тема — по МАЧ.

ПЖ ПРИМЕНЯЕТСЯ:

— для роли в целом
— для отд. моментов роли
— для отд. сцен
— для партитуры атмосфер

Чтение пьесы по ПЖ.

Не должно быть чисто физических упражнений.

КАК В ОКРАСКЕ — КЛЮЧ К ЧУВСТВАМ, ТАК В ДЕЙСТВИЯХ — К ВОЛЕ

Желание (воля) сильно — жест сильный; жест сильный — желание (воля) сильно.

Какой жест — такая воля (желание).

Примеры окрасок из М. А. Чехова:

осторожность	раздраженность	спешка
подозрительность	печаль	
настороженность	хитрость	
спокойствие	нежность	
уверенность	задумчивость	

ОКРАСКИ: слабое сначала чувство, 1–2 окраски — целая гамма чувств.

Импровизация и исследование стиля и жанра

Здесь только: ПЖ и жанр

ПЖ и жанр

ПЖ трагедии, комедии как крайних жанров

См. Белкин, стр. 143 — *см. №17*

ПЖ «промежуточных» жанров

см. ПДЛ, стр. 36–41 и 83, 84 низ — *см. №72*

ПЖ стиля (барочный ПЖ, ПЖ рококо, символический ПЖ, ПЖ романтизма и т. п.)

Для осмысления понятия «стиль»:

«Поиски стиля = объединение простоты формы с элегантностью и одержимостью».

(Фрэнк Эшфорд, дизайнер)

«Стиль — это достижение намеченной цели просто и без напрасных усилий... Стиль, в полном смысле этого слова, является конечным освоением воспитанного интеллекта».

(Уайтхед)

Я: **изощренность простоты**.

«В целом можно утверждать, что стиль времени проявляется во всех видах искусства».

Б. Р. Виппер. Введение.
(в книге «Ренессанс. Барокко. Классицизм»
М., 1966, стр. 9)

«Стиль можно определить так: собственные слова в собственном месте».

(Джонатан Свифт)

«Мудрено пишут только о том, чего не понимают».

(В. О. Ключевский)

«Художественное произведение является фактом свободного поэтического творчества и в то же время предназначается для воздействия на других (на читателя, слушателя). Эти обстоятельства совместно с особенностями отбора материала и поэтического языка и составляют то, что называется художественной формой произведения. Мы называем это иначе „стилем", для лучшей передачи исторических и этнографических отличий.

Я различаю четыре отличных друг от друга основы стиля, четыре корня, образующих художественную форму: 1) условия, заключающиеся в особенностях и своеобразии художника-творца, 2) особенности приемов эстетической передачи и вос-

приятия, 3) особенности предмета (сюжета) поэтического произведения, 4) особенности, сообщаемые материалом поэтического творчества, — язык.

Законченность стиля достигается только тогда, когда все эти четыре фактора приведены к единству, и поэтому часто употребляют понятие „стиля" именно в смысле единства этих факторов».

Р. Мюллер-Фрейенфельс «Поэтика», Культпросвет-издательство «Труд», Харьков, 1923, стр. 32–33

«Слово „стиль" употребляется еще для обозначения совокупности отличительных признаков одного или нескольких произведений».

Там же, стр. 33

«Новый стиль неотвратим, как неотвратимы породившие его индустриальные методы строительства, синтетические материалы, технологические способы обработки металлов, ориентирующиеся на последние достижения физики и электротехники, как неотвратимы миниатюризация в радиоэлектронике и полеты в космос. Этот стиль создавался вначале стихийно, создавался техникой и ее представителями, которые не задумывались над тем, что есть на свете стиль и что он способен формировать и наше отношение к миру и наши характеры. Теперь за дело берется художник-конструктор, универсально подготовленный мастер, представитель одной из самых увлекательных и многообещающих профессий на земле».

(Из книги Иванова «Человек среди автоматов», стр. 130)

Иванов — см. №56

Неожиданный вывод: ПЖ слишком условная и слишком обобщенная штука — она не может быть стилевой или жанровой. Стиль и жанр — это характеристики ПЖ, временные и пространственные. Стиль — это диапазон ПЖ, жанр — это темп и окраска ПЖ.

Интересно! Разработать.

Вывод: ПЖ ключ к импровизации на тему автора, жанра и стиля.

См. для размышления – Шкловский «40», стр. 227–254 — *см. №128;*

Закончить разговор о ПЖ «жестом-притчей» из Пинского, см. стр. 174

Пинский — см. №96

Сюда куда-то вставить требования к выполнению ПЖ (по МАЧ).

+ см. «Тетива», стр. 337 – *см. №129*

И тут же о ПЖ режиссера — см. б. кор. тетр. 2.16

+ см. «Тетива», стр. 337 – *см. №129*

Жанр — условия игры
Тут все о жанре **для актера**
(разрабатывать — теория и практика)

+ см. «Зап. кн. КСС», том 2, стр. 264, отмечено жанр — *см. №110*

Привести цитату — см. зеленую запись в середине стр. 1/14 в б. кор. тетр. Я: Почему психологический театр слаб в сфере жанра и стиля, когда их требования ставятся резко и последовательно? Он не может совместить эти требования и естественность сценического существования актера. А игра совмещает все эти несовместимости: условия игры естественны для игрока и не вызывают у него сопротивления.

+ см. Мою первую книгу стр.75–80 — выбрать и перередактировать, чтобы не было старомодности

Здесь же описать чтение **с листа** Марата / Сада. Чтение с листа, прелюдия к первой репетиции: вижу — слышу — обоняю — осязаю — вкус — ПЖ.

«Марат / Сад» — пьеса П. Вайса (1964)

— Только фраза, мысль: «На репетициях актер обрастает нужными для **этого** спектакля ассоциациями» (смотри и сравни — ассоциативная сетка из 1-ой части)

— В этой же главе разработать тему «Жанр и импровизация». Жанр как тема импровизации. И задним числом сравнить с темой из предыдущего параграфа «Стиль и импровизация» и подчеркнуть разницу, специфику жанра и стиля (в связи с импровизацией).

Через все жанры и стили театрального искусства.

Тут же разработать мою старую «концепцию онтогенеза и филогенеза» — пройти **практически** через **всю историю театра** и актерского мастерства. Очень полезно, просто необходимо для современного актера.

План разговора о жанре:

Раньше жанр сводили только к отношению (Я — режиссер: трагедия, драма, комедия). Теперь необходимо эту проблему рассмотреть подробнее и в новых аспектах: жанр как условия игры, жанр как модель мира (мир бытия и мир театра в свете жанра). (Тут аналогия жанра с языком — см. Апресян, стр. 38–39.), жанр и особый способ членения «мира» (текста): членения на анекдоты (комедия), на проказы (водевиль), на похабели и физиологич. отправления (фарс), на эксперименты или фуги (психологич. драма), на катастрофы (трагедия) и т. д. Жанр и настроение зрителя (это как возвращение на минутку в привычные измерения, чтобы не потерять консервативного читателя — об этом сказать с юмором!), жанр как особая

Апресян — см. №8

динамика — пластика. И от этого вдруг перевернуть: все, что кажется таким сложным и научным, легко узнается с помощью ПЖ — без рассуждений и разговоров, без завихрений и заворотов в мозгу артиста — интуитивно — в ПЖ. Разворот темы ПЖ и ЖАНР: жанр — это характеристики ПЖ (см. в карточке главы, отмечено 12 на обороте): диапазон, темп и окраски ПЖ.

Начинаем с ПЖ, чтобы сначала найти целое

— ПЖ автора (Платонов, Васильев)

— ПЖ рассказа, образа, характера д/л.

— «человечки» Платонова

+ Платонов и Васильев (Павел) — два театра

+ см. рассказ «Среди животных и растений» в сборнике «Течение времени»

Андрей Платонов — писатель;
Павел Васильев — русский советский поэт

«Течение времени» — сборник рассказов А. Платонова — см. №98

К Платонову:

Платонов не театральный писатель, но он принадлежит театру будущего как один из его завоевателей и открывателей, ибо в нем есть интересующая меня в Диссертации диалектика тождества противоположностей, а поскольку основная моя мысль о том, что театру присуща, как его сущностная особенность, противоречивость, конфликтность и контрастность, как его специфика, то Платонов — театральный писатель, деятель современного театра. Это очень важная новая мысль Диссертации и мотив привлечения А. Платонова в Диссертацию. (Рассмотреть его прозу, затем диалоги и конфликтные сцены, а затем и пьесы. Потом дополнить его рассуждениями об искусстве.)

Новый взгляд на «маньеризм» современного искусства:

То, что казалось мне вычурным, производило впечатления манерничанья, то, что я затем окрестил «Социалистическим маньеризмом» и оправдал как протест художника, которому трудно высказаться и который начинает для этого идти по линии усложнения формы, — теперь обрело для меня новый смысл как поиск увеличения возможности повышения информативности, как поиск увеличения «пропускной способности» канала связи.

Язык Платонова, раздражавший и беспокоивший своей преувеличенной инверсионностью, вычурной игрой флексий и префиксов, забавами украшений, казался мне нарочно усложненным, вычурным, манерным. Теперь я вдруг увидел в этой манерности муки рождения высоко информативного искусства, стремление писателя увеличить смысловую и образную нагрузку каждого предложения, каждого сочетания двух даже слов, довести ее до предела возможного. И действительно, каждый элемент платоновского текста максимально информативен; в высочайшей степени осмыслен.

Стремление к предельной концентрации смысла, бесконечная борьба за увеличение емкости каждой краски, каждого звука, мучительный по своей одержимости поиск все новых и новых дополнительных смысловых оттенков, неустанное выжимание идейного и художественного эффекта из любого сочетания несочетавшихся до сих пор элементов — вот смысл современного «маньеризма» и в литературе, и в театре, и в кино.

Спектакли АВЭ, как правило, усложнены до вычурности, кое-кого даже раздражают, но они, конечно, несравнимо информативнее любимовских. «Претенциозность» «Рублева» увеличивает его информативность в 100 раз по сравнению с «Председателем». + Олеша, Бабель, нагроможденный Достоевский информативнее «ясного» Бунина, и т. п. и т. д.

11/04/1972

АВЭ — Анатолий Васильевич Эфрос

«Рублев» — фильм А. Тарковского «Андрей Рублев» (1966); «Председатель» — фильм А. Салтыкова (1964)

— «Человечки» Пастернака
+ сезонный Пастернак в «Докторе Живаго»

— Импровизации в маске человечков того или иного автора

К концу возогнать до стиля вообще ! в следующий параграф

Почему Платонов?

ВП: «заведомо игральное слово, пересоздающее мир» — для разработки без цитирования спросить об этой фразе у самого ВП.

ВП — Владимир Павлович Смирнов, литературовед

тут вставить финал второго отделения зачета: см. отдельную карточку **МИ**

Из следующей карточки перенести сюда тему «стиль» — обведено зеленым там.

+ К теме «китаизм Платонова»: см. Завадская «Эстетические проблемы» — см. мои пометки и подчеркивания на стр. 206–210. «Китаизм А. Платонова»: Платонов и 7 свойств чань — развернуть во всю мощь.

Завадская — см. №52

О Платонове, к Платонову: создаются хрупкие, маловероятные структуры — психологические, эстетические, социально значимые; их трудно сохранять и поддерживать их существование; для их возникновения нужна еще более невероятная структура полей: партнеров, зрителей и полей, возникающих между актером и зрителями.

Заметки к параграфу:

— Платоновские каре,

— Тема эшафота.

Кроме всего — общие рассуждения о Платонове и второй заход по «интраистории» — см. том 2, стр. 301, + 304–311.

Платонов — см. №97

Через поиск ПЖ Платонова по параметрам чаньской школы + Платонов и дзэн.

Андрей Платонов — Павел Васильев.

«... Искусство есть творчество совершенной организации из хаоса»

(Трехтомник, т. 3, стр. 524)

Трехтомник — см. Платонов — №97

«от хаоса к организации»

(стр. 523)

+ см. «Зап. кн. КСС», т. 2, стр. 29 — *№110*

«... будут играть бесконечно покорной природой, как веселый ребенок, вот тогда будет пролетарское всечеловеческое неимоверно прекрасное искусство»

(стр. 527)

Фро. Валере облокотиться на кого-то из зрителей и пристроиться к нему погоревать. От него кидаться на крик Фро.

«Фро» — рассказ А. Платонова (1936); Валерий — студент режиссерской группы «пиранделловского» курса

Танцует и переживает внутри, весь ее пламень внутри, а внешне очень скупо — чуть-чуть, внутренняя энергия вырывается только на крике.

1-ый день

Задания по Платонову и Васильеву

1. Подумать о людях Платонова — всем

2. Стать человеком из стихов Васильева (и всем выучить самые любимые куплеты)

3. Оговорка, —

— акцент у Платонова на внутренних заготовках: что за маской

— акцент у Васильева на внешнем мире пластики и интонации: за какой маской прятаться.

4. У каждого должна быть книга Платонова, лучше если с выбранными рассказами. И Васильева хорошо бы иметь, но я не уверен, что это можно реализовать.

Режиссерам иметь «Макбета» и прочесть его до начала занятий по режиссуре, если кто не прочел.

Выучить сделанную транскрипцию.

Мое восклицание при режиссерском брейнсторминге: «Эх, если бы кто-нибудь из вас мог записать все, что сейчас будут говорить, — этому цены бы не было».

А накануне задание всем режиссерам: быть готовыми четко и ясно формулировать, чего вы хотите от отрывка, как точно у вас все это задумано и зачем: по СЗ, и по технологии, и по эстетизму.

СЗ — сверхзадача

Для сессии 2 курса

— Паузы у актера посреди импровизации (по его инициативе — дайте приспособление, или по педагогическому сигналу). И бросают все наперебой приспособления (брейнсторминг), актер выбирает лучшее, благодарит и идет дальше.

— «Одевать» (рассматривать, примерять на себя, одевать и идти) человечка из Платонова, как маску в японском экзамене; командовать и ожидать приспособления или события, как командовали: Вон ту маску! Красное кимоно!

Для кафедры — перед

1. А сначала что сделали, как занимались — одна комната.

2. Извинения за экстремальную ситуацию во всем: помещение, характер зачета (урок) и рискованность на пределе (в этом большой смысл). Может получиться и не получиться.

Но то, чему они учились, и нельзя по-другому проверить — вне близости с аудиторией зрителей, вне контакта.

Проба. Опасность импровизации. 50% на 50% провал и удача. Ничего страшного: они начали многое понимать и к концу обучения будут уметь все. Пусть провал.

Импровизация — скольжение в неизвестность.

3. Мы отказались от всего, от костюмов, света, реквизита, радиотехники, — все делается, как на уроках делалось, — нет возможности, будем губами, руками.

Задание по платоновским человечкам.

Простое физическое действие — присесть на корточки, проползти на четвереньках 2–3 шага вперед, медленно выпрямиться в центре площадки, оглядеться вокруг — пусть потом перейдет в более сложное психофизическое действие: найти среди присутствующих здесь новых для вас людей того, кто **сегодня, здесь, сейчас** больше всех вам сочувствует, ближе всех к вам в этот трудный для вас момент — **найти близкую душу** — и поблагодарить этого человека — взглядом, прикосновением, словом, звуком, как захочется.

На 20.10

К импровизациям.

Потом вернуть карточку в конверт импровизаций

Опасность — недостаток искренности (а она у них отсутствует! в той мере, в какой надо).

Отсутствие внутренней жизни — восстановить строжайшим образом «внутренний голос» и «внешний голос (мир).

Театр полон тайн и противоречий, и теоретико-логически не все можно в нем понять — значит, надо попытаться проникнуть в них сердцем!

Учиться воспринимать замечания душой, а не только умом. Не только понять, но и воспринять, принять.

Легкость переходов.

1. Восстановить борьбу в парных импровизациях.
2. Восстановить борьбу в массовых импровизациях за счет одного конфликта вокруг того, что задалось как тема теми, кто начал (без параллельных действий).
3. Хороший партнер, который хочет взять над тобой верх, ибо этим он служит тебе!

— Набрать мелочи чужого «Я» — проба (вместо теоретизирований)

— Противоречие, стресс в основе обучения

— Составить цепочку, а воспроизвести со всей свежестью импровизации

— Мужик, баба — это роль, а она должна быть как живой человек

Перед нами 3 проблемы, и поэтому нам нужны как минимум 3 новых режиссерских идеи (а для актеров и шире — 3 новых идеи театра!). Вот эти проблемы:

1) Как донести до зрителя прекрасный текст А. П. Платонова, не выраженный в прямой речи.

2) Как донести до зрителя грандиозную силу платоновской образности (для актеров — образы платоновских людей).

3) Как донести до зрителя тонкую душевную жизнь героев Платонова, не впадая в сентиментальность. И вы должны это решать. Причем до 25 числа, не позже.

То же по Васильеву.

Записи мыслей к Платонову. Стиль.

Платонов как бы сдвигает современную картину в вечность. Он предельно современен, но показывает на фоне вечности и это создает неповторимый колорит, увеличивает масштаб происходящего, открывает неизмеримую глубину чувств и мыслей.

Развить и конкретизировать!

Картинки (девушка у топки паровоза — «На заре туманной юности» и т. п.)

Монологи,

Реплики,

Платоновские цитаты, —

И этим прослоить отрывки студентов.

«На заре туманной юности» — рассказ А. Платонова (1938)

Артист и стиль — еще одна инновация

в предыдущем параграфе — много-мало конкретных, практических и частных проблем, а обобщение — здесь, в отдельном параграфе: общие рассуждения и высокая теория

+ см. Подробную программу семинара — *возможно, программа семинара «Десять времен года» — см. настоящий том*

Тут развить тему «стиль и импровизация»: стиль как тема.

План:

— Стиль как главная проблема обучения актера игрового, импровизационного театра (нужен актер, играющий на разнице стилей, играющий стилями и способный импровизировать в любом стиле).

+ см. Записи о Стерне стр. 9, отмечено: актер и стиль

— Большие стили (барокко, классицизм(?), сентиментализм, романтизм, реализм, символизм и т. д.)

+ см. Отдельные зеленые листы «Особенности М. А. Чехова», стр. 2, пункт 12), отмечено Актер и стиль

Жанр — это канон.

Импровизация — это стиль. Или лучше:

Канон → жанр → импровизация → стиль.

+ см. о/лист «Третий набросок программы» — переизложить в виде свободного рассказа, без разбивки на сессии

Это очень важное теоретическое положение, определяющее и практику театра (в театре вообще и в игровом — особенно).

Жесткие рамки (сетка) жанра и импровизация (узор, свободный узор), дающая стиль.

Этим объясняется отсутствие стиля в современном театре. Бесстилевые спектакли. В этом свете очень важно понять вершинные периоды театра («Мы были театром автора — и тогда мы имели свое лицо»).

— глубокие уровни, внедрение в мелочи пьесы и спектакля, Я: т. е. свой стиль.

Еще нужны примеры. Развить всё. Выделить тему: важность понятия «стиль» для театра (стиль как стимул творчества. К вопросу о формализме) и ее модификацию.

Импровизация и стиль (не случайно МАЧ писал об импровизациях «в стиле»).

Я: + стиль в деталях, а детали дает импровизация, варьирование.

См. Вагнер, стр. 56 + стр. 59 + стр. 60–61 + стр. 62 — *см. №30*

ВЕРА МУХИНА.

«Стиль есть единство между вещами большими и малыми».

(«Об искусстве» — «Творчество», 1959 г., №7, стр. 4)

«Творчество» — журнал

«Разгадываю, как мне кажется, национальную особенность русских артистов — их способность ВНОСИТЬ ЮМОР В ДРАМАТИЧЕСКУЮ РОЛЬ, находить глубокое и серьезное в самом смешном образе».

(Ф. Н. Каверин после наблюдений над стариками Малого театра: О. Садовской, В. Н. Давыдовым, Н. К. Яковлевой)

ЖАНР И РУССКИЙ АКТЕР

Особые отношения — вспомнить и сослаться на пролог: юродство и скоморошество. + Жанр, понятие жанра, понимание жанра, причем жанра, «опускающегося» на все более низкие **уровни** (точнее, дробление жанра и взаимодействие частиц). Поэтому вышла вперед трагикомедия, т. е. меланж жанра.

8.02.93

Кнебель: «Чем раньше вступает в действие чувство стиля, тем лучше».

«Поэзия педагогики», стр. 159

«Поэзия педагогики» — см. №61

С самых простых упражнений: рассматривать, обводить, принимать позы Рублева, Ф. Грека, КПВ и т. п. Потом сложнее рассматривать, проникать и формулировать, затем (конец триады): простые действия «в стиле». По жребию.

КПВ — Кузьма Петров-Водкин, художник

ЭКЛЕКТИКА — ЦЕЛОСТНОСТЬ.
(Вариант: ЭКЛЕКТИКА ТЕАТРАЛЬНОЙ ИГРЫ)

1. Брехт и КСС, представление и переживание, высший профессионализм и дилетантизм, натурализм и символизм, поэзия и проза, комедия и трагедия.

см. Брехт, т. 5/2, стр. 363 и 365 — *см. №26;*
+ Бентли, стр. 200 — *см. №20;*
+ ВЭМ, «Встречи», стр. 396 — *см. №33;*
+ Засорина, стр. 28–29 — *см. №53*

2. (Без «эклектики», например, сегодня невозможно отразить сложность и противоречивость нашей жизни, это во-первых, а во-вторых — невозможно прочесть полно и всесторонне такие пьесы как... (перечислить).)

— И еще раз М. А. Чехов: цитировать весь с купюрами последний абзац стр. 401–402.

3. <u>Стиль игрового театра и стиль игрового спектакля.</u> Откуда берется стиль? — Стиль и актер, стиль и актерский коллектив (команда). Стиль и режиссура игрового спектакля. Стиль как тотальная характеристика игрового спектакля.

См. «Романы Т. Манна», стр. 277, начиная от 244, стр. 278 и 279 — *см. №68*

+ Импровизация как средство объединения «эклектических» составляющих. (Потебня, стр. 548 + Бенвенист, стр. 17 — отм.!!! Для перефразировки.)

Потебня — см. №101
Бенвенист — см. №19

Чехов и агитка, комедия масок и экстрасенсорное общение, скоморохи и психология, театр абсурда и воинствующая идейность, японцы и Шекспир — чего тут только в этой книге не намешано! Но именно таков современный мир, а значит, и современный спектакль. Что же сможет все это объединить, что принесет в эту распадающуюся на клочья пестроту желанное единство?

— Идейная монолитность актера и игровая ситуация, всеобщая спаянность в игре.

Это не в начале — где-то в середине!

Как предварение разговоров о новых театральных терминах и технологиях.

+ см. Марков, т. 2, стр. 137, 2-й абзац сверху — *см. №85*

Заново подучиваться профессионально (в смысле актерства) и переучиваться к очередной роли в очередном спектакле — это еще не все. Нужно заново изучать и конкретный жизненный материал: соприкасаться с жизнью тех людей, которых предстоит сыграть, с их работой и с их средой, с их повадками и профессиональными обычаями и привычками, с их словечками и жаргоном, со всеми принятыми в их компании формами взаимоотношений, с их «болевыми точками» и с их «семейными» радостями. Заново прикасаться к конкретной живой жизни. Каждый раз [*нрзб.*] врачи, учителя, крестьяне, писатели, начальники [*нрзб.*]

К этому:
Это очень верно чувствовал МАЧ (см. т. 1, стр. 100–101) + т. 2, стр. 236–37 — *см. №127*

В искусстве не помогает знание законов, по которым были созданы признанные шедевры. Можно знать секрет создания Парфенона, но это не даст гарантии создания адекватного ему по красоте храма. Раскрытие секретов художества не обеспечивает успеха в большом искусстве. Если не испугаться парадокса, можно сказать, что законов в искусстве быть не может.

Но они есть в ремесле. Точные, а зачастую даже с вековой гарантией. И тут выход, т. к. граница между ремеслом и искусством подвижна и неопределенна; она не перегородка, а переход, связь.

Изучая законы, которыми пользовались при создании своих победоносных творений предшествующие нам Мастера, и овладевая их приемами, мы создаем трамплин для прыжка в новое творчество, в новое эстетическое пространство, в новую эстетическую систему, туда, где наиболее вероятно открытие и рождение нового, нашего шедевра.

Вставить в этот блок (не обязательно тут, а в любой из листков этой пачки): мою мысль о неприятии чисто технических занятий движением, голосом, танцем и т. п. Нужно связать тренинг с нуждами большого творчества, с нуждами Художества, с задачами освоения умений для того спектакля (роли, отрывка, этюда), над которым идет творческая работа (примеры).

Модель подводки:

Может возникнуть впечатление: это учебник и задания для актерской школы, и зачем, мол, это актеру.

Нет, это именно для актера, уже кончившего учебу в вузе или училище — аргумент — Курбас, с его школой на всем протяжении работы со знаменитыми и опытными актерами во всемирно известном театре.

Курбас — Лесь Степанович Курбас, украинский режиссер

Развернуть:

Довод: занимаются речью до потери сознания, а говорят в спектакле плохо; тренируются в абстрактной хореографии, а в спектакле танцуют плохо.

Уникальная в истории советского театра курбасовская «школа на ходу» в функционирующем театре высокого класса (в преддверии «Березоля» и «Березиль»).

«Березоль» (Березіль) — театр под руководством Леся Курбаса

Курбас был наиболее последователен, но этим занимался и ВЭМ, об этом же мечтал и КСС, но он был человек мягкий и не захотел заставлять актеров учиться параллельно с игрой в спектаклях известных мастеров, а занялся тренингом отдельно с молодыми.

+ об Анатолии Васильеве с его теорией школы драматического искусства — развернуть после Курбаса, КСС и ВЭМ.

+ Тут же случай поговорить об обилии учебных примеров: этюды, акты и упражнения из учебных курсов. В театре этого, к сожалению, пока нет.

В конце:

Здесь развить тезис: игровой театр требует игры как лучшего и органического пути **обучения**.

Потому что каждая пьеса требует в идеале своего (обязательно нового) метода работы актера и режиссера (АДП), а следовательно, и новых, не имеющихся у актера приемов, настроенности (настройки, строя чувств и мыслей), навыков и умений. И тут каждый раз необходим период учебы, всегда начинающийся с этапа «разучивания».

АДП — Алексей Дмитриевич Попов

Особенности «школы на ходу».

Большая часть сделанного выбрасывается (в спектакль, вокруг которого организовывается эта «школа», включается только то, что очень годится). Как выбрасываются **черновики и наброски**.

Примеры.

Конец: но черновики остаются (в беловиках и сами по себе — в душе артиста, в его умении, в его возрастающем мастерстве).

«Школа на ходу» — залог долголетия театра, непременное условие существования сценического коллектива в качестве «живого театра».

Очень важно сказать, и, скорее всего, это лучше сделать тут:

Сдвиг в вечность, о котором я говорю в применении к режиссерской работе над пьесой и спектаклем, в искусстве актера выражается в необходимости практического (причем перманентного) изучения актерами всего богатства истории театра (описать мои нац-сессии). Нужно включить мастерство современного театра в максимально широко взятый контекст (исторический и географический) развития актерского искусства (и практической технологии).

Почему и откуда **три формы актерского тренинга** — к корням трех основных образов творчества (еда, питье и эротика).

Из Хейзинги:

Хейзинга — см. №125

«Такие образы, как опьянение или голод, уже сами по себе опровергают мнение, что любое религиозное ощущение блаженства должно интерпретироваться непременно как эротическое. Вторжение божественного переживается так же, как утоление жажды и насыщение» (стр. 219).

Извержение из себя и поглощение (пожирание, всасывание, заглатывание и выбрасывание, выплевывание и выблевывание).

Есть еще и третья основа жизни, используемая искусством для образа творчества, — сон. Разработать добавку (но как добавку): грёза.

Студийность. Довести до предела лирику студийности, чтобы перейти по контрасту к следующему параграфу — к отвлеченной науке.

1. (Стилистическая) студийность вокруг Рублева, Ф. Грека и Дионисия (мотив троицы из П. Флоренского — см. зел. листы) случайная.

2. Студийность из серебряного века русской культуры — 1-я студия МХТ (2-й МХАТ).

Сулержицкий. Сознательная.

3. Студийность на соврем. этапе. Разрушители — деловые. «Кр. текстильщики» — «10 времен года» — Чеховский семинар.

Чтобы на сцене быть все время «Я» (т. е. самим собой), нужно еще стать личностью. Что для этого делать? — проживать в жизни больше ситуаций самых разных.

Тут поговорить о моих «студиях» с полной откровенностью, с самыми последними материалами.

Смысл игры с актером:

создание «студийной» обстановки на сегодняшнем этапе развития театра (см. Записки М. Панарина)

+ отд. карточка (зел.)

Может быть, тут развернуть вовсю разговор о роли 1-ой студии МХАТ (МХАТ-2-й)

Для разработки: Возникновение студий и студийности как реакция на деспотизм режиссуры (часто организовываемая самими режиссерами-деспотами — КСС и Курбас).

Фрейденберг, 1978:

«Долитературный автор игрища — это активно-пассивное действующее лицо, создающее весь спектакль в целом. Оно и вертит действием, и выдумывает его в рамках готовых форм, и приводит в исполнение: таков народный театр, таков цирк» (стр. 336–37). (+ Эсхил был и автором, и актером, и дидаскалом.)

См. А. Д. Попов «Воспоминания и размышления о театре», стр. 88–142 (выбрать о студии) — *см. №100; Флоренский — см. №122;* + см. МАЧ, т. 1, стр. 205, середина — *№127*

+ А. Д. Дикий — выступление в знаменитой дискуссии о физическом действии, стр. 98 — *см. №47*

+ Джонс, 178 ! — *см. №121*

Записки М. И. Панарина «В боях под Ржевом» (М., 1961)

+ «Зап. кн. КСС», т. 2, стр. 73, отмечено «К теме студий» — *см. №110*

Фрейденберг — см. №123

70. Корпускула сценической игры — привет от Нильса Бора. (Возврат к пуантилизму и абстракционизму на уровне науки)

Это все только тезисы — их надо уточнять и развивать.

Придумал, зачем это надо — чтобы знать, чем играть, из чего составлять и создавать ткань спектакля, т. е. сценический текст.

+ см. «Зап. кн. КСС», т. 2, стр. 151— *см. №110*

Заинтриговать в изложении.

— Пользуясь понятием «единица меры», мы обнаружили для себя «единицу драматической игры», составляющую элемент импровизации, — теперь на той же основе сформулируем соответствующее понятие в искусстве актера, а следовательно, и всего театра в целом. Это — единица сценической игры.

— Что это такое? Булгаковский афоризм (кино — погоня, театр — переодевание) и соответственно — единица, элемент, квант преображения. Этот квант сценической игры надо тренировать (это основа школы).

— Большая [единица] или полная; малая или неполная. Неполная — «надеть маску». Полная — «надеть и снять маску».

Примитивная первоначальная импровизация как наиболее наглядная модель единицы игры.

Но это еще не дает представления о блеске актерского мастерства. Может быть, он мастер по одной маске, поэтому единица это: 1) без маски, 2) первая маска, 3) открытие лица и души — перемена, 4) вторая маска, 5) и без маски.

Говоря о единице — сказать: а единица чего? Театрального (сценического) текста. А что это такое — сценический текст? Не знаю. Думаю. Может, придумаю. А пока будем употреблять эту единицу вне этого «таинственного текста».

(НАУЧНЫЕ ОПЫТЫ). МИКРОСКОП

«... смотрел на всю эту странную обстановку с любопытством человека, следящего за химическими опытами. Он наблюдал... и с нетерпением ожидал... что выйдет...»

(Л. Н. Толстой, т. 1, стр. 421)

Толстой — см. №115

+ ! Первым «микроскоп» придумал Л. Стерн!
и к этому см. «Записи о Стерне», стр. 9 и 10

(микроскоп)

Герцен: «Употребление микроскопа надобно ввести в нравственный мир, надобно рассмотреть нить за нитью паутину ежедневных отношений, которые опутывают самые сильные характеры, самые сильные энергии».

От него перенял это ЛНТ.

Л. Н. Толстой тоже видел в искусстве «микроскоп, который наводит художник на тайны своей души и показывает эти общие тайны всем людям»

(т. 1, стр. 443)

ЛНТ — Лев Николаевич Толстой

Толстой — см. №115

Сюда же вставить важную для меня тему — **подробности**.

Новый вариант названия:
Привет от Нильса Бора: корпускула сценической игры.

Это безумие режиссера: тянуть актера еще дальше в дебри теории — он не хочет, он сопротивляется, это ему не нужно, он «ленив и нелюбопытен» — как сказал Пушкин — а я его тяну, как маньяк. Но ведь великий Бор уподобил открытие в науке бреду и сумасшествию...

Теперь тут можно **вернуться** к дроблению, пуантилизму и абстракционизму — чтобы объяснить их на высшем уровне теории: зачем дробить, до каких пор, что дает — и прибавить другие микрочастицы. + квантование актерской игры.

+ см. Записи о Стерне, стр. 12 и 13, отмечено: **Микро**

Здесь, именно здесь вставить рассуждение, что мою книгу надо читать тоже порциями, квантами.

КВАНТ

... И чем мельче квантование, тем больше информация и тем она драгоценнее.

Когда квантование анализируемой пьесы достигает нижнего предела (или приближается к нему), мы получаем от «дробления» самую главную информацию о тайне человеческой души.

К теме «квантования» информации, заключенной в пьесе.

Уподобить и развить сходство квантования с музыкальным понятием ФРАЗИРОВКИ.

ЕДИНИЦА ДРАМАТИЧЕСКОЙ ИГРЫ
(Вставка в главу «Условия игры»)

Это частично перенести в карточные игры попозже, а в эту главу — см. на обороте.

В конце разговора сформулировать положение о единице (мельчайшей частице, кванте драматизма и описать ее, не называя только пока ее «триадой»). Потом поговорить о закономерностях природы и психики — о трехчастности. И потом, в конце главки, дать слово триаде.

Перенести сюда «библиографию» из более поздних глав.

! Не к «единицам», а к теме главы «Условия игры»:

ретроспекция в мое МДАшнее прошлое — членение пьесы на «этюды» — как отправная точка разбора, чтобы потом вернуться к этой теме (позже, когда подойду к формулированию единиц) развернуть тему членения (более абстрактного, чем «этюд»).

МДА — метод действенного анализа

К этому: см. Засорина, стр. 62–63 (от параграфа 5 до «О тождествах» со всеми моими пометками. Моя пометка: развить в ностальгическое ретро, «школа левобережной режиссуры» — с иронией).

Засорина — см. №53

МИНИМУМ ИГРЫ

О единице игры скрыто, без деклараций, только описание. См. отд. карт. «ЕД», то, что написано синими чернилами.

ЕД — единица действия

Как переход: минимум игры и минимум действия. Минимум разбора (в след. гл.)

См. отд. карт. Е1 и Е2.

Для развития: естественно предположить, что минимальной частицей игры будет ход, но без ответного хода, по одному только ходу мы не сможем представить себе, что такое игра, не сможем ощутить ее.

Если говорить привычным, традиционным языком театра, — минимум действия: ср., как у художника мазок, штрих; как у музыканта нота, аккорд.

КВАНТ ИГРЫ И КВАНТ РАЗБОРА

— Попытка найти единицу игры.
— Зачем это и что это даст.
— Малая и большая (полная) единица игры.
— (Нужно еще что-то.)

Необходимые нюансы:
1. В игре.
2. В театральной игре.

Термины (необходимость) «квантования пьесы». Шаги квантования.

Перечитать: Бенвенист, стр. 23–26 — *см. №19;*

Выбирать: малый шаг квантования, более крупный шаг квантования.

Самоирония (весело) — начитавшись лингвистов и структуралистов.

Анализ — как разделение, РОЖДАЮЩЕЕ СМЫСЛ (зачем делить, зачем единицы — см. «Структурализм: за и против», стр. 138–139).

См. «Структурализм: за и против», стр. 87–91 — *см. №113*

См. мою старую книжку, параграф 2/34;

См. Засорина, стр. 11 — *см. №53*

+ См. отд. листы «Шекспир», стр. 2 самый низ и почти вся стр. 3 — ограничено так: «начало» — «конец» — *не включены в публикацию*

71. Куклы после шестнадцати
(+ тут развивается от кукол ВЭМ к теме Гоголя)

(После науки поиграем в куклы, а потом вернуться к студийной системе отношений в «актер и его помощники»).

ВЭМ — Всеволод Эмильевич Мейерхольд

Тема для разработки: влияние кукольного театра на Кабуки (см. Конрад, стр. 381–383, гл. 10)

Конрад — см. №63

+ Унамуно «Назидательные новеллы», стр. 111 (вся — для 2-ой части книги)

Унамуно — см. №118

Куда-то сюда: мысль о диалогичности Ф. М. Достоевского перевернуть в следующую формулу: у него — марионетки, отпущенные на волю.

Чему учиться у кукольного театра?

П. Г. Богатырев отмечает, «что в кукольном театре стилистические фигуры ярче и разнообразнее, чем в театре с живыми актерами» (стр. 148), и объясняет это тем, что из-за отсутствия мимики и ограниченности в нюансах движения «комизм слова должен быть выявлен более ярко» (там же).

Богатырев — см. №24

— Марионетки и куклы (Игра в куклы)

(как это было раньше в театральной школе — идиотические упражнения, как это будет теперь: в результате — произведение искусства)

отвлечение на экзамен у М. А. Захарова:

упражнения и этюды превращались в мини-мини-пьесы (маленькие шедевры)

— Куклы у ВЭМ, финал «Ревизора»

тема Гоголя

Обязательно перечесть Салтыкова-Щедрина «Игрушечного дела людишки».

+ Пинский, стр. 56 — *см. №96;*
+ Пропп, стр. 58–59 — *см. №102*

Смысл:

Марионетки и управляемые куклы — маска современных манипуляторских социальных тенденций (см. о массмедиа, Берковский «Р. в Г.» — 490–91, 495–500, 529).

Берковский, «Романтизм в Германии» — см. №22

Здесь же надо развить такую мысль: актер, манипулирующий публикой, превращает ее в куклу, в марионетку. Продумать: см. отдельную карточку о юродивых №3

См. большую коричневую тетрадь: выписку из акад. Лихачева — последняя обложка, отмечено

О. Уайльд: «Когда человек действует, он становится марионеткой».

(Повторы: в антидействии и в масскультуре.)

Сюда же:
анекдот о лошади из «Анны Карениной» во МХАТе.

Манипулирование как тема +
Манипулирование как методика + ?

Завершение — главка: Большая игра в куклы (манипулирование как — [*нрзб.*] — не имеете права нами манипулировать (раскрытие манипулирования (МакЛюэн, наши социологи с анкетами и вопросами)).

Г. М. МакЛюэн — канадский философ, филолог

Это все — как контраст между манипулированием и отдачей себя другому (по отношению к предыдущей карточке).

Актер и его помощники-актеры
(как развитие темы: куклы и их кукловоды)
1) Валя и Рафаэль
2) Юра, Рэт и Алла, помогающие Свете Ливаде в красном зонтике
3) Правила подачи помощи
4) Запреты в сфере «я помогаю»

Валя, Рафаэль — студенты; Юрий Иванов, Рэт Паавель, Алла Даруга, Светлана Ливада — студенты «пиранделловского» курса ММБ

Эта тема (всей пачки) **требует разработки**.

Первая попытка разработки: закончить этот параграф так — «Куклы и трагедия»:
— Марионетки судьбы
— Рок — кукловод
— Мы не хотим быть марионетками — трагический бунт против **кукловода**.

Все это очень серьезно — как подготовку к следующему блоку: ЭСВ и воскрешение М. А. Чехова. Сомнамбулизм трагического персонажа и трагического актера: как будто не он действует, а его ведут (сравнить с Макбетом из моего разбора и его же — моей Леди Макбет в последней сцене: кукла трагическая).

ЭСВ — экстрасенсорное воздействие

72. Спиритические развлечения: столоверчение и вызывание духов

К «образному полю» присоединяется здесь психополе знакомое, но не формулируемое теоретиками еще впрямую (только КСС, который был смелыми человеком и сделал это (круги) давно).

см. Завадская «Восток на Западе», стр. 58 — *см. №50*

Просмотреть все об атмосфере у Чехова.

+ См. как Чехов подходил (и как близко подходил!) к понятию «поля» — МАЧ, т. 2, стр. 342–44

О Дзен см. Григорьева, стр. 270–279 (выбрать положения) КСС как дзенец

Григорьева — см. №41

Из Богатырева:

В. Н. Харузина указывает: «первобытные народы» учитывали «силу, присущую зрителям, силу общего подъема. Получается общая сгущенная атмосфера, так содействующая, по верованиям малокультурных народов, действенности всякого образа».

+ см. Сковорода, том I, стр. 29 (внешнее и внутреннее) — *см. №107*

+ искусство дзэн — см. Завадская (стр. 204–207) — это останется от Платона

Завадская — см. №50

Тема:

атмосфера с точки зрения телепатии: 2-й раз разобраться, что такое атмосфера, описать многочисленные факты моих репетиций, моих спектаклей; биополе в моей работе.

Игры ЭСВ и проблема актерского психополя.

ЭСВ — экстрасенсорное воздействие

(Лера и ЭВМ — анекдот)
юмор сопоставления

Лера, знакомая ММБ, рассказывала, что когда она входила в зал вычислительных машин, машины дают сбой. Операторы просили ее больше в зал не заходить.

см. Алперс, т. 2, стр. 32–33, 36: то, что тогда называлось трансом, лучеиспусканием (см. цитаты 8 и 9 из Сулержицкого), мы называем теперь «полем». Тезис развить.

Мал. кор. тетр., стр. 3/6, отмечено ЭСВ;
Алперс — см. №3
См. б. кор. тетрадь стр. 1.16, отмечено ЭСВ

Здесь в связи с мистикой ввести впервые пришельца.

+ Как мы поздоровались с Зиловым

Зилов — персонаж пьесы А. Вампилова «Утиная охота» (1970)

«Романы Тынянова заставляют задумываться над вещами, казавшимися уже решенными. Это свойство большого искусства. Вокруг значительного художественного произведения создается поэтическое поле высокого напряжения. Импульсом, вызвавшим художественное произведение, читатель настраивается на ту же волну, на которую настроено это произведение. Таков закон поэтической индукции. Художественное произведение — это влияние, воздействие. Смысл и значение „Ночной песни странника" не в том, что в ней самой сказано нечто значительное, но в том, что, читая ее, **начинаешь думать** о крайне значительном».
(А. Белинков «Юрий Тынянов», М., 1960, стр. 18)

Белинков — см. №16

Как **контраст** после песен и игры.
Это продолжение КСС с его «кругами внимания», «лучевосприятием» и «лучеиспусканием», но на новом этапе: борьба полей, конфликт полей.

+ все, что придумаю по этому разделу, Лир — см. Гасиман, карт. №6 и 7 — отмечено;
Гасиман Ширгазин — студент «пиранделловского» курса

+ к КСС — см. положение И. Анненского о «поэтическом гипнозе» — «Книга отражений» стр. 202 — 8 строчек снизу.

Анненский — см. №7

Посмотреть и у других (больше предложений)

Тема: — Создание поля. — Тренинг поля. — Взаимодействия полей. — Имитация поля постановочными средствами.

Польза этого на первый взгляд абсурдного занятия: сначала имитация, а затем и поле — имитация вызывает.

Включить разговор о поле зрителя: + и . Влияние на игру актера отрицательных и положительных полей (поле Гончарова, поле инстанций). Как нейтрализовать влияние отрицательного поля. Это, мол, целая проблема. Отсутствие поля у зрителя — еще хуже.

+ выражение И. Анненского «сила внушения» (205)

См. б. кор. тетр., стр. 9.3, 9.4, 9.5 — зеленая запись

Анненский — см. №7

Ассист у Флоренского — обозначающие силовые линии, силовое поле — тема нимба (поля)

Ассист — штриховка листовым или «твореным» золотом, является иконическим изображением Нетварного света; Флоренский — см. №122

Закончить главу «резонансом».

— ЭСВ наблюдается у психически больных (Я: мягче — у психически неуравновешенных) людей. (А актеры все — чуточку психи.) Типично для настоящих психопатов: чувство, что на них кто-то влияет и внушает им свои мысли. (Но Жанна д'Арк?)

— ЭСВ чаще всего наблюдается у людей в тяжелые эмоционально-напряженные моменты их жизни, на грани жизни и смерти, в критической ситуации, при смертельной опасности (это касается передачи, прием более неосознан). (Но ведь актеры часто находятся (по обстоятельствам пьесы) в таких, именно в таких ситуациях.)

— ЭСВ — это древнее что-то, дикое, первобытное. Игра — тоже. Из этого родства, идущего сквозь толщу веков, нужно сделать выводы (см. Ксежинский, стр. 9)

Ксежинский — источник не найден

Фаворский В. А.

(в пересказе Гиацинтовой)

«... На наши высказывания о том, что внешний вид Оливии должен быть более красивым, что костюм должен ей, как говорят, „идти", Фаворский заявил, что красота на сцене должна прежде всего удивить зрителя, поразить его. Поэтому он искал оригинальности в облике, а не красивости».

(Книга о Фаворском, стр. 48)

Книга о Фаворском — см. №62

Диалоги без слов

Варианты подзаголовка:
(Фантастический театр: немая игра)
(Фантастическая игра: немой театр)

+ см. Достоевский, т. 28/1, стр. 206 — *см. №48*

— Немое кино. (+ Игра в немое кино — тренинг выразительности.)

См. «Строение фильма», стр. 45—47 — *см. №112*

— «Немая» часть спектакля. Тенденция к разрастанию.

— Автономия театра — в «зонах молчания» (зона молчания — всегда лучшее в творчестве хорошего мастера) — Не мысль, а информация.

Для разработки: Л. С. Выготский, т. 3, стр. 185, 2 и 3-я строки снизу — *см. №35*

— Три писателя, которым мало слов: ФМД, ЛНТ и АПЧ (мал. кор. тетр., стр. 5/1а). Они тоже считают главным не слова, а действия. + Разговор о Пушкинской речи.

ФМД — Федор Михайлович Достоевский, ЛНТ — Лев Николаевич Толстой, АПЧ — Антон Павлович Чехов

— Мысль не в тексте, а вне его.

Реванш игровых действий: оттеснить тексты назад.

Для расширения понятия «бессловесный театр» в сферу комедии — см. «жестикуляционный фонд» Бахтина — **б. кор. тетр., в конце, рубрика «Юмор (3)», стр. 41 самый низ**. Ср. немая «комическая» и Пролог «Тома Джонса». Будет хороший контраст с серьезом и углубленностью «ЭСВ».

См. «Семиотика...», статья Пасто и мои пометки на полях — стр. 164—171 — *см. №106;* См. АДП «Воспоминания и размышления о театре», стр. 107 — *см. №100; Бахтин — см. №14*

Врубель Леши Власова
+ Антонов в окне в Л. Андрееве

Алексей Власов и Антонов — студенты ММБ

Этюды и мини-спектакли, образы встречи с космическими братьями.

См. МАЧ, т. 2, стр. 163: 1-я фраза 1-го абзаца сверху и 2 первых фразы последнего абзаца — *см. №127*

Развить темы:

1) вместо мистики спиритизма теперь мистика дзенбуддизма,

2) слово — помеха.

См. Бенвенист, стр. 27, низ и стр. 28—29 + стр. 31 — *см. №19*

НЯТ — это немой или новый язык театра,

диалог без слов — это разговор актера со своей, им сейчас создаваемой, «пьесой» (импровизацией, этюдом, эскизом и так далее). Как у Писателя — диалог со своим **текстом**.

См. Бенвенист, стр. 116–119 и 122–126 (что останется от слова-маски)

См. отд. зел. листы «Из Р. Барта», стр. 6, 7 и верхняя половина 8, отм. НЯТ
+ см. Записи о Стерне, стр. 9, отм. НЯТ

См. Григорьева, 176–179 — *№41*

— Сон о будущем театра
— Параграф из Диссертации
— Об «отстройке»
— Гипноз в театре
— Сюда всунуть все об Олеше из Чеховского семинара. Сновидческий театр Олеши.

Сюда ли? Театр Фантазма. 8.01.92

24/08/1974, ночью и в 6:40 утра

Нашел первую серьезную гипотезу диссертации. Только тезисы (чтобы успеть записать, поэтому, может быть, производит впечатление бреда сумасшедшего).

Мне снился сон, настолько яркий, что я смог параллельно его оценивать и жутко боялся проснуться, так как уже убедился на протяжении жизни, что записать это и даже вспомнить будет невозможно, и я тянул этот сон, длил его и растягивал. Последнее мне удалось, так как я (необычно для себя) сумел «прокрутить» сон этот 4 раза, не просыпаясь. Надеялся, что (а вдруг) что-то и запомню. Но конечно, проснувшись, понял, что не удалось запомнить ничего, как и раньше.

Но проснувшись и попереживав — так как снилось мне решение Диссертации, и как я тогда во сне точно понимал — прекрасное и простое, с аргументацией логичной и в высшей степени убедительной, — попереживав, я вдруг понял другое: я понял, что происходит: я взглянул во сне в область подсознания. В этом суть гипотезы Диссертации.

Часто (и всем творческим людям знакомо) случается, что нам во сне приходит решение спектакля, сцены, декорации, диалоги, кадры. Я часто писал рассказы, а точнее, их сочинял — видел или сочинял-слышал-видел, или в виде бумаги, или в виде собственного рассказа кому-то, или просто в виде «происшествия», при котором присутствовал, а редко, но бывало — участвовал. И, проснувшись, всегда жалел. Иногда, как подарок редко, это возвращалось уже не во сне, а в работе и реализовывалось.

Я всегда жалел.

Но сегодня понял, что нельзя жалеть, да и нечего жалеть, это нормально. Ведь работа подсознания скрыта от нас — мы это давно говорим (опять гениальный КСС, твердивший: «через сознательное творчество актера — к подсознательному (бессознательному) творчеству природы!», «пробудить творчество природы — она лучше знает»).

Там скрыта колоссальная работа. И я понял сегодня, проснувшись, что это я заглянул в подсознание (во сне) и увидел эту

работу, как видел уже неоднократно (см. выше), но думал, что это сон.

Так на грани сна и просыпания ощущаешь «работу своего организма», на этой грани бывает миг, когда ты еще не включил «разум» и его надстройки и пользуешься прямой связью с кишками, мускулами, сердцем, печенью, химическими процессами, рефлексами, ощущаешь эту связь, связанность. Ощущаешь свою химию, физику и физиологию, как наяву, ощущаешь окружающий мир.

Наяву это уходит в подсознание, а на грани сна и яви тебе вдруг позволяют это осознать-ощутить. Когда ты отстроишься (от работы, от окружающих факторов и т. д.) — уточнить. Вчера я решил бросить Диссертацию, бросил ставшие уже бесполезными усилия. И «чудо». Сегодня мне снится то, чего я не мог добиться.

(Попутно: сейчас возникла мысль: контроль сознания. Контроль мешает творчеству, а сон дает свободу, снимает контроль.)

Но вернемся к тому, что хотел записать как тезисы:

«Сон» искусства. Сны кино. «Честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой», «И в нашей жизни повседневной бывают радужные сны» (ой, забываю!). «Золотой век» — воспоминания о **сне** (а я говорю: работе подсознания человечества), **своем сне**. «Сон смешного человека» с его Люцифером. Картины Ганса фон Марэ. Все это — заглядывания в ту область, где идет постоянная и ежесекундная колоссальная работа наших диодов, триггеров, перебирание блоков памяти, работа, благодаря которой господин Хозяин-разум наш может совершать свои открытия. Это — база нашего творческого труда.

Сон позволяет нам заглянуть в эту работу, увидеть ее.

И этот «бред» совсем не бред.

Лечение — сном. Заучивание материала — во сне (языки и т. п. другое). Так сказать, лечение и учение сном. Мы не предвидим обычно, что из наших бредовых идей (идея должна быть достаточно «безумной» (Эйнштейн?), чтобы стать полезной и значительной (уточнить цитату)) может потом реализоваться. Мы стоим на пороге перестройки всей системы человеческого знания. Так что не стоит пренебрегать «фантазиями». Жюль Верн, ставший реальностью. Гиперболоид, реализованный в лазерах. Телевизор, который даже было трудно представить. И т. д.

То же и в области искусства.

Сегодня мои мысли — «бред». Но не будем его зачеркивать — слишком это перспективно. Мы даже не знаем, что будет через 50 лет (научно-фантастическая методика).

Так рождается **гипотеза Диссертации** — разрабатывать дальше технологию проникновения в подсознание, а точнее —

технологию, позволяющую проникновение в область бессознательного и косвенного управления им. Эта работа была начата КСС (и в этом еще раз его гениальность!) и мы должны продолжить его работу. В п. бр. актеры «засыпают» на репетиции. Что это за «сон»? Что сей «сон» значит?

Случайные ансамбли — это один из ходов. Что еще? Думать.

7:36, 24 августа 1974.

PS — Это, конечно, не все, а только то, что удалось вырвать у забывания (природа хранит свои тайны!)

PPS — Очень важно: прием отстраивания (случайные ансамбли — тоже на это работают — как? где смысл и технология?) Ведь что важно: бросил диссертацию — пошла. Сразу же, безотказно. А когда сидел — не шла. Убрать усилия, отстраиваться, чтобы освободиться. Как медленно мы постигаем КСС. Разрабатывать технологию отстраивания.

PPPS — Но «отстройка», вероятно, необходима и продуктивна только после усилий, упорного труда («закладывание информации», «сбор данных» — разборы, раздумья, ощущения и т. п.).

Отстраиваться перед важной репетицией, перед спектаклем и т. д.

(Прозрение) Спектакль в «Чайке» — Гениальный АПЧ — Вы засыпаете, и пусть вам приснится.

АПЧ — Антон Павлович Чехов

Разработать тему «центра излучения» (см. Григорьева, стр. 51, сноска 3) + актер как генератор поля.

Григорьева — см. №41

Пауза и намек: см. Григорьева, стр. 205, начиная со 2-го абзаца сверху, далее вся стр. 206 и 2 слова на стр. 207 + 2 нижних абзаца на той же стр. 207.

+ см. о/листы «Заметки к книге», стр. 1, 2-ая запись — отмечено

Разработать в плане этой главы параграф о паузе !

См. Бенвенист, стр. 122, 123, 125 (середина), 126 (выбрать) — *см. №19*

В параграф «Сновидческий театр» на материале Ю. Олеши как «маленького романа» жизни и судьбы М. Чехова (см. подготовительные листы ко 2-ой сессии Чеховского семинара) накачать и раздуть через сны ожидание чуда большой игры, которую и выделить в отдельный параграф, посвященный «воскрешению» МАЧ.

+ см. Апресян, стр. 31–32 — *см. №8*

Сон театра о М. А. Чехове через сновидения Юрия Олеши — с мистикой сна, с мистикой дематериализации театра в процессе его «атомизации», с нелепыми скитаниями, возможными только во сне, с повторами сновидения (и сразу: проснулся, тут

+ см. всю (мои отметки и заметки) книгу «Пара[*нрзб.*] мистика»

же уснул и смотрю продолжение или вариацию; и через интервалы: мне 4-ую неделю снится один и тот же сон — навязчивые сновидения — лейтмотив одного и того же сна, упрямо возвращающегося, как миф, вещие сны), с вариациями на одну и ту же тему (и как реализация этих возвращений — варианты актерской игры), с меланжем трагического, комического и лирического, с вкраплениями «волшебных» остатков сна в виде страничек, вырванных из книги (теоретической), в виде записки в потной со сна ладони, в которой письмо Олеши или Белинкова, с разговорами за стеной, услышанными в полусонном ночном бдении между внезапным толчком пробуждения и — не помню, как это случилось, — засыпанием к утру. (Разговоры то ли соседа с сыном, то ли покойного Юрия Олеши с живым еще сыном Всеволода Иванова.) И все это — записки, странички, разговоры с реверберацией — о нем, о М. А. Чехове.

+ см. Завадская «Эстетические проблемы», стр. 217/18 (нулевой путь) и стр. 219 — тоже отмечено — *см. №52*

Сон как подводка к скрупулезному актерскому анализу. (См. о/листы «К продолжению» — стр. 10, 11, низ 12 и верх 13.)

ЭСВ-театр — это «внезнаковая коммуникация» (Ю. Лотман — см. стр. 16–17 и прим. 3-е к гл.)

ЭСВ — экстрасенсорное воздействие; Лотман — см. №78

+ Мысль: во сне исчезает действие ! или обессмысливается, теряет целесообразность.

Теорию вынести в подстраничные примечания и комментарии.

75-а. Большая мистическая игра — воскрешение Михаила Чехова (+ см. Лосев, стр. 23)

+ см. о/л. «К определению...», стр. 29, низ и 30, верх и середина + стр. 39, целиком

Лосев — см. №76

+ сюда же вставить чеховский психопортрет — приложение к программе Чеховского семинара — 2 о/л

См. о/листы «Для начала семинара», стр. 1 верх и низ стр. 2, 3, 4, отмечено: воскрешение

См. соответствующие о/листы из Исаева, из философии, из «Словаря», из 2-й сессии.

С. А. Исаев — ректор ГИТИСа, преподаватель философии

+ см. отд. зел. листы «Тезисы к презентации», стр. 1 нижняя половина + стр. 2 самый верх и самый низ и стр. 3 вся.

Проверить, не всунута ли она куда-то в другое место!

А закончить сухо: «Для этого составлена такая вот программа» и дать программу Чеховского семинара!

76. Всегда быть наготове: технология творческого самочувствия актера в спектакле будущего и сегодня. (Итог параграфа: разделение самого себя и многоканальность)

[*Материалов к этому параграфу не обнаружено*]

77. Обольстительные и увлекательные игры имени древнегреческого бога Эрота (+ см. Лосев, т. 3, стр. 214 и стр. 216)

Лосев — см. №77

Восточные сладости Кабуки.

— Японский театр имеет сексуальную подоплеку (Сайкаку, ранний Кабуки, Окуни)

+ Наша проба «Кабуки-Сайкаку»

— Поострить на тему жизни и романов Сайкаку.

— Японизм Олеши: секс и агитбригада.

См. б. кор. тетр., стр. 6.9, низ, отмечено

Фаваз:

материал тела, язык тела — лучше, чем слово «пластика» (у японцев)

Фаваз — аспирант режиссерского факультета ГИТИСа, которого ММБ приглашал на курс для рассказа о японском театре

План:

— Рассуждения о театральной эротике (без этого слова)

— Тренинг — эротические иносказания (начинать обязательно с этого) и эротические игры.

См. Бентли, стр. 140–150 — *см. №20;* + см. цитату из Т. Манна и мой комментарий об этом — см. б. кор. тетр., стр. 1.12 верхняя половина страницы до Гротовского

— Сюда же не только о нашем Сайкаку, но и все общие мысли о сексуальной подоснове Кабуки

— Б. кор. тетр., стр. 8А.3 и 8А.4 весь зеленый верх разворота со всеми примечаниями и комментариями

О современности фарса см. Базена, стр. 150–151 — *см. №11*

Вставить «В разведке» Светлова и «Альдебаран» Олеши как материал для реализации принципов Кабуки на ином национальном и социальном материале. Показать, как сами приемы Кабуки, основанные на сексе, работают на асексуальном, казалось бы, материале.

Поза листа,
«визитка» ханамити с занавеской,
Встреча с публикой, **любовь и экстаз публики**.

Сексуальный фон — подтекст Кабуки и его перенос в наши работы.

— Сюда обязательно вставить улицу Эдо — в общем улица Гэнроку

Эротика впрямую — низя!

Эротическая основа образа: кошечка, бегемот, собака — зачем это?

Лошади, луна, плаванье с помощью кураго, влезание на дерево с кураго.

(секс и яркость формы)
Тема: Любовные игры
Вставить «апарту» о Добржанской

+ Берковский, отд. лист — отмечено зеленым

— Японский театр тоже имеет сексуальную подоснову (Сайкаку, Окуни, ранний Кабуки)
«... сладкая жизнь 17 века»

Смотреть: Конрад — глава о Сайкаку, Предисловие к Сайкаку — *см. №63*

— Наша проба «Кабуки-Сайкаку»
поострить на тему жизни и романов Сайкаку

+ Ракуго (см. Конрад «Японская литература», стр. 356 и 357) — *см. №63*

— Обобщение и резюме: на тему подзаголовка.

— Кабуки и фарс

Улица Эдо — улица Гэнроку

— Фаваз: материал тела, язык тела — лучше, чем слово «пластика»

Фаваз — аспирант ГИТИСа;
См. Базен, стр. 150–151 (о современности фарса) — *см. №11*

— Писать не только о нашем сайкаку, но и о сайкаку вообще, вообще все мысли о сексуальной подоснове Кабуки

Актеры и куртизанки, театр и публичный дом — см. Кин, стр. 110–111

См. Бентли: стр. 140–150 — *см. №20;*
Кин — см. №59

+ Связать с «Но» (сублимация в символе Красивой жизни — см. Конрад, «Л и Т», стр. 326, 2-ой абзац сверху)
а Кабуки — без сублимации — «сладкая жизнь»

Конрад, «Литература и театр» — см. №63

Сайкаку и Кабуки — Кин, стр. 118–119

Начать с упражнений-импровизаций: цитировать Кидзана (стр. 111, Кин, самый верх). Разве любой артист (артистка) не получит удовольствия, делая это?

См. б. кор. тетр. 6.9 — низ отмечено

Тема:
+ Сексуальные основы творчества вообще.

Справочники и афиши знаменитых актеров и знаменитых проституток — Кин, стр. 110, самый верх.

+ см. в книге «Елена Вайгель» — верхняя половина стр. 201 — *см. №32*

Мотивировка, почему не Тикамацу

Тикамацу Мондзаэмон — японский писатель

Отсутствие твердого текста и сценарий вместо пьесы — см. Конрад «Литература и Театр», стр. 379 верх

Кабуки — (еще и) поперечина, перемычка окна, двери, ворот

Кабу — песни и танцы
— увеселительные мероприятия, певичка, женщина легкого поведения

— воздух, пар, газ, дыхание, запах, атмосфера, аромат, букет (вина, табака)

— дух, душа, характер, дух, чувство, настроение

КА — БУ — КИ

— прибавление
— можно, удовлетворительно (школьная оценка)
— род войск
— урок
— запах, аромат
— (вопросительная частица)

КАБУ —
— пень, корень, корешок
— основа, опора, нижняя часть
— военное искусство
— военное дело
— военная мощь
— категория, разряд, группа, область, отдел, отделение, часть
— (префикс) не-, без-

буё — танец

буёгэки — танцевальная драма, драматический балет

буёдан — танцевальная группа

буи — литература

бунгаку — литература

— сосуд (вместилище)
— инструмент (аппарат)

— способности
— странность, своеобразие, оригинальность
— время года, сезон
— отражение природы (смена времен года) в поэзии хайку
— принцип, способ, метод
— дерево, деревянная обувь в японском театре
— шанс, удобный случай
— намерение, склонность
— разум, сознание
— крепкое неразбавленное сакэ
— хроника, летопись, заметки, описание
— (кн.) колея, путь
— **желтый цвет**

Тема аскетической традиции: бесполые комиссары и комиссарши, монашествующие предсказатели и рукогадатели, евнухоподобные комсомольцы, идеологи-импотенты приучили нас обходить вопросы пола актеров и актрис... Анекдот о комиссарах. Тема.

Шарм, манкость, вечно-женственное, обаяние мужественности... — все это эвфемизмы уходящей театральной когорты.

Актер — главный.

Кабуки — театр актера, драматургу было там туго: его пьеса не была главной (см. Кин, 309 и 415, примечание 10-е).

Кин — см. №59

Великий актер Саката Тодзюро (Гэнроку):

«Какую бы роль ни играл артист Кабуки, он должен стремиться лишь к одному: быть верным правде».

«Искусство артиста подобно суме нищего: что ни увидишь, все запомни».

— Но эротика впрямую — «ни-зя», надо тоньше.

— Олеша и Светлов «В разведке» и «Альдебаран». Эротические знаки и символы.

— Но вернемся к синей блузе. Доклад Пети. Отрывок Пети. Секс-монстр Чиндяйкина. Секс «роли на палочке». Секс-балет Рээт. Секс пирамид и тазика. И т. д. Вывод: новое открытие Олеши.

См. Олеша, стр. 292–298 — *см. №92*

Петр Маслов, Николай Чиндяйкин, Рэт Паавель — студенты «пиранделловского» курса ММБ

Эпос маленького отрывка, мини-спектакль большой формы (по первому разу и погодя, не раскрывая карт).

См. БВЛ, стр. 549, 3-ий абзац снизу. *БВЛ — см. №60*

Моя: эротизм синей блузы это все равно что эротизм Синего Чулка. Но не будем спешить: приглядимся. Этот эротизм (Чулка) еще хлестче: он скрыт.

Расшифровка 2-го пункта плана: ПЖ деревьев — для Разведки. ПЖ звездного неба, ПЖ дождя и дымящегося асфальта, ПЖ молодой и старческой любви — для Альдебарана. Образность Олеши как шифр. Наша расшифровка. «В разведке» и «Альдебаран» как материал для реализации принципов Кабуки на нац. и соц. материале. Показать, как сами приемы Кабуки, основанные на сексе, работают на асексуальном, казалось бы, материале. Позы миэ, визитки, на ханамити с занавеской, встреча с публикой, любовь и экстаз публики. Сексуальные «фон» — подтекст Кабуки и его перенос на наш материал, в наши работы.

ПЖ — психологический жест

Связь с предыдущим и с Кабуки — Кин, 175 верх — *см. №59*

Плавание с помощью кураго. Влезание на дерево, скачка с помощью кураго.

Секс-символика: лошади, луна, смерть.

А закончить темой: «идея постановки» (эротика синей блузы).

80. «Как китайцы и японцы брали штурмом наш театр». Агитколлаж

Ретровзгляд на Олешу: эротика агитбригады.

В виде пьески с выдуманными действующими лицами (например, Режиссер-новатор, Профессор, Дама-искусствоведка, Известный живописец и т. д.)

сопоставить все написанное на стр. 8А.3— 8А.9 (до маски) и все, что еще наберется:

— танки, хокку, описания картин, приемы театра Но и Кабуки — использованные и неиспользованные, но потенциально интересные.

— в конце список действующих лиц с расшифровками, например: известный живописец — КП-В и т. п.

+ запись слов ВЭМ о столе А. П. Чехова, со стр. 8А.11;
ВЭМ — Всеволод Эмильевич Мейерхольд

КП-В — Кузьма Сергеевич Петров-Водкин

— Игра и наигрыш

(Игра превращает штампы и переборы в явления искусства)

Только при показе процесса — см. Брехт, т. 5/2, стр. 426 низ — *см. №26*

Это делается силой азарта игры... а можно и иронией (сознавая, что я наигрываю, т. е. наигрывая сознательно — я снимаю отрицательность наигрыша. Делаю его краской, предметом игры, объектом обыгрывания).

См. Лихачев «Поэтика древнерусской литературы», стр. 139 — *см. №72*

Игра и (как ее результат) легкость.

(для разработки: есть, конечно, любители театра натужного (Гладий и т. п. — поискать), но это не настоящий театр. Такой театр вызывает, как резонанс, натугу у зрителя, а зрители этого не любят, их такой театр отталкивает)

? эпиграф

как привязать?

Григорий Гладий — актер театра А. Васильева

как пример — Ф. Н. Каверин: игра, динамика, легкость

см. Марков, т. 3, 490–93, особенно 2 верхних абзаца на стр. 491

+ б. кор. тетр., стр. 1.16 зел. запись, отмечено красным: V;
+ б. кор. тетр., стр. 6.13, отм. Легк.;
Марков — см. №85;

+ Мои волшебные слова (как «если бы»): «От фонаря» и «Не корову покупаем (покупаете)»

+ см. Олеша. «Ни дня без строчки», стр. 317: «КСС сел, как бабочка» — *см. 91;*

М. Дальский. Парадокс перевоплощения. См. «Встречи с Мейерхольдом», стр. 96

«Встречи с Мейерхольдом» — см. №33;
См. Завадская «Эст. проблемы...», стр. 87 [*см. №52*], отм. — тут по первому разу как настроенность (второй раз в 3-ей части — как структурный принцип) — *см. т. 1 настоящего издания, ч. 3 «Структура сцены „Макбета"»*

Все о легкости и тонкости из материалов М. А. Чехова.

+ Даже такой пунктуальный (немец), как Гессе, говорит о легкости как условии творчества: «Но не принуждай себя, это всего лишь игра». И это при описании игры в громоздкой и глубокомысленной книге «Игра в бисер» (стилистика!)

Брехт о легкости искусства как обязательном качестве, т. 5/2, стр. 425–426 — *см №26*

Тема: добровольность

+ Развить:

Насчет слова «должен» (никто никому ничего не должен): Оно, это слово, гнетет, тяжелит работу. Кроме того, человек при этом всегда хочет сделать наоборот.

Легкость вхождения и выхождения в роль можно тренировать на перемене точки зрения актера: «изнутри» и «снаружи». Тут можно развить тему комментирования актером своей работы и своих переживаний, и на перемене положения по отношению к зрителю. Разработать теорию и тренинг. Добавить все о легкости у М. А. Чехова. Связать с метатеатром актера.

См. зел. листы «Особенности М. А. Чехова», стр. 3, верхняя запись, отмечено: коммент.

ОРГАНИЧНОСТЬ, ЕСТЕСТВЕННОСТЬ, «РАСТИТЕЛЬНОСТЬ» ИГРЫ

Само собой, из «зерна», изнутри.

Фраза: игра стремится к своей полноте — она хочет быть, стать всеобъемлющей.

83. Теорема прорыва + эссе о Л. И. Добржанской (отдельным параграфом или в конце теоремы)

— Требование предельной отдачи

Очень важная моя фраза для теоремы прорыва:

Без игры откровение — патология. Не окруженный со всех сторон игрою **акт** (предел искренности) неприятен, физиологичен, патологичен.

+ см. Григорьева, стр. 59 и 60 — об искренности и правде, о макото. Особенно третий абзац сверху на стр. 60 — *см. №41*

Эта запись сделана для дополнительной **характеристики акта**. **Не через что-то**: слово, образ, атмосферу и т. д. (уточнить список), **а прямо**.

+ миг полного контакта

Очень важно, чтобы этот момент прямого, непосредственного (без посредников) общения актера со зрителем стал обязательной целью спектакля (и *выигрышем в игре*), чтобы приучились считать, что без этого спектакль не состоялся.

См. б. кор. тетр. 1.17

Мо: Публичное озарение.

А что из себя представляет этот момент, что это такое, поможет нам понять учение дзен о «сатори» (см. Завадская «Эстетические проблемы», стр. 79, 81, 82, 87 — отмечено **Сат** везде).

См. МАЧ, т. 1, стр. 326 — *см. №127*

Завадская — см. №52

Это как бы пауза в ткани искусства, это миг, когда искусство молчит, перестает существовать, когда актер отказывается от своего искусства, отбрасывает его, остается один на один со зрителем и истиной бытия.

мал. кор. тетр., стр. 16/4 зеленая запись

Цитировать! — б. кор. тетр., стр. 1.17 самый верх, отм. т/п

Миг, когда уже не в мастерстве и искусстве дело!

мал. кор. тетр. стр. 10/8 — черн. запись

Я:

Я — М. Буткевич

Театр должен быть эмоциональным!

Концепция спектакля, концепция режиссера не угадывается зрителем из обозначений (сравни: обозначение — гончаровское «выражение»), а рождается из потрясения. Идея не расшифровывается зрителем как кроссворд (режиссер в такой системе — шифровальщик или изобретатель шифра!), а (неразгадываемая, неразгаданная) входит в него (как тайна!) подсознательно, молнией, открывается в момент потрясения, рождается (в муках), освобождая зрителей от муки, а от этого — радость разрешения от бремени.

Сравни: как я придумал, о чем «Тайное общество», и тогда сразу мне стало интересно + хайдеггеровская эстетика и все, что мне во время знакомства открылось и открывается во время чте-

ния «Гамлета» Выготского. Перечитывать и записывать его мысли.

Выготский — см. №34

Эмоциональный театр дает:

В век интеллектуализма — эмоциональный разряд(ку),

В эпоху упорядоченности — разгул страстей,

В дни закрепощенности — освобождение, свободу,

В годы серых будней — праздник откровения, волнующего и бьющего по нервам,

В период глобальной объяснимости и объясненности — тайну,

Поэтому он необходим и уникален, поэтому он вне соперничества и сравнения.

Цитировать М. А. Чехова, т. 2, стр. 199 — самый мелкий шрифт.

Чехов — см. №127

— Тут театр (спектакль) как бы позволяет, дает возможность зрителю сопережить сатори вместе с актером.

Теорема прорыва

(акт, предел откровенности, пик самовыражения, сбрасывание маски, прямой выход идейности актера и т. п.)

Театр должен быть эмоционален — на эту тему см. Гоголь, т. 6 (больш.), стр. 228.

Гоголь — см. №40

Тут вовсю развить тему резонанса — явление резонанса, феномен резонанса.

Тут вовсю развить тему: акт — это пик сценической игры. Играющий на сцене актер превращается в играющего человека. «Играть» и играть.

Ключевая мысль теоремы — «сегодня, здесь, сейчас» — а именно, переход в настоящее время. Нам важно не то, что все изображаемое на сцене было когда-то, не то, что это действительно могло бы быть тогда-то и там-то, даже не то, что это все могло бы происходить так или вот эдак, — нет, нам важен тот факт, что это есть, что это совершается на наших и ваших глазах. Цель всех театральных игр — создание момента подлинного бытия, возникновение ощущения присутствия и полной включенности в происходящее на сценической площадке.

КСС, великий КСС, прозорливец и пророк нового театра, называл это хотя и причудливо, но зато максимально точно: «я есмь». Теперь же мы только прибавляем оттенок к этому ключевому понятию системы КСС, распространяя «я есмь» на зрителей (а не только на актеров).

Развиваясь в ходе творческого процесса, каждая роль и спектакль в целом от временных и пространственных прикидок (прошлое — будущее — настоящее; слишком большой избыточный круг игры — слишком малый, недостаточный круг игры — круг игры в самый раз; из артиллерии: недолет — перелет — вилка!) идут к тождеству игры и бытия. Виртуальные события превращаются в актуальные. Виртуальное игровое время-пространство актуализируются «до упора».

Прорыв — это и есть прыжок актера из «прошедшего» времени повторов найденного на многочисленных репетициях и заимствований прошлого театрального опыта, ныряние в глубину сиюминутного проживания и переживания ситуации.

А «акт» в свете данной аналогии — это погружение на максимальную глубину. (Уже из этюдов высшей сложности мастерства.)

А Вилькина не боялась акта. Л.И.Д. — боялась. Я уже забыл «Дядю Ваню» в ЦАТСА, а крик Н.М. помню: «Это жестоко, дядя, это жестоко!»

Л.И.Д. — Любовь Ивановна Добржанская; Н.М. — Наталья Михайловна Вилькина

Эссе о Л. И. Добржанской

— Я танцевать хочу... (Ночь в Современнике). Неутомимость немолодой артистки.

— Войнович и Добржанская (кого она приближала, допускала к себе: Вилькина, «Современник», писатель-диссидент).

— Пара анекдотов о Добржанской: черные полковники — красные полковники: кто мне скажет, какая разница, Софронов: кто эта старуха?

— Мое предложение: Сайкаку и ее отказ.

— Ошибка большой актрисы: сдержанность современной манеры (развить-развить!).

— История с бабушкой и этюдами.

— Маразм и гениальная последняя работа «В четверг или никогда» (и опять ее тяга к новому и ее чутье к новому: Даль, Эфрос, Битов).

— Сумбурные поминки на пепелище и тост на банкете в Доме композиторов: за режиссера, который делает артистов.

+ см. отд. зел. лист. «Читая „Теорию метафоры“» [*см. №114*], стр. 2 самый верх, отм. 2ч. Т.пр. — *теорема прорыва*

+ см. Кин 121–127 — *см. №59*

Здесь же развить тему: актер трагического театра и «прорыв». Как играть **актеру** трагедию — **конкретно**.

Лобанов, стр. 361 — *см. №75*

Завершение темы «актер и трагедия» — жирная точка.

Как я хотел поставить «Косёку итидай онна» с Л. И. Добржанской, как мы с ней говорили об этом, но она отказывалась (с колоссальным «аппетитом» к материалу), говоря, что она это сумела бы сыграть лет 20 назад, а теперь — нет (не сходите с ума, М. М., я не имею права играть женщин моложе 55 лет (травма после «Льва»). И я не мог ей ничем доказать обратное. Что мог я возразить? Она действительно не выглядела молоденькой женщиной, хотя (рассказ о «Современнике». Всю ночь напролет — самая молодая). А когда она умерла, я вдруг придумал трюк, позволяющий это играть ей без всяких сомнений, одевая маски, а близость роли и ресурсы для этой роли у нее были огромные. А как она бы сыграла старуху!!! Это было железное решение конкретной ситуации, но пришедшее слишком поздно. «Как печален этот бренный мир...» (найти цитату).

+ см. «Зап. кн. КСС», т. 2, стр. 44, 240 — *см. №110*
+ см. Л. де Бройль «По тропам...», стр. 294–95, 302–305 — *см. №27*

Стена между артистом и режиссером
Стена — символ (образ, кочующий по книге)

«Режиссер раскрывает **пьесу**, актер — прежде всего **самого себя**»

А. М. Лобанов

Вставить в теорему прорыва тему «предела» (на пределе, предельные усилия и т. д.) + см. отд. карт. КСМ — 2 (отмечено в Т.Пр.)

КСМ — Константин Степанович Мельников; Т.Пр. — теорема прорыва

То, что Гротовский назвал словом «акт» — явление чисто русское — стремление к пределу и за предел. Разработать. См. мал. кор. тетр. №1, стр. 57, подчеркнуто зеленым.

Здесь же сделать очередной заход по Достоевскому (см. том 4-ый и др.)

Для финала главки (после «доказательства» теоремы) формула **Брать на абордаж**
Страшное сближение
«ближний бой»
во всем этом какая-то сумасшедшая активность!

Следствия из теоремы прорыва.

Умение разбирать стену (разделяющую артиста и зрителя). Как я это делаю: сразу и быстро, быстренько — раз-раз, если

почувствовал стенку, сразу ее разбираю. Так и артист должен разбирать стену между ним и зрителем. И ему надо дать для этого права и создать соответствующие условия (позволить ему нарушать текст пьесы и рисунок спектакля, повторы текста, прямые обращения в зрительный зал, свои слова, какими бы корявыми и неканоническими они ни были).

ТЕКСТ ТЕОРЕМЫ ПРОРЫВА

Роль нельзя считать сделанной (сыгранной), если Вы не нашли в ней места, позволяющего Вам выплеснуть разом все накопленные в связи с этой ролью мысли, чувства, подсознательные ощущения и волевые импульсы.

После доказательства: что и требовалось доказать — роль невозможно считать по-настоящему сыгранной, если вы не нашли в ней места (паузы, реплики, монолога, сцены или хотя бы мгновения), позволяющего вам выплеснуть разом на зрителя все накопленные вами в связи с этой ролью (и соответственно за всю предыдущую жизнь) мысли, чувства и подсознательные волевые импульсы.

К ТЕОРЕМЕ ПРОРЫВА

В середине этой теоремы, среди самых убедительных и самых сильнодействующих «доказательств», когда уже читатель поверил мне, — отвлечься и поговорить о том, как понимать «доказательство теоремы»

1. аксиомы — это то, что ясно с первого взгляда, «теорема» — это то, что не ясно с первого взгляда, и то, что нужно сделать убедительным и что требует аргументации;

2. затем перейти к теме: доказательство в науке и доказательство в искусстве, в театре. У них — цепь доказательств, логически вытекающих одно из другого, а у нас — цепь образов, нелогично наслаиваемых друг на друга, убеждающих эмоционально и художественно;

3. размежевание с наукой: раньше я думал, что веяние времени в сближении искусства с наукой (они у нас берут образные средства прояснения мысли — в терминах, в описании явлений, примет (?), и мы у них возьмем их точность, логичность их рассуждений и законов), ан нет: надо размежеваться, надо противопоставиться; теперь я это понял, и будет так: у вас это, а у нас — наоборот). (Развить и литературно отредактировать.)

— Встреча с энтузиастами фольклорного пения как форма изложения **«законов круга»**

— Впечатления от людей

— Правила

— Практика

— Включение в отрывок

— Взаимная симпатия как результат встречи

См. К. Леви-Стросс, стр. 47 — *см. №70*

Песни и пляски

(как прием репетирования)

— Сочинение

— И исполнение

— Песня как игра

См. ПДЛ, стр. 250–251 – *см. №72*

85. Парадоксы «школы на ходу»: спектакль, выброшенный кошке под хвост

— Песни и танцы к «Серминаз». ПЖ.

— Импровизация и мюзикл — «анархия» и «точность»

— Заготовка блоков к «Серминаз».

— Жанровый коллаж.

— Игра рамами и жанрами.

— Широкий жест: а теперь это выбросим и начнем новое. Шок перехода и превращение энергии.

Серминаз (см. отд. тетр.) — *не вошла в публикацию*

Это изложить как мечту: мы сделаем так, и так, и так, и — мимо

К теме рам и рамок — см. стр. 255–256

+ Тема рамок на Чеховском семинаре — возврат к Стерну.

+ см. о/листы «К продолжению», стр. 6 и 7.

Всеобщая (для республик) тема:

— Ориентация на Запад — чума нивелировки. Бабаджанян — как «идеал». Мы тоже европейцы. Это и причина, и мотив отказа — то, что было решением, достоинством, стало пороком, обнаружило себя как порок.

Отсюда и ход (по контрасту!) к национальному чувству моих ребят: переход к «ВТ».

«ВТ» — пьеса Л. Н. Толстого «Власть тьмы», по которой ММБ поставил знаменитый курсовой спектакль в Московском институте культуры

Школа лирической иронии или иронической лирики — о «Серминаз».

А в конце от веселых игр «Серминаз», от песен и танцев — через кино — перейти к высшей математике микродеталей и глубинам психологии и правды — см. о/листы «К Стерну».

+ см. Записки к Стерну, стр. 10 в самом низу — *не включены в публикацию*

+ Они вместе кушают — Они вместе поют.

К теме рамок.

Рамки — чисто игровое понятие, т. к. они присущи игре как ее органическое качество: рамки времени, места, рамки жестких и в то же время добровольных, т. е. изменяемых с общего согласия, правил. Т. о., в игре так много рамок, что можно представить ее как пронизанную различными рамками: плоть игры состоит из рамок. Структура игры — это структура рамок. Примерно так.

Рамка и то, что за рамкой, превращает чет в нечет и обратно.

(тут об актерской работе — без цвета и режиссуры)

«Ништо в полюшке не колышется...»

— Спектакль как песня (от русских ассоциаций фольклорной группы). Описание песни хором — как заразы. Россия и песня. Шаляпин. Равенских «ВТ».

Равенских «ВТ» — спектакль Б. И. Равенских по пьесе Л. Толстого «Власть тьмы» в Малом театре

— Осторожный (акт) в виде «рапида»
— (акт)-песня (Женя — Высоцкий, Армстронг)
— Всеобщий (акт) — сцена покаяния
— Народная мистерия.

Женя — студент, участник спектакля ММБ «Власть тьмы»

Найти русский синоним. Вместо «акт» — здесь найти синоним: прокол, приравнять — запредельный контакт

+ возврат к греческой комедии — тогда не сыграли, а тут, во «ВТ», сказалось с лихвой. Развить. Люда, Лида.

Люда, Лида — студентки, участницы спектакля «Власть тьмы»

Песня — вопль, песня — стон, песня — акт.

Крещендо

Отзвук толстовского учительства в КПР, в лекциях и [*нрзб.*]

КПР — культурно-просветительская работа

Мотивы:

— Они все были русскими, истинно русскими людьми — у них дрожала душа от России

— Лида и мат. Переполох на кафедре и среди «охранителей». Чего мне стоила эта игра (с юмором!)

Вернуться к «Временам года».

— Это самый сильный спектакль в моей жизни. Как я их любил!
— Свиданье с Жорой (из системы допингов)
— Свиданье с правдой (--- » ---)
— Свиданье со своими корнями (--- » ---)

Жора — артист Георгий Иванович Бурков

Как трудно русскую душу в студентах [пробудить]; тут, на этом курсе — мне это удалось.

О моем перемонтаже как о продолжении дела КСС — см. «Зап. кн. КСС», стр. 156–162 и 493, параграф 3.

«Зап. кн. КСС» — см. №110

+ ЛНТ (по радио), присутствующий в спектакле как реализация ассоциаций (парадигматический персонаж)

ЛНТ — Лев Николаевич Толстой

87. Главное в театре — актер, но какой актер?

В тексте главки ответ — внутренне свободный и очень тонкий (Зап. кн. КСС, т. 2, стр. 262).

Зап. кн. КСС — см. №110

Тут тема тонкости, и нюансов, и оттенков — сдержка грубости.

Тут что-то недоделано — для самого параграфа недостаточно. Продумать недостающее.

Как-то вставить сюда цитату из Герцена в б. клет. тетр. — синяя запись в середине красного Тольятти.

+ см. Зап. кн. КСС, т. 1, стр. 124–25, 129! отмечено: А, 134–35 — *см. №110*

Важная черта современного актерского облика: часть функций режиссера переходит к актеру. Это тенденция развития театральной технологии: (разработать — какие именно функции переходят от режиссера к актеру).

См. тезисы: Новый Актер — пачка листов; тут 2-й раз используется

Артист — хозяин сцены. Он властитель всего, что находится на сцене, что на ней звучит; что захочет, то и сделает из всех ее аксессуаров: шапку превратит в кошку, хлопок — в выстрел, луч прожектора — в луч осеннего солнца, воду — в вино, тут он равняется с Богом — творцом мира.

Упражнение — во что ты можешь превратить хлопок?

+ см. Отд. зел. листы «Тезисы к презентации», стр. 2, отмечено: 3 «я» МАЧ

Он властелин сцены, но в то же время раб.

Раб драматурга, предлагающего обстоятельства, и раб режиссера, предлагающего трактовку драмы.

Я вам раскрою секрет, как рабу обретать свободу. Разработать.

Выдающиеся работы средних актеров и неактеров, уловленных в сети ансамбля: Женя, Лида, Коля, Ира, Люся, Галя, а кто играл Матрену? — Кукольница!

Но как играл Юра! А «Мамочка»!

Как переход к следующей карточке — к эвристичности актерского творчества.

1) Листики и эвристика

2) Брейнсторминговая природа коллективного творчества сможет стать принципом работы над спектаклем.

! Туманный параграф — думать о его наполнении.

Джонс, стр. 265–267 — *см. №121*

Листики из эвристики:

«Все знают, что вот этого нельзя. И вдруг появляется такой человек, который не знает, что этого нельзя. Он и делает открытие».

(Эйнштейн)

См. Сковорода, том I, стр. 49 — *см. №107*

— Взглянуть на хорошо знакомый предмет с новой стороны.

+ См. Л. де Бройль «По тропам...», стр. 179 (параграф «Аксиоматика и открытие») — *см. №27*

— Провокация со спичками. Надо догадаться **выйти в третье измерение**.

— Прием «огрубления задачи» (см. на отдельном листе).

— Траекторию движения мысли здесь составляют последовательно появляющиеся в фокусе внимания все новые и новые связи и свойства предметов. Важно не пропустить тот решающий этап, когда мысленно выявляется единственно правильная в этом случае причина.

— Умение видеть неизвестное в известном.

— Уловить решающее мгновение в ходе мысли.

— Мысленно идти в обратном порядке — один из многих эвристических приемов, используемых человеком при решении самых разных проблем (детективы так сочиняют).

— Прием «горячо-холодно».

— ... существенные условия, ведущие к решению, как бы завуалированы второстепенными обстоятельствами. И надо суметь демаскировать главное...

— Искать нестандартных решений.

— Дубль: искать нестандартных решений!

— Задача сводится не к открытию действительно неизвестного, а к открытию свойств предметов, так сказать, закрытых для нашего ума.

— Преодоление ложной предпосылки (при поисках **нового** решения — это преодоление привычной, банальной, **тривиальной** предпосылки).

— Иногда человек не может решить задачу потому, что просто не видит самого существенного в ее условии.

— ... для решения новой проблемы или хотя бы отдельных частей, из которых ее можно составить заново, мозг пытается разработать совершенно иную программу мыслительных действий. Если это ему удается, задача оказывается решенной творчески с помощью неиспользовавшихся ранее мыслительных ходов.

— Мозг может использовать, например, такой прием: создать мысленную, весьма общую, предположительную схему окончательного решения, как бы заранее придумать возможный ответ. А потом проверять, какой из реальных вариантов окажется к нему ближе всего. Практически это должно происходить так: мозг прежде всего сортирует анализируемую информацию на главную и второстепенную. Затем наугад выбирает какую-то группу сигналов, сообщений и быстренько проверяет, нет ли поблизости более важного и интересного набора. И если есть, то берет за основу именно его, а первоначальный комплект отбрасывает. То же самое проделывает он и с другой группой сведений, выбранных тоже наугад, но не вблизи от первых. Теперь наступает самый важный этап: сравнение обоих улучшенных вариантов. Так удается определить, какой из них оказался **ближе к задуманному**. И в соответствии с этим мозг **выбирает третью группу анализируемых признаков**. Она взята уже **не случайно**, а **предсказана всем ходом предыдущих событий**.

Это повторяется много раз. Случайный выбор первой попавшейся комбинации сведений, улучшение ее, так сказать, местными силами. Затем сразу большой скачок в сторону, разведка здесь. В зависимости от результатов сравнения — снова гигантский скачок, теперь уже более направленный, и так далее до тех пор, **пока предположительное решение не откорректируется до истинного**.

Такой способ поиска правильного ответа напоминает обследование неизвестного оврага. Как будто вы пробираетесь по его дну, то и дело поднимаясь вверх по склону, чтобы сориентироваться, куда двигаться дальше. Его так и назвали «шаги по оврагу».

Совершенно очевидно, что второстепенные величины отыскиваются во время местной разведки вокруг да около. Главные, существенные — за счет «шагов».

... Путь сокращенного, выборочного анализа, конечно, не может гарантировать стопроцентного успеха. Он позволяет решать задачи с большей или меньшей вероятностью найти правильный ответ. Тем не менее, в очень многих случаях, особенно когда приходится действовать в изменчивых, непостоянных условиях, и притом быстрейшим образом, он оказывается гораздо вернее перебора всех мыслимых вариантов.

О подсознании:

Начиная чуть ли не с Архимеда, все ученые подтверждают, что плодотворная мысль, прежде чем родиться, какое-то время вызревает, вынашивается без видимой работы ума. Вероятно, потому она и кажется многим неожиданной, внезапной. «Роль бессознательной работы в математических открытиях кажется мне неоспоримой. Часто, когда человек работает над каким-нибудь трудным вопросом, он в первое время, принявшись за ра-

боту, не достигает ничего. Потом он отдыхает и снова садится за стол. В течение первого получаса он еще ничего не находит, но потом решающая идея сразу приходит ему в голову. Мы могли бы сказать, что сознательная работа оказалась более плодотворной потому, что она была прервана и отдых восстановил силу и свежесть ума. Но более вероятно, что отдых был заполнен **бессознательной работой**... Она невозможна или в некоторых случаях неплодотворна, если ей не предшествовал и за ней не следовал период сознательной работы» (Анри Пуанкаре).

Два эвристических приема:

Прием огрубления, упрощения задачи —

сознательно пренебречь рядом деталей задачи, несколько упрощая ее. Такую упрощенную задачу решить легче. А приемы, использованные для этого, могут подсказать стратегический план решения основной проблемы.

Прием «горячо-холодно» —

разложить сложную задачу на несколько частных, более простых и решать их по очереди, постепенно приближаясь к цели. Практически: анализируя задачу, видим, что у нас нет средств превратить данные условия в искомое решение. Находим средства уменьшить разрыв между условиями и требованиями. Сравниваем полученную ситуацию с конечной и снова ищем, как сблизить, и так до конца. Второе название этого приема — «Анализ средств решения».

Сначала описать пример малого брейнсторминга — см. о/лист — Запись Т. Пушкиной, отмечено красным

Для конца главы, для вывода: Брейнсторминг как оптимальная модель коллективного (студийного) творчества в театре, как идеальная «машина» по производству театральных образов в плане постановки.

Разработать описание игры при совместных поисках решения той или иной (каждой) сцены с артистами, уже имеющими опыт коллективной (игровой!) репетиционной работы. Тут все игровое — режиссер играет, что у него нет еще точного решения, что ему нужно решение, найденное брейнстормингом; актеры играют, что они верят в необходимость их предложений; все играют, что они сами выбирают самое лучшее из предложений.

Но возникает азарт, и всё становится большой правдой игры: решение всем нравится; подхваченное всеми, оно дорабатывается и становится по-настоящему интересным, и возникает вера в спектакль, увлекающая потом зрителя. (Только конспект изложения — для памяти; переписывать живо и конкретно.)

«Взятие снежного городка» — игровой брейнсторминг.

!!! Тип актера-режиссера

— Что такое — брейнсторминг для нас, для книги
— Монтаж аттракционов
— Эта книга и есть — монтаж аттракционов
— Описание процесса рождения спектакля «12 стульев»
— Актер как участник режиссерского брейнсторминга. «Режиссерское» мышление актера. Вилькинский «Гамлет»... еще что?

«Снежн. городок»:

Человек может мыслить вслух и рассказывать об этом... Конечно, человеку свойственно ошибаться, он может нагородить вздор, не выразить главного, поддаться эмоциональным оценкам. И все-таки метод мышления вслух не бесплоден... Многие из вас, возможно, слыхали о своеобразной модификации этого метода — о брейнсторминге (буквально — мозговой штурм). Говорят, во время Второй мировой войны в английском морском министерстве обсуждали проблему борьбы с немецкими торпедами. Кто-то в шутку предложил выстраивать весь экипаж вдоль борта и дуть изо всех сил на приближающуюся торпеду. Эта идея нашла реальное воплощение в механизмах, которые с силой выпускали сжатый воздух в сторону торпеды и заставляли ее отклоняться от курса. С тех пор во многих фирмах при обсуждении сложных задач проектирования прибегают к мозговому штурму: руководитель собирает ведущих инженеров и предлагает им, не задумываясь, высказываться о проблеме. «Фиксированные представления» не успевают сформироваться, все рассчитано на ассоциативное озарение. После пятнадцати минут бессистемной и даже на первый взгляд бестолковой болтовни руководитель распускает совещание, и каскад нелепостей, записанный на пленку, тщательно анализируется.

Не было еще случая, чтобы в этой записи не обнаружилось жемчужное зерно желанного решения.

(Из книги «Человек среди автоматов» С. Иванова)

Иванов — см. №56

+ очень осторожная (без терминологии!) перекличка с «ВТ» по линии парадигмы Ильфа и Петрова в агитбригаде.

«ВТ» — спектакль ММБ по пьесе Л. Н. Толстого «Власть тьмы»

Что дал я? —

Подмена конфликта (психологического на игровой), агитбригада.

Развить!:

Фраза-формула (из Бира, стр. 126): «необычайная способность находить решения, которые даже нельзя было ранее себе представить» (о брейнсторминге)

Бир — см. №23

Отступление:

Формализм как путь к сценической реальности (АДП говорил мне: ты формалист)

АДП — Алексей Дмитриевич Попов

Кабинетный светло-коричневый рояль...

Мандельштам о «12 стульях»:

«брызжущий веселой злобой и молодостью... дышащий требовательной любовью к советской стране памфлет... Широчайшие слои сейчас буквально захлебываются книгой молодых авторов...»

Мандельштам — см. №83 («Веер герцогини», с. 245)

Энтузиазм режиссеров-актеров, выполняющих свои, ими же придуманные трюки — праздник режиссерской выдумки + пир творческой фантазии.

Проакцентировать в описании спектакля «12 стульев» кисловодский танец — как пик «брейнсторминга» — штурм, в котором участвуют все (и актеры-режиссеры, и их зрители). Это была победа игрового театра в 1972(!) году.

«12 стульев» — спектакль ММБ в Московском институте культуры

Тут же развить тему танца как наиболее игрового из всех искусств (см. Хейзингу — 2, стр. 54 и далее).

Хейзинга — см. №125

Завершить параграф «12 стульев» продолжением разговора о красоте спектакля.

Воспитание в актере чувства красоты спектакля. Как это красиво — про вилькинский замысел Офелии.

89-а. Метатеатр актера — полный разворот темы

Теперь, мол, настало время поговорить об этом серьезно и обстоятельно: после кратких упоминаний, после «рамок», после «12 стульев» с коллективными комментариями агитбригады и комментариев гида в японском театре...

— Повтор (тематическая выжимка) темы рамок

— Фабула и сюжет

— Синтагма и парадигма; синхрония и диахрония.

+ См. о/листы «Новые упражнения», стр. I, отмечено: «Метатеатр» — *в архиве не обнаружены*

90. Плач по этюдам и эскизам

[*Карточек к этой главе не обнаружено*]

91. Состязания: кто кого?

Развить из этого параграфа теоретический блок, посвященный спортивности игры и силе творческого преобразования свободной импровизации в четкую театральную структуру. Так: в этой карточке общие положения, а в следующей — конкретные приложения к сцене.

ОЧЕНЬ ВАЖНАЯ НАХОДКА: сделать из стернианского бегства героя (Тристрама) и автора (Стерна) от смерти СОСТЯЗАНИЕ ЧЕЛОВЕКА СО СМЕРТЬЮ — ИГРУ. Это к проблеме СИМВОЛИЗМА ИГРЫ — теоретическая проблема — к практике: предложить эту модель как тему импровизации и как игру. (См. реестр событий к «Тристраму Шенди», стр. 28, №№288, 293, 294–99; стр. 29, №300.)

«Реестр событий» не включен в публикацию

Перенести сюда библиографические заметки с карточки «Аксиомы. Вторая порция», красная запись справа.

См. мою первую книжку, параграфы 2/1, 2/2 – *стр. 61.*

Совмещение традиционного этюда с новым.

В конце развезти тему этюдов-проб на одну тему, но с условием разных решений (после «правдивого» этюда — этюды в рамках АОО (Аксиома Обязательной Оригинальности) — а кто еще оригинальнее? — но не бросая правды первой психологической пробы. ДУБЛИ, КАК В КИНО.

А. П. Чехов о том, как делать этюды (см. Соч., т. 10, стр. 430).

А. П. Чехов – см. №126

+ Из моей старой книжки, стр. 97–100, параграф 2/14.

— «Стакана́ нет? (Герой Советского Союза, как мадам Паче в пьесе Пиранделло).

мадам Паче — персонаж пьесы Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора»

В конце эффектного «рассказа» задать вопрос (себе): «А зачем это рассказано?»

И в ответ дать требование такой же правды, магической правды, материализующей фигуры из небытия. (См. отд. мал. листок в линейку, отмечено: 4А «в роще».)

Формализация МДА и его возрождение через игру и импровизацию. (Посмотреть и использовать все, что можно, из бывшего вступления в 4-м плане.)

МДА — метод действенного анализа

«Игра исполнений». Здесь же этюды в разных жанрах. Богатырев упоминает (а мне, м. б., выдумать — ложные — народные игрища) о том, что крестьянские дети, исполняя обрядовые драмы зимнего цикла, исполняют одну и ту же пьесу дважды, но в разных жанрах. Сначала как драму, а затем как «оперу» с хором.

Богатырев — см. №24

Сюда же тема «игра и школа представления» — разъяснения о вражде игры и представления и о близости игры и представления.

Здесь описать этюд к шолоховскому рассказу для Петра Ивановича, его реакцию и Валину режиссуру (актер — режиссер), а закончить мотивом уникальности.

Чем отличается этюд как игра от традиционного, тривиального этюда? Главное отличие — подмена бытовых терминов игровыми: ставка в игре и т. п.

К НОВИЗНЕ ИГРОВОГО ТЕАТРА — В ЗАЩИТУ И В ОБЪЯСНЕНИЕ.

См. Гоголь: т. 6 (большой), стр. 241— *см. №40*

Игра органически заключает в себе КОНФЛИКТ. Он включен в игру как ее первое и самое необходимое условие. И поэтому, находя точно «игру» (данной сцены, данной пьесы, данного спектакля), мы находим вместе с этой игрой и конфликт.

ИГРА ВМЕСТО ДЕЙСТВИЯ! Игра ДЕЙСТВЕННА по своей природе. Она — в силу этого условия — дает нам одновременно и ДЕЙСТВИЕ (данной роли в данной сцене и т. д.). Но в игре это ЖИВЫЕ, естественные, вынужденные и вынуждающие действие и конфликт.

Игра несет в себе не только живость и свободу поведения, но и СОСТЯЗАНИЕ с его азартом, с его случайностями и с его перипетиями, с его болельщиками, его приподнятой атмосферой праздника, бодрости и здоровья.

Что еще? Думать.

Конечно, в наш век формализуется всё, но игра поддается формализации труднее (Разрабатывать!).

— Специфика игрового конфликта.

— Виды игровых конфликтов: стремление «переходить»; подтасовка; поддразнивание противника; давление на партнера, блеф...

— Игровой конфликт — это, в сущности, конфликт жизни. (Путь смыкания игрового театра с жизненно правдивым театром.)

(Сюда можно вставить что-нибудь из новых черновиков — «10 времен года» или семинар МАЧ).

МАЧ — Михаил Александрович Чехов

(Переписать заново и лучше)

Еще одно волшебное свойство игры, еще одна, может быть, самая большая ее магическая сила заключается в том, что она все делает естественным. Ну что, например, может быть более неестественным, неорганичным для тонкого и воспитанного человека, чем состязание в оригинальности, чем стремление «переоригинальничать» другого человека, стремиться к победе в утверждении собственной оригинальности? А в игре это абсолютно естественно (развить, переписать заново и лучше).

ПОДДАВКИ (игра в поддавки). ПРОТИВ ПОДДАВКОВ.

См. мою старую книгу, параграф 2/27

— За что бьют в настоящей игре: сговор игроков.

— Игровой максимализм как особенность, может быть, ошибочная, моей концепции театра.

— Поддавки в игре и показная игра (показ игры, показуха).

97. Разбойник Володя, разрушитель игры

{*Карточек к этой главе не обнаружено*}

О ПАРТНЕРЕ (ДРУГ — ВРАГ).

«Если передо мною умелый партнер, дело облегчается тем, ЧТО привносит он сам; всегда выгоднее иметь партнера, который старается взять верх над вами, ибо это наилучший способ вам услужить».

(Ш. Дюллен, из статьи «Рождение и жизнь персонажа», стр. 54)

Дюллен — см. №49

Антиномия партнера

(рассмотреть в плане игры: партнер в игре и враг и друг — я его должен обыграть, но и, с другой стороны, я именно с ним играю

+ Люблю с ним играть, мне нравится с ним играть.

См. 2-й план Д, паратр. 3.35;
Д — диссертация, в публикацию не включена

Найти мои оттенки изложения (как я это думал в 60-х годах).

+ Мое понимание «некоммуникабельности» (преодоление ее — смысл театра).

Мал. кор. тетр. стр. 11/4 отмеч.

+ Точно так же важен и зритель, воспринимаемый как партнер (первый безакцентный заход по теме!).

Здесь же сказать о важности зрительской среды и атмосферы для актера (см. Пинский, стр. 75 — разработать!).

Пинский — см. №96

Без болельщиков трудно выигрывать, но чужой болельщик — враг.

Тотализатор во МХАТе — см. МАЧ, т. 1, стр. 72–73
+ см. мою первую книжку, параграф 1/42.

МАЧ — см. №127

«Живая игра взаимоотношений» (см. Бентли, стр. 60).

Бентли — см. №20

Живой театр и живое общение. Феномен «ты» (см. Бентли, стр. 59–64).

+ Пересказ концепции «ты» в системе триединства у П. Флоренского. Продолжить в следующем параграфе.

Флоренский — см. №122

99. Действие (только) средство, а не цель (+ не исполнитель чужих действий, а сочинитель своих — так хотел КСС)

Тема требует разработки:

— какая цель?

— как действие ведет к цели?

— что нового вносит эта мысль в методику работы актера и работы с актером?

— малость подробностей уничтожает действие: на уровне грубого театра оно есть, а на уровне тонкого театра его нет.

+ см. Сковорода, том 1, стр. 30 — *см. №107*

См. отд. лист «Для Тулы» — верх. «антидействие»

Мал. кор. тетр., стр. 11/6, отм.

Включить в Диссертацию, но это не только для Диссертации: давно я предчувствую что-то главное, определяющее уровень профессионального умения, отличающее зрелого мастера от ученика или неофита: умение затруднить игровыми препятствиями (и количеством их) выполнение любого действия, задачи, сверхзадачи, т. е. смелостью в отходе от прямого пути метода физических действий при достижении стоящей цели, в достижении результата, заданного пьесой. Так, чтобы зритель, даже зная «итоги» пьесы, начинал верить, что итогов этих не будет (Отелло должен задушить Дездемону — это дано, но мы идем к обратному: он ее не задушит, не может этого сделать, прощает, ему мешают, он раздумал и т. п. Или: дана задача Паратову отделаться, освободиться от Ларисы, а мы строим все подробности, все ситуации, все этапы так, как будто цели такой нет и он, может быть, даже придет к решению жениться на ней, бросив все расчеты). Чтобы зритель и даже любой человек, попавший на репетицию, прошел через все колебания, уступки, отходы от главной задачи, чтобы он был уже полностью уверен в обратном итоге, и лишь тогда мы подводим его к данному автором результату. АДП — «поворачиваться спиной».

См. Пинский, стр. 497 — для раздумий — *см. №96*

См. Бентли, стр. 19—20 — *см. №20*

См. Аникст «Творчество Шекспира», стр. 346 — *см. №5*

Конфликтность, батально-сложное построение происходящего на сцене действия, дающая массу подробностей, характеризующих современность изложения — вот принцип организации действия, принцип изложения режиссерского опуса.

(+ см. Пойа, стр. 378—79)

+ см. «Строение фильма», стр. 186 (нижняя половина) и стр. 187 — верх — *см. №112; АДП — Алексей Дмитриевич Попов*

+ см. отд. зел. лист «Читая „Теорию метафоры“» [*см. №114*] стр. 1 внизу! — отм. б/д

Пойа — см. №99

Действие теперь пробивается, продирается сквозь «бездейственные» задержки размышлений, атмосферы, ощущений ступоров, лирических отступлений, игровых отходов в сторону, зигзагов театральности, выходов на прямое взаимодействие со зрителем, связанных со структурой «большой формы». Действие становится игровым.

Разработать и разъяснить. 23/07/1975—86

+ см. Записки о Стерне, стр. 2 поднято зеленым (2 раза) + там же, стр. 18 самый верх — *не включены в публикацию*

Тема важная: действие как маска (заменить слово «как маска») — Что за маской? См. отдельную карточку ДМ.

Формула Достоевского Ф. М.: «Все внутреннее должно быть обнаружено в действии» (прозрачный актер, надо научить, оттренировать эту прозрачность в импровизации)

! Современная технология Ф. М. Достоевского и случайного жеста — восстановить эту дорогую мне мысль и развить.

Еще одна формула Достоевского (найти!): вдруг, словно бы ни к чему, должны проскальзывать не идущие к делу действия. Сравнить с Н. В. Демидовым (без цитаты) — «роль автоматических движений в воспитании непроизвольности и свободы».

Здесь это начать как разговор о «случайных» комплексах автоматических действий, а затем вернуться к этому в разговорах 3-ей части о «случайных ансамблях».

3-я часть — см. т. 1 настоящего издания

Армянское радио (этюд без действия). Тогда я не понял, а это было начало.

+ см. Эшби стр. 137 — пометка моя слева (1 фраза). — Для размышления и развития в пересказе — см. цитату на грани страниц 138/139 — очень важно!

Эшби — см. №132

+ Развить мысль о том, что в Кабуки нет действия.

<u>Очень важное наблюдение: А. П. Чехов и сценическое действие.</u>

Уже при первом появлении Чехова на театре в качестве серьезного драматурга современники единодушно отметили бездейственность его пьес. Я, столкнувшись с этим единодушием, объяснил его заговором против Чехова, непониманием, даже <u>нежеланием</u> понять глубоко спрятанную действенность чеховской драматургии и посвятил полжизни обнаружению скрытых чеховских конфликтов.

Но теперь, столкнувшись с сегодняшней явной тенденцией театра к отходу от действия, я вдруг по-новому взглянул на чеховскую драматургию и на позицию самого Чехова в театре и в драме, — без пристрастия и предвзятости. И что же я увидел? А то, что современники Антона Павловича не были так уж неправы, они заметили то, что было наиболее характерным для пьес великого русского писателя. Ошибка их заключалась не в констатации факта бездейственности чеховских пьес, а в его

оценке. Они считали бездейственность недостатком, а она была достоинством и принципиальной, причем демонстративно принципиальной, новаторской особенностью «Т.С.» или «В.С.».

«Т.С.» — «Три сестры», «В.С.» — «Вишневый сад»

И в самом деле: если мы попробуем проанализировать действенную основу любой из больших чеховских пьес, попытаемся выудить смысл из действий и поступков чеховских персонажей, то мы узнаем очень немного — настолько беден их действенный диапазон, настолько узок и мизерен репертуар их действенных «цепочек».

Рассмотрим в этом плане «Т.С.».

Первый акт. Поведение всех или почти всех персонажей можно свести к одному и тому же набору «приходят, здороваются, поздравляют именинницу, болтают в ожидании угощения, усаживаются за стол, едят и острят». Небольшие отклонения от этой поведенческой схемы наблюдаются у Вершинина (как недавно приехавшего в город), у Андрея (как у влюбленного, готовящегося к объяснению с предметом) и, может быть, у Маши (как у местного enfant terrible).

Второй акт еще более однообразен в смысле действенной палитры: разбившись на пары, люди приходят, признаются в любви, получают отказ, снова ведут интеллектуальные беседы в ожидании ужина и ряженых, узнают о том, что ряженых не будет, и расходятся.

Третий акт более динамичен за счет внешнего события — пожара, но действенная структура по-прежнему одинакова для всех: после помощи погорельцам (в разной мере и степени) все слоняются по дому, собираются в группки, устраивают скандал (можно назвать это попыткой высказать все, что накопилось на душе за последнее время, с предельной откровенностью), затем извиняются и стараются стушеваться.

К четвертому акту унификация действенных линий усиливается до предела: все ищут друг друга, встречаются, прощаются и в конце концов расстаются — надолго или навсегда.

Я не хочу, чтобы Вы подумали, что я хочу подчеркнуть никчемность и скуку изображенной Чеховым жизни, нет, отнюдь нет — я просто акцентирую бедность именно действенной партитуры чеховской пьесы. О том, что она бедна образно, эмоционально или интеллектуально, и речи быть не может. Но, увы, это поэтическое и психологическое богатство «Трех сестер»

(как, впрочем, и любой другой пьесы Чехова) на разнообразии действия не отражается, не отразилось. Особенно это заметно на втором акте: по действиям персонажи здесь неотличимы друг от друга. Приходит Вершинин с Машей, признается ей в любви, не получает согласия. Приходит Тузенбах с Ириной, тоже признается и тоже получает отказ. Затем сквозь эту же действенную конструкцию, причем с последовательным ускорением, пропускаются: Чебутыкин, Федотик, Родэ. Развернуто и в другом ключе завершает этот конвейер неудачных признаний в любви к Ирине Соленый. Та же модель попытки пробиться к другому человеку теперь легко может быть прочитана в сцене Наташи и Андрея, с которой начинается акт, в сценах Андрея с Ферапонтом, Барона и Соленого, Андрея и Чебутыкина.

Завершается акт блестяще: такой же, но успешной, удачной попыткой Протопопова завоевать Наташу.

Дальше только тезисы (развивать!):

— Зачем он дал всем одно и то же действие?

— Действие было не столь уж важным элементом театра.

— Да нет, он хотел показать главное не на действии в прямом, как у КСС, смысле, а на чем-то другом.

— Не на что я делаю, а на том, как я это делаю, в отличие от других.

— Действие одно выполняют все, а в результате раскрываются совершенно яркие по разности характеры, именно на одном действии видна разница. А может быть, он делал то, что мы делаем в упражнении (21-й вариант).

АНТИ-МФД

МФД — метод физических действий

Мы все превозносим КСС. Мы все молимся на него, величаем его гением. Но наш пиетет как-то абстрактен: называя его гением, мы не относимся к нему как к гению, не перечитываем внимательно его заветы. Часто механически повторяя его формулы, мы даже не вдумываемся в смысл этих формул.

КСС считал главной целью актерского труда создание «жизни человеческого духа», вершиной работы актера была для него «истина страстей». Свою школу он определенно и подчеркнуто называл «школой переживания». Сердцевиной его «системы» была — и осталась — формула «от сознания к подсознанию».

За всеми этими ключевыми понятиями теории Станиславского стоит одно: душа человека, его высокие чувства, его глубинные ощущения, его волнения и раздумья.

Действие, создание «жизни человеческого тела», «приспособление» по КСС — все это только путь, средство для создания на сцене «жизни человеческого духа». Только ход к сокровищам внутреннего мира человека-артиста. Сознательная, технологическая часть работы, позволяющая проникнуть в «тайники души», открыть шлюзы эмоции. Трамплин, позволяющий прыгнуть в пространство трагедии или комедии, в пространство творческой свободы — в пространство игры.

Кому, казалось бы, придет в голову показывать или рассматривать трамплин без прыжка? Подготовка к полету чрезвычайно важна, незаменима и неотменима, но разве не абсурдна, разве не бессмысленна без самого полета?

(Продолжить о том, что теперь есть: вместо «прыжка» показывают трамплин: действие — психическое, физическое, «жизнь человеческого тела», а души, потрясения, мысли, рождающейся «сегодня, здесь, сейчас», — нет.)

Этапы: 1. МФД (дискуссия о безыдейности МФД).

2. Создание штампов действия и имитаций.

3. Последний, наиболее гибельный этап: овладение органикой без трат.

(Тут же где-то вставить новеллку, как из-за действия, из-за «что тут происходит?» погубили очень хороший этюд, в котором не было примитивно понятого действия (на курсе Толи Морозова.)

Толя Морозов — студент режиссерской группы на курсе ММБ в ГИТИСе

Тут же где-то повторить цитату из О. Уайльда: «Когда человек действует, он становится марионеткой».

АНТИ-ДЕЙСТВИЕ. ОЧЕНЬ ВАЖНОЕ

(Я прозрел) впервые, когда увидел впервые в действии игру.

(формулируя конфликт для этюда или для упражнения в хоровой декламации или в пении двух хоров).

КСС погиб, когда впервые сформулировал действие умозрительно (в книге «Работа актера...»). От этого бежал, спасался М.А.Ч. (М. А.Чехов) в ПЖ.

Сначала я перестал формулировать сверхзадачу, затем сквозное действие, а потом и действие.

Все, что мы формулируем в слове, умирает в тот же миг. Формулируя в слове, мы убиваем творчество. Формулировать точно и четко нужно только правила игры.

Нельзя, чтобы все было заклепано, — тогда нет возможности для ежевечернего творчества, которым живет театр. Но и

нельзя, конечно, чтобы все было не заклепано, тогда полная неопределенность и тоже нет возможности для творчества. (Найти синоним слову «заклепано».) Какой же выход? Надо заклепывать только что-то одно и каждый раз разное. Так КСС начал заклепывать задачи, хотения, цепочку физических действий (заметьте — каждый раз другое, меняя на ходу, как пробу).

Действие — арифметика актерского мастерства. Им нужно овладеть и забыть, чтобы оно ушло в подсознание и было к услугам актера, когда ему нужно будет выразить с помощью действия, становящегося «приспособлением», свои мысли и чувства.

К ОБНАРУЖЕНИЯМ И ИЗМЕРЕНИЯМ ДЕЙСТВИЯ

Определение (измерение) и формулировка (причесывание под одну свою гребенку) действия, допустимые на «макроуровне» (в большом и поверхностном мире театральной действительности), на «микроуровне», на уровне мельчайших и тончайших движений, как мне кажется, НЕДОПУСТИМЫ.

Почему? Да потому, что здесь, в этом «микромире» хрупких, непостоянных, капризных нюансов человеческой психики, существующих одно краткое мгновение, определение действия, его формулирование как минимум огрубляют, искажают суть происходящих процессов, а если выразиться максималистски, — мертвят, убивают живую плоть театра. Есть предел, за которым грубый инструментарий театрального действия начинает служить орудием убийства театра. Прямой, однозначный подход — что я тут делаю? — тут не помогает. Наоборот — вредит.

Это — как в квантовой области физических явлений. (См. де Бройль и др. заметки по Эйнштейну, Данину, Бору.)

Не знаю, что сначала — театр или квантовая механика; об этом думать!

Я — М. Буткевич

Я: действие — ахиллесова пята театра. Его сила и слабость. Именно здесь, в сцен. действии, таится вечная опасность имитации, подделки. КСС был наивен и легковерен. Настолько, что без колебаний поверил в учение академика Павлова, проверенное на морских свинках и собаках. Прямая связь «стимул — реакция» на уровне человека не столь прямолинейна и безотказна. «Жизнь человеческого духа» нельзя свести к рефлекторным дугам и слюноотделению. (КСС под впечатлением рефлексологии сформулировал зависимость «действие — чувство», затем утрировал его до «физическое действие — жизнь человеческого духа» и пришел в результате к весьма недостоверному равенству «ЖЧТ=ЖЧД»; связь между ними есть, да, но

это не просто односторонняя связь, а взаимосвязь. Причем не однозначная. Эпигонам же этого и было довольно. Они заменили ЖЧДуха ЖЧТела, и дух исчез из театра. Скорпион Системы КСС, попав в сложнейшее положение, убил сам себя.)

(Возврат к шоковым сценам «Макбета» — эсэсовцы приволокли труп Банко на пир и борьба Леди Макдуф с убийцами в зале — эти действия можно проделать механически, и они сработают безотказно. Тут соблазн: можно и без переживаний.)

Только в игре действие и становится тем, чем ему положено быть — средством, подспорьем, инструментальной околичностью.

Я: Стало уже тривиальностью утверждать, что слова лживы, что они скрывают сущность (сущность человека, мол, раскрывается не в слове, а в жесте, в действии), вошло в поговорку (суди о человеке не по его словам, а по его поступкам).

Но жизнь искусства (нас интересует театр) не стоит на месте. Присматриваясь к жизни, оно (искусство, а с ним и он, театр) пошло еще дальше и еще глубже: оно обнаружило, что и действие не всегда откровенно, что действие часто тоже скрывает сущность человека, маскирует душевную его суть. Поэтому мы теперь, в конце XX века, желая обнаружить суть человека, его душу, отодвигаем действие (жест, поведение, поступок) с первого плана на второй и как бы разводим руками ряску, покрывающую поверхность воды в пруде, чтобы увидеть чистую воду и дно сквозь нее, и биение родника на дне. (См. книжку о Т. Манне, стр. 228–229.)

книжка о Т. Манне — см. №9

НЕДЕЯНИЕ В ТЕАТРЕ. (Только записи.)

Мы присутствуем при историческом переломе русского театра: заканчивается этап действия в театре, начинается что-то новое, небывалое. Действие — это грубый, топорный этап (актер — плотник, а не столяр). Не умели тонко воздействовать на зрителя: показывали ЖЧД через действие, поступок, обнаруживали «духовное богатство человеческой духовности» в поведении (причем обычно в физических действиях, в ПРОСТЫХ физических действиях, потому что не могли по-другому). Теперь наступает этап ХВ (художественного воздействия) на зрителя (Гротовский, Брук), т. е. непосредственное воздействие, передача мысли и чувства, ощущения и др. тонких движений души без посредников (поле, круг). Поэтому возник интерес к театру. Но с его дзенством (Мнушкина, Брук). И опять это все возвращается к открытиям КСС (отражено в Первой студии).

Ариана Мнушкина — французский режиссер, драматург и сценарист

КСС как первый дзенец (задолго до Европы и Америки). Буддизм напрямую, йога КСС. Дело театроведов разыскать это. Я только как творческий человек обращаю на это внимание. Мейерхольд взял внешние формы восточного театра, а его учитель КСС взял суть, душу дзенства (круги, кольца, лучеизлучение и лучевосприятие и т. п.). В этом его величие. Но потом он как бы испугался и начал крутить назад — актеры и др. деятели театра не созрели, и он пошел на это.

Теперь мы созрели и будем продолжать НЕДЕЯНИЕ. Дать вырасти в себе шедевру. Пусть он сам и т. д.

А как же быть с действием (основой театра и т. п.)? Оно переходит в ремесло, часть актерской работы (Развить).

Модель рассуждения о событиях в плане замены действия бездействием:

«Но „однажды ночью"... Кажется, что-то случится. События, однако, не происходит. Но возникает КАРТИНА, ДРАМАТУРГИЧЕСКИ РАВНАЯ СОБЫТИЮ».

(Из статьи о «Ювенильном море» Платонова: спят уставшие люди — посмотреть в «Котловане» аналогичное.)

К ПРЕЛЕСТЯМ БЕЗДЕЙСТВЕННОСТИ.

«... Сюжет прост, но ПОЛНОЕ ОТСУТСТВИЕ ДЕЙСТВИЯ ДЕЛАЕТ КАРТИНКУ ЗАГАДОЧНОЙ И МНОГОЗНАЧИТЕЛЬНОЙ. Ее герои недвижны, молчаливы — лишь мальчик в красной шапочке, вошедший по пояс в воду, приложил руки ко рту, как бы стремясь вызвать эхо над водой...» (о «Купании в Аньере» см. Сёра, стр. 10).

Сёра — см. №95

Включить разговор о Сёра вообще и, в частности, о «Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт».

— «Гранд-Жатт» — «это мир, откуда изгнаны жизнь и движение»

(Роджер Фрай, 1926 г.)

— «Гранд-Жатт» «представляется замедленной киносъемкой»

(Робер Рей, 1931 г.)

О ДЕЙСТВИИ — Мандельштам:

«Самое понятие „действия" для личности подменяется другим, более содержательным социально понятием „приспособления"». (АНТИ-ДЕЙСТВИЕ.)

Мандельштам — см. №83 (примеч. к ст. «Конец романа», с. 285)

Б. Пастернак: (Против действия.)

«И ведь Фауст — не главное. Рядом есть вещи, перевешивающие значение работы, — роман, подведение его к концу,

новые стихотворения к роману, новое состояние души. Это внутренне значит безмерно много, и внешне не значит ровно ничего». (Не в действии дело).

А. М. Лобанов:

Лобанов — см. №75

«Лишь тогда человек на сцене выявляется интересно и многогранно, когда мы видим его НЕ ТОЛЬКО ДЕЙСТВУЮЩИМ, НО И ЧУВСТВУЮЩИМ, и не только чувствующим, но — и это самое главное — МЫСЛЯЩИМ, когда мысли его созревают как бы на глазах у зрителей, здесь же на сцене, в момент действия, и тут же выражаются в поступках и словах».

Оскар Уайльд о действии:

Уайльд — см. №117

«Действие есть всегда вещь не трудная... не будем говорить о действиях. Действия всегда слепы, они зависят от внешних влияний и движутся импульсами, природы которых не сознают. По существу оно нецельно, потому что ограничено случаем и не создает своего направления, потому что всегда находится в разногласии с целью. В основе его лежит отсутствие воображения. Это последний ресурс тех, кто не умеет мечтать».

(«Критик как художник»)

Гамлет.

Самый первый театральный персонаж, само олицетворение театра — Гамлет — не случайно получил неофициальную кличку-характеристику «бездействующего героя» и также не случайно все попытки активизировать, сделать его действующим, объяснить его через поступки, кончались весьма печально: великий образ мельчал, подменялся, превращался в пародию.

Действие — это арифметика театра. Высшая математика — это что-то совсем другое. (Что?)

О Стерне.

(Регрессивный ход изложения — как возврат от самой передовой технологии к старому методу.)

1. Этюд-прелюдия и этюд-интерлюдия.

2. Этюд-прелюдия во времени (актер и время) — естественный шаг к современному прочтению классической пьесы со стороны актера — «Недоросль», «Ревизор», «Горе от ума». Вместо разговоров о современном прочтении давайте просто попробуем понятное для нас.

3. Этюд и реалии эпохи (тренинг вокруг вещей и обычаев).

4. Этюд на ситуацию из пьесы (вспомнить разбор).

5. Этюд в спектакле (часть пьесы играть «своими словами» — КСС) — подготовить возможность такого (со ссылкой на «Лира» — классификация всех случаев игры своими словами классического произведения). См. «Записные книжки КСС. Т. 2. стр. 27 + отд. карточка «Св. сл.» (свои слова) — там указаны остальные страницы этого тома и мои тезисы.

Записные книжки КСС – см. №110

ИМПРОВИЗАЦИЯ ПОСТЕПЕННО ВЫТЕСНЯЕТ ЭТЮД, потому что игровой театр постепенно вытесняет психологический театр.

В чем первая ошибка упрощенного понимания этюдного метода? В том, что **первое же** найденное фиксируется и начинает при повторениях все больше и больше закрепляться. Происходит незаконная формализация первой, не обязательно и не всегда лучшей пробы. А надо (вспомним АОО и пробы с ней связанные) выбирать самый лучший вариант и помнить, что может появиться еще более точный и совершенный вариант. Отбор, как известно, — механизм совершенствования, и нужно, чтобы он действовал не только на самых первых репетициях, но на всем продолжении жизни спектакля — от первого чтения пьесы до его снятия.

АОО — аксиома обязательной оригинальности

Вторая ошибка в понимании этюдного метода заключена в том, что эта форма репетирования пьесы была сведена к придумыванию **слов**, к пересказу текста автора своими словами. А эта процедура не может быть целью актерской работы, т. к. главное не в словах, а в том, что стоит за словами автора и определяет их. (дальше см. Апресян, стр. 253 — нижняя половина, 254–264 и особенно мои пометки на полях о семантическом диалоге, о семантическом разговоре (только надо найти свои слова вместо [*нрзб.*]).

Апресян — см. №8

Эту вот смысловую ситуацию и надо разрабатывать и варьировать в этюдах.

(об этюдах, заканчивающихся не так, как это происходит в пьесе: незадушенная Дездемона, разоблаченный Хлестаков и...)

— Умение отворачиваться от предрешенного финала пьесы дает именно этюд. «Запутывание» зрителя: так, чтобы он уже верил, что на этот раз все будет не так, как мы знаем. И добавочное событие ставит все это на место.

В хорошей драматургии это делать трудно, но надо.

Примеры искать!

Завершить примером (с подробными схемами с отд. карт. 21/11, стр. 1 — отмечено зеленым: к №17) — как воспоминание о Лире и как перспектива всего, о чем говорится в этом параграфе.

102. Этюд как практическое соединение импровизации-игры с техникой психологического театра

+ тема: Этюд как психологический эксперимент. Этот раздел очень важен в свете претензии к импровизации со стороны реалистического и натуралистического театра. Поэтому нужно перечитать претензии П. А. Маркова к односторонности импровизационного театра и ответить.

Смотреть Бахтина (стр. 88–93 верх) и развить при повторе тему «Внесловесный диалог» (действенный, подтекстовый, философский) на фоне контекста пьесы, театра и жизни (автора, актера и т. п.).

Бахтин — см. №14

См. «Современный экзистенциализм», стр. 367.

«Современный экзистенциализм» — см. №108

Этюд с готовым, уже выученным текстом.

Сюда куда-то вставить тему, почему именно сейчас возрождается игровой театр: надо учесть, что часть достоинств психологического театра взяло на себя и ТВ. Разработать.

Начав с Яковлевой — «рыба» на разные лады, привести игру словами. Повторение двух-трех реплик на разные лады — придумать примеры а-ля васильевский первый акт из Пиранделло: придумать другие пьесы и другие пробы, другие формы и другую методологию, начиная с «та-та-та», с разными действиями и подтекстами, и кончая повторением одних реплик в разных окрасках, а затем в разных предлагаемых обстоятельствах. Закончить «чехартмой» и 2-мя университетами — перейти к Годо — а затем к Вампилову.

Ольга Михайловна Яковлева — актриса

А. Васильев — режиссер спектакля «Шесть персонажей в поисках автора»

Годо — «В ожидании Годо», пьеса С. Беккета (1949)

В первой части мы уже познакомились с самыми разнообразными приемами режиссерского анализа. Все эти виды анализа доступны и актеру (в той или иной степени). Теперь мы вплотную сталкиваемся с иным аспектом разбора — со специфически актерским анализом (см. семантический анализ у Апресян на стр. 252–264, Засорина — стр. ...).

Апресян — см. №8
Засорина — см. №53

Актер на разные лады «вертит» ту или иную ситуацию (или мысль! или образ!) в своих пробах, как бы разлагая ее практически на различные смысловые оттенки, поведенческие нюансы, приучая себя все точнее и острее различать образно-эмоциональные тона и полутона.

Это на первый взгляд бессмысленное и формальное занятие постепенно обнаруживает свой глубокий и важный смысл.

Смысл: Расширяется палитра актера (состав и объем красок), углубляется ощущение им отдельной сцены (ситуации), уточняется понимание, представление, а лучше сказать видение структуры этой сцены (ситуации). Первое — это совершенствование актерской техники, второе — психологическое обогащение себя и ситуации, третье — овладение композиторскими навыками, обретение художнической самостоятельности.

Обратите внимание: при всей свободе и непредвзятости этих проб-импровизаций в них варьируется одна и та же художественная идея (мысль). Она движется (пусть с потерями, пусть рыская зигзагообразно от удачи к неудаче), неуклонно движется ко все более точному выражению. Нечего говорить, что потом, просмотрев все варианты, легко выбрать лучший!

+ И тут тоже наблюдается одна и та же, знакомая нам тенденция — анализ постепенно перерастает в синтез (в замысел роли).

АДП о 22 варианте (первое отбросить, не думая).

АДП — Алексей Дмитриевич Попов

АКТЕРСКИЙ АНАЛИЗ. (Разработать тему.)

— Разложение чувства на отдельные ощущения.

— Разложение формы (что такое форма для актера) на отдельные приемы.

— Разложение действия на жесты и позы, на мимические и интонационные элементы.

— Квантование действия до такой степени, что оно исчезает совсем.

+ См. Записи о Стерне. стр. 3, отмечено «Аа» + стр. 5;
+ См. Реестр событий «Тристрама Шенди», стр. 36, отмечено «Аа» – *не включен в публикацию*

1. Тайна персонажа
2. Тайна пьесы
3. Тайна актера

См. И. Анненский: Тайна Н. В. Гоголя — статья о «Портрете» — перечитать, включить пересказ, приспособленный к актеру.

Анненский — см. №7

! О СПОСОБЕ СТАТЬ АРТИСТОМ !

«Неискренность — это яд. Но у него есть и противоядие. Оно прежде всего в том, чтобы, пока у тебя чистая совесть и румянец на щеках, приобрести основательную артистическую подготовку; оно в том, чтобы уметь думать, а не глушить мысль в пустой закулисной болтовне; в том, чтобы воспитать в себе силу воли; в том, чтобы, гордясь хорошо выполненной работой, не считать себя гением, прежде чем проявится твой талант; в том, чтобы научиться наблюдать, смотреть, видеть и слушать, жить жизнью людей, не слушать дурных советов озлобленных друзей или просто карьеристов. А главное в том, чтобы никогда не забывать, что мы не приносим жертв, служа подлинным поэтам, гениям драматического искусства; это они оказывают нам честь, когда принимают в свое общество».

(Ш. Дюллен, стр. 81–82. «Советы ученику»)

Дюллен — см. №49

ТАЙНА

«Театр полон тайн, которые даже самые тонкие теоретики никогда не разгадают. Если взглянуть прямо в лицо всем этим проблемам, тебя охватит чувство смирения и ты поймешь, что больше шансов проникнуть в них сердцем, чем критически — разумом» (Ш. Дюллен, стр. 137).

«Меня часто спрашивают, каким же будет театр? Но не заключается ли основное свойство подлинного творчества именно в том, что оно не предвидимо» (Ш. Дюллен, стр. 139).

ДУША АКТЕРА

«Опасность — в недостатке искренности по отношению к самому себе, в отсутствии „внутренней жизни“. Твой первый экзамен, по-моему, должен заключаться в том, чтобы спросить самого себя, серьезно ли это твое „призвание“, не соблазнили ли тебя попросту иллюстрации в театральных и кинематографиче-

ских журналах, реклама, созданная знаменитостям, вся показная сторона театральной жизни... Одним словом, хочешь ли ты быть художником или „гистрионом“? Решить это надо в первую очередь. Если ты колеблешься, оставь эту книгу — я ничему не смогу тебя научить. Видишь ли, „гистрион“, будь он даже гением, — в нем есть что-то недостойное. Комедиантство, помимо того, что над ним смеются, влечет за собой сухость сердца, пустоту души, которые, в конце концов, принижают человека».

Ш. Дюллен, стр. 81, «Советы ученику»

105. Игры опасные и рискованные

Тема: актер экспериментирует; эксперимент актера над собой; нравственный аспект эксперимента; эксперимент над другими людьми: партнер, зритель, случайный участник эксперимента.

См. «Зап. кн. КСС», том 2, стр. 176 — *см. №110*;
+ см. зеленый Гессе, стр. 246 (начиная с 13-й строки от начала) — *см. №38*

+ Импровизация как риск, ее суть и цель — см. «Современный экзистенциализм», стр. 59 и 349.

«Современный экзистенциализм» — см. №108

Интересы осуществления игры требуют, чтобы она не превращалась в избиение, издевательство, надувательство, т. к. это прекращает игру, она перестает существовать как игра и становится чем-то другим, прекращается.

Очень важная вещь: подчеркнув, что игры экспериментального типа (игры, в основе которых лежит психологическое экспериментирование) суть игры опасные (примеры жестоких игр из жизни России), надо ввести систему гарантий:

1) добровольность участия;

2) сознание риска и опасности акцентируется объяснением опасности до начала игры;

3) список ограничений, охраняющих участников игры — игроков, зрителей, подопытных и т. д.;

4) гуманизм организаторов игры.

106. Переход границы, отделяющей театр от жизни: на острие ножа

На острие ножа
(Хеппенинги для учебы)

— Цитата из Незнамова — играть в жизнь

— Тая и Валера в поисках правды (артистка-террористка терроризировала главный гастроном страны)

— Игры в институте (хеппенинги)

— Хеппенинг в театре Сов. Армии (Добржанская и Алевтина Гр.)

— Не важно, где ты работаешь, важно, как ты работаешь (для меня равны студент Хомяков и нар. арт. СССР — перечисление)

(переход к следующей карточке)

Незнамов — герой пьесы А. Н. Островского «Без вины виноватые»

+ см. Олеша, Пьесы, стр. 297–98 — *см. №93*

Акт — главное во всей работе артиста: цель, центр, смысл и радость.

— О «я есмь», о «здесь и теперь»

— Этюды с актом.

— Импровизация и эксперимент.

См. Гоголь, том 6-й (большой), стр. 23 — *см. 40*

Пик сценической игры (акт) — развить в теореме прорыва.

См. Кракауэр «Р.ф.р.», стр. 368 — *см. №65*

Гротовский: «На очной ставке лицом к лицу с самим собой» — формула.

+ См. Гротовский, статья «Упражнения», стр.12

См. Лихачев «ПДЛ», стр. 250–251 и 267, 275 — *см. №72*

«Человечки» как маска для облегчения акта (Липцын, Лена... в платоновских человечках). Но это — временное послабление, только временное — акт потому и акт, что надо сразу и вовсю.

См. б. кор. тетр. Гротовский 3.21–24, 1.12–14 + 16–26;
Елена Родионова, Олег Липцын — студенты «пиранделловского» курса ММБ

Начало, перед «доказательством» теоремы — две «оговорки»:

1) Я играю в научность (развить).

2) Возвращение к аксиомам: их не нужно доказывать, они самоочевидны, а теоремы — это не теоремы, а просто то, что не очевидно, что надо доказывать (развить).

107. «Уличная сцена» Бертольда Брехта (+ эссе — завершение — о Касаткиной. Брехт и КСС — они тоже переживание)

Немецкий блок.

Салочки. Игра актера с персонажем. Уличные сцены Брехта.

— Переход от Таиных фокусов к «уличной сцене» Брехта

Тая — студентка курса ММБ

— Уличная сцена и зыбкое равновесие «он» и «я»

Двуплоскостное воспитание актера (действие от «я» и действие от «он» — от первого лица и от третьего лица) как завершение разговора об уличной сцене и как переход к разговору о модели и затем о «покупке меди»; а после «покупки меди» — разговор о многомерности как требовании современного театра к актеру (многомерное восприятие, многомерное воображение и многомерное выявление (многомерное действие в противовес существующему сейчас одномерному действию)).

Многомерность действия обусловлена бытием актера сразу в нескольких комплексах предлагаемых обстоятельств — в многомерных ситуациях.

См. Джонс, стр. 179 (верх) до «образов» — *см. №121*

Многомерность ситуации дает игра — разработать.

Многомерное действие, восприятие одновременно в нескольких плоскостях, с разных позиций, с разных точек зрения, многомерное выявление — это многоканальная связь с партнером на сцене и в зале, воздействие на него одновременно через каналы чувств (зрение — слух — обоняние — осязание — вкус) и даже через сверхчувственные каналы. Вспомнить и вернуться к разговору о контрапункте актера в плане воздействия, поговорить об аккорде, когда совпадает «нота».

Аккорд — массированное воздействие, удар.

Это как переход к следующей карточке: тут теория и образный язык, там — технология.

Как мы приучаем актера к этому: сначала отдельные линии, потом 2, потом 3, потом все вместе.

См. б. кор. тетр. отмечено: УС на стр. 9.10

См. б. кор. тетр., стр. 9.6, отм. «УС»

— Возникновение «модели»

— Работа актера в рамках модели («Мамаша Кураж»)

«Мамаша Кураж» и «Покупка меди» — пьесы Б. Брехта

— «Покупка меди»

Работа по модели — «Мамаша Кураж»
Все на фоне этюдности:
— этюды ни к чему,
— этюды к классике,
— этюды уличных сцен,
— этюды в спектакле.

В «Покупку меди» — фрагмент вставить т. 5/1, стр. 198–199 и фрагмент «Эпизация» из тома обработок, стр. 273.

см. Брехт — №26

Оба ввести в мой текст как вставленные в спектакль «Покупка меди».

Может быть, придется разделить эту главу на две или даже три главки («Уличные сцены» Брехта; Салочки. Игра актера с персонажем: очуждение — приближение; и «Покупка меди». Что и как продается в театре).

«Для эффекта очуждения»: если поискать у Брехта парадокс, а тут можно, если сравнить теорию и практику Брехта, то обнаружится, что, научившись «очуждать» роль, актер получает возможность сделать ее своей еще больше, еще быстрее и еще интимнее. (Намек на маску, осторожно, чтобы развить тему в теореме маски. Это все надо разжевать и развить.) И еще: мне начинает казаться, что и по отношению к зрителю очуждение действует так же парадоксально. Брехт очуждает, чтобы отодвинуть зрителя от театра, а когда тот займет положение курящего, отбросит инерцию сопереживания как сентиментальную традицию, поймет, что его не будут «увлекать», примет зрелище как абсолютно современное — задеть его за живое по-современному: больно и жестоко, без пощады (Кураж, Галилей). Тоже разработать и развить.

Модель: Изучив героико-патетический стиль статей и речей Брехта, поняв, в чем его юмор и в чем его серьез, проанализировав как следует изощренно-условную, стилизаторскую форму его пьес и безусловно эмоциональный смысл этих пьес, его горькую и жестокую, бескомпромиссную истину и его человеколюбивую, добрую ложь, — вы сможете сделать неожиданный вывод, может быть, даже шокирующий: если соотнести его теорию и его практику, как маску и подлинное лицо, становится видно: никакого «очуждения» нет (оно игра Брехта).

Об уличных сценах: см. т. 5/2, стр. 556

см. Брехт — №26

(Траектория примеров: от очуждения («он») «Уличных сцен» — к шоковой эмоциональности «Покупки меди».)

«УЛИЧНАЯ СЦЕНА» БЕРТОЛЬДА БРЕХТА.

— Переход от Таиных фокусов и хеппенингов к «Уличной сцене» Брехта. Мое знакомство с Брехтом: 1956. Красота, широта мысли, глубина постижения.

— Уличная сцена.

— Уличная сцена и импровизация.

— Уличная сцена и зыбкое равновесие «он» и «я».

— «Эффект очуждения». Обобщение, обобщающие свойства — продолжение ПЖ. Брехт, т. 5/2, стр. 474, подчеркнуто.

— Мое знакомство с Брехтом (см. карт).

— Брехт, т. 5/2, стр. 318–328.

— К эффекту очуждения — там же, стр. 377, отмечено «Э/О».

К параграфу «Мое знакомство с Брехтом». Эрвин — Май [*нрзб.*]

Ты плохой немец, ты русский немец. И действительно, русскому немцу не было места среди немецких немцев. Банкет. Скандал с Вайгель. Смерть. Оба уже умерли — и Эрвин, и Володя. А началось с Вайгель так: (к чему все это — разговор с Вайгель через Эрвина. Вайгель [*нрзб.*])

Эрвин Гешоннек (?), Гизелла Май, Елена Вайгель — актеры театра Б. Брехта

Фраза для зачина разговора о Брехте: «Кто из театральных людей моего примерно возраста не переболел Брехтом, кто из нас избежал его мощного влияния? С уверенностью скажу: никто».

УЛИЧНЫЕ СЦЕНЫ В ГОРОДЕ ГОРЬКОМ — сразу после параграфа о Брехте.

МАЛЕНЬКОЕ ЭССЕ О Л. И. КАСАТКИНОЙ.

Людмила Ивановна Касаткина — актриса

Начало этого «эссе» в первом параграфе «Чего стоит актеру игра», а тут — только остатки и легкость удовольствия.

Горьковский триумф: яйца, банк и Сережа Шакуров.

+ моя вина перед ней в «Элегии».

+ Реванш в «Цементе».

+ Она не хотела играть в нормальную игру: «дают — бери, бьют — беги»: я ей давал Дашу, а она мечтала о леди; я ей давал трибуну для разговора с народом, а она хотела «вертушку» в ПУРе.

Сергей Каюмович Шакуров — актер
«Элегия» — спектакль в ЦТСА, поставленный ММБ;
«Цемент» — инсценировка, поставленная ММБ в ЦТСА, не пропущена цензурой;
ПУР — политическое управление Советской Армии

108. Салочки. Игра актера с персонажем: очуждение и приближение

Парадигма:

— двуплоскостное восприятие актера;

— игра точек зрения (см. т. 5/2, стр. 424).

— понятие модели — начинается с игры касания актера к персонажу: как он, как я, как Брехт, и тут модель. Брехт — это игра ума, игра интеллектуала.

— игра по модели. Мамаша Кураж.

— что дают [персонажи] актеру и им актер, модели игры Вайгель или Буша.

При разговоре о модели начать тему кабукианства Брехта (см. т. 5/2, стр. 514–517).

см. Брехт — №26

Синтагма:

«Эффект очуждения» и «эффект остранения» — немцы и русские: Брехт и Толстой.

+ см. отд. листы «Очуждение по Л. Н. Толстому»

«ПМ» — пьеса Б. Брехта «Покупка меди»

— Работа над «ПМ» открыла нам целую новую область, властно зовущую театр к себе, — область эстетики театра. Не той эстетики, которую изучают для повышения культурного уровня работников театра, а той, которая хочет стать (и постепенно становится) составным элементом современного театрального зрелища. Зачем сегодня нужен театр? Кому и какой театр нужен сегодня? Как нужно теперь играть? Что такое правда в театре? Эти вопросы нужно ставить не только за кулисами, но и на сцене, они должны становиться составной частью сценического конфликта.

Вспомним, какое место занимают вопросы театра в чеховской «Чайке», в пьесах Пиранделло, Маяковского, Блока, Брехта. А еще раньше? — «Театральный разъезд» и «Развязка „Ревизора“»? «Таланты и поклонники» и «Без вины виноватые» Н. А. Островского? На трагическом уровне — в «Моцарте и Сальери», на иронично-смеховом уровне — в «Льве Гурыче Синичкине».

Работая над «ПМ», артисты учатся играть саму тему театра, вырабатывая соответствующую технику и уточняя свою эстетическую позицию. Да и не только эстетическую — гражданскую, политическую, философскую. Причем не отвлеченно, а практически. Учатся сами и учат зрителя, приготовляя его к восприятию, пониманию и приятию нового театра.

То, что, быть может, при нашем разговоре о «Макбете» Шекспира не стало достаточно ясным и понятным, здесь в «ПМ» есть шанс допонять и довыяснить. Я имею в виду функцию режиссера в игровом театре. Он должен отыскать за текстом пьесы перспективную ситуацию, делающую этот текст актуальным для актеров, а впоследствии и для зрителей, ситуацию, которую можно будет разыгрывать в бесконечном количестве вариантов, но так, чтобы при варьировании не разрушалась сама эта ситуация. Назовем ее пока условно «игровой метаситуацией». Она должна делать весь литературный текст абсолютно понятным и естественным, она должна мобилизовывать личный эмоциональный и художнический опыт актеров (и, конечно, зрителей), а самое главное — она должна заключать в себе игровой конфликт, разделяющий всех участников на две игровые партии, включающий в игру их социальный и творческий потенциал на грани риска и допускающий прекращение игры

только на условии выигрыша той или иной игровой партии, делающий ничейный результат нежелательным.

Особенность идеальной метаситуации заключается в том, что она имеет тенденцию естественно и без особого насилия переводить участников «игры» из категории «болельщиков» в категорию «полевых игроков».

И конечно же, «ставки» в этой «игре» должны быть достаточно велики, а выигрыш достаточно привлекательным.

На примере «ПМ», как мне кажется, эти основные положения игровой трактовки спектакля и роли режиссера в его создании становятся все конкретнее и понятнее.

Все эти заметки идут не по порядку — их еще нужно будет расположить!!!

Эпиграф среди текста: Брехт, т. 5/2, стр. 62 *Брехт — см. №26*

Почему взята для разговора о заключительных этапах работы с актером именно «Покупка меди»? Потому что в этом опусе Брехта много возможностей смелого маневрирования авторским материалом: сам трактат великого режиссера и драматурга не закончен, его композиция не была доведена автором до канона — мы имеем дело с компоновкой материала, произведенной другим человеком уже после смерти Брехта, это с одной стороны; с другой стороны, в наследии Брехта имеется очень много мыслей, выраженных в стихах, диалогах и драматических набросках, очень близких «Покупке меди», близких и тематически, и стилистически.

Этот «побочный» материал позволяет нам изучить и лучше понять не только букву, но и дух грандиозного брехтовского замысла, — овладеть его методикой в достаточно широком диапазоне и использовать ее для решения актуальных проблем нашего театра.

Куда-то сюда: Брехт, т. 5/2, стр. 66

Брехт предвосхитил, правда в излишне полемичной, а от этого в более догматичной, чем требуется, форме, но все же предвосхитил направление движения современного театра: от драмы к рассказу, повести и роману. (В виде русской аргументации — в сноске или в петите.) К романной тенденции (для разработки).

19 век поднял волну влияния драмы на роман (от Пушкина через Лермонтова и Гоголя к Толстому эта тенденция расширилась и достигла своего пика в романах Достоевского, в которые большими кусками включена чистая драма, законченные драматические сцены, исполненные конфликтности и напряжения, написанные в виде реплик с развернутыми ремарками...).

20 век. Теперь началось обратное движение волны. Роман отдает долг театру (разрастаются ремарки, включаются описательно-эпические куски текста, а главное, возникают неспешные и «бездейственные», повествовательные образования в пьесах...).

Он называл это «эпическим театром». Он потратил много сил, чтобы ограничить спектакль новыми регламентациями и правилами поведения, а дело совсем не в «образе действия» театра, а в захвате им новых территорий литературы. Театр не нужно превращать для этого в «таетр». И пусть актеры остаются актерами, т. е. людьми играющими, а не становятся «катерами» или «тераками». Эпизация театра, как это стало видно теперь, это не трансформация, не переделка, а явление типа экспансии, т. е. расширение плацдарма. Театр все большее количество вещей и территорий начинает считать своими, захватывая их в окоем своего пристального внимания и как бы объявляя их зонами своих жизненно важных интересов. Арендуя их у музыки, кино, ТВ, у романной и документальной прозы.

Яркий пример — засилие инсценировок на театре. Не разобравшись сразу, это явление объяснили несовершенствами и количественным упадком драматургической продукции, а дело было совсем в другом — театру стало тесно в рамках пьесы, даже «хорошо сделанной пьесы». Театру захотелось большей широты, большей глубины, большей неторопливости и большей свободы. От условностей сюжета. От условностей сценичности. От рамок (временных и пространственных). От рампы, так долго и так наглухо разделявшей его с возлюбленными зрителями.

В духе «свежего ветра» от экстенсивности (весь мир — театр) людей сцены потянуло к интенсивности (весь человек — театр). Снова захотелось играть по два и по три вечера (а не только по шесть часов!) одного и того же человека: проживать и исследовать вместе со зрителем жизнь этого человека не спеша, замедленно (Zeit Лира), как в четырех «кирпичах» «Войны и мира» или «Тихого Дона». Вглубь — к микроскопическим нюансам и необъяснимым, но таким близким, захватывающе интимным изгибам и извивам человеческой души, к игре

настроений, предчувствий, физиологических окликов и откликов, к игре биополей, к игре подоплек и подлавливаний. (Длинный крик Буша-Аздака, Галилей ест гуся, паузы Вайгель над Швейцеркасом и с открытым ртом, беззвучные рассказы немой Катрин. Развернуть все примеры.) И все это у Брехта!

Поставить и сыграть в принципе можно все: газетную заметку, дневник девочки-еврейки во время фашистской оккупации, переписку великих людей, стенограмму партийного пленума. Но как сыграть эстетико-философский трактат? Все в «Покупке меди» абстрактно: и люди (Философ, Завлит, Актер, Актриса), и время (всегда и никогда), и проблемы (схоластические рассуждения о несуществующих спектаклях в отвлеченно-неопределенном, виртуальном театре). Одна только вещь — место действия — более-менее конкретизирована: ночная сцена в пустом театре — знаменитое и заманчивое «пустое пространство». (Сноска в примечания о приоритете М. А. Чехова.)

Трактат вполне может быть абстрактным, а театр не может. Он весь — на конкретности. Вне ее он не может даже возникнуть.

Кто такой этот Завлит? — Сам Брехт или Рут Берлау? Кто этот Актер — Э. Буш или Э. Гешоннек? А Актриса? Может быть, Елена Вайгель? А может быть, Регина Люц? Когда происходит действие? В первые послевоенные годы в полуразрушенном Берлине или в предвоенной Швейцарии? В Америке военных лет? Но тогда ведь Актер — это великий Лаутон, а Актрисой может быть и Марлен Дитрих. Все это разные вещи. Но как только в пустом пространстве сцены замаячили знакомые имена, она начала оживать.

Рут Берлау — многолетняя литературная сотрудница Брехта, актриса

Что такое этот умный и немного капризный Философ? Кто он? Высший чиновник гедеэровского министерства культуры или крупная птица из Берлинской академии наук? А может быть, это Лукач? Вильгельм Пик?

Лучше, конечно, взять более знакомые «прототипы». Поздно вечером после спектакля в театре собрались на сцене МХАТа Ефремов, Вертинская, Смелянский и пришел к ним запросто секретарь ЦК, ну Яковлев, к примеру, или лучше Лигачев. Это уже интересно. Это можно играть и смотреть. Это может даже захватить. Больше того — это уже хочется играть.

Так, от конкретизации рождается живой театр. Но что-то останавливает. Какая-то излишняя сенсационность и избыточная острота. Какая-то неточность. Это ведь немцы, это — Брехт.

Поищем конкретности в обстоятельствах его жизни и его судьбы (дальше идет разворот замысла — начиная с перевода предлагаемых обстоятельств).

План спектакля:

1-я ночь: Попытка наладить контакт. Ласковый фашист — вежливые актеры. Конфликт. Свободное и несвободное искусство актера. Главное событие — Сбрасывание масок — Приказ.

Развязка — 3-е событие. Отказ актеров в виде ит[альянской] заб[астовки].

Очуждение — разные приемы, а потом, после главного события сцены для классики — т. 5/2, стр. 397–406.
+ Цитата — со стр. 354 т. 5/2

см. Брехт — №26

2-я ночь: Фашист пришел другой. Напряженность. Кто кого.

Главное событие — введение в театр своих людей.

Героическая игра актеров. Введение автоматчиков.

Тема импровизации — «низя» — показать силу импровизации.

Уличная сцена: вариант Брехта и вариант театра, созданный для Философа. Рассказы очевидцев.

3-я ночь

Актеры, сидевшие под охраной и думавшие до следующей ночи, отказываются. Пытка. Заставить.
Главное событие — расстрел. Крики.
Открытие стен и возникновение массовки.

Борьба за массу Философ — Актер и Автор.

С актерами возятся, чтобы их подчинить, т. е. купить (покупка меди), а если они не подчиняются и не покупаются (продаются), их выбрасывают и уничтожают.

Рассуждения о Шекспире (страницы 355, 356–58).

Плакаты с содержанием сцены — «Макбет». Сцена пира и после — с фашистами из Гестапо.

О театральности фашизма — при всех. — Расширение: сцена — театр — город. — Всемирный народ. — Проекция в духе Брехта.

Бирнамский лес: марши протеста + стихи + хоры (разговорные) + хоры (песни).

— Надо решить сцену народа в финале (и решить смысл поведения людей и фашистов с людьми).

Это вариант: народ безмолвствует.

Как передать правду о немецком народе??? Что сделать?

Актеров увезли в концлагерь. Завлита оставили???

Философ. Играет с народом, но после разговора о театральности фашизма — «игра» кажется дешевкой, не приводит к успеху. Тогда?

Кажется, намечается конец: Философ после уничтожения театра (непокорных актеров) начинает подчинять протестующую массу. Магия, магнетизерство, гипноз. Он беснуется, орет, с него льет пот, он совершает (по правде!) героические усилия. (Стадионные ассоциации, Философ влезает на середину «ринга».) И когда в толпе ужас (от аккомпанемента мотоциклов, фар, клаксонов, команд, выстрелов и автоматных очередей), когда создается правдивая картина подавленного народа, появляется рабочий сцены и снимает магию Философа (см. т. 5/2, стр. 438 «маги»).

Цитаты обязательные: Брехт, т. 5/2, стр. 475 три подчеркнутые мысли.

ТЕЛЬМАН

Вставить в главку о ПМ пример: сопоставление захватывающего живого театра и мертвого, формализованного (до неприличия) ритуала открытия памятника Тельману (речи по бумажкам, остужающие равнодушные перебивки переводчиков, разоблачающие и только еще больше подчеркивающие механическое воспроизведение (чтение речей) заготовленных текстов —

ПМ — пьеса Б. Брехта «Покупка меди»

и все это увенчано механической записью хора, исполняющего «Интернационал»!) А как можно было это сделать! — (разработать) — и потом вернуться: а было вот как — ужас.

+ Концерт по радио, составленный, нет — состряпанный из первых попавшихся пленок: концерт Кабалевского для скрипки с оркестром, Бетховен, песни Буша под фортепьяно, сладкий Киричек «Заводы, вставайте!» — и т. д. и т. п. Возмутительно!

«ПОКУПКА МЕДИ». ЧТО И КАК ПРОДАЕТСЯ В ТЕАТРЕ

Эпиграф: т. 5/2, стр. 366 — из Брехта и из ПМ!!!

— Как разыграть трактат? (См. ПДЛ, стр. 281).

ПДЛ — см. №72

— Предлагаемые обстоятельства и их магия (магическое предлагаемое обстоятельство)

— Переворот предлагаемых обстоятельств. Магия тропа.

Переворот (наш тоже) делается в насилии и над авторским материалом. И тоже по Брехту, стр. 381 (+).

— «Покупка меди», описание.

— Что и как продается в театре. (т. 5/2, стр. 282, и 384, и 430).

+ См. «Трагедия эстетизма», стр. 154–163 (выбор театра при фашизме) — *см. №36*

— Что в театре не продается (стр. 434–35). Магия чечевичной похлебки.

Для обязательного цитирования (все пересказывается, а ЭТО цитируется): т. 5/2, стр. 303, стр. 306–307.

Закончить цитатой из Брехта с соответствующими «украшениями». Примерно так: «Почему так много Брехта, который к тому же был против вживания? Потому что... и тут идет цитата со стр. 369 в т. 5/2. А именно это нам и дорого в Брехте».

«Толковали о целях иск-ва»... и САМИ ТВОРИЛИ ИСКУССТВО НА СЦЕНЕ» (Брехт).

Брехт ввел модели. Он любит, чтобы делали по его моделям. Мы и сделали это по его модели см. 5/2, стр. 372–78 !!!!

Лейтмотив: ностальгические песни акта [*нрзб.*]

О «мероприятии» Брехта — см. «Е. Вайгель», стр. 68–71.

«Е. Вайгель» — см. №32

При описании «ПМ» акцентировать яркую красоту оформления и музыки, звуков — и развернуть тему кабукианства Брехта. См. т. 5/2, стр. 43 (параграф 6) + 56 + 62 + 154–55 + 156 — верх, +164–65+176–77–78.

110. Замысел Достоевского (7-я сессия Чеховского семинара: трагический абсурд)

Лагерный театр в России — продолжение предыдущей карточки (немецкой) и продолжение карточки в начале этой части — «Спектакль в остроге».

Модель этой главы: СПЕКТАКЛЬ, ИЗЛОЖЕННЫЙ В ТЕМАХ ИМПРОВИЗАЦИЙ: билетики, жребии, вопросы партнеров и ответы педагогов и опять задания: ЧТО НУЖНО СДЕЛАТЬ НА СЦЕНЕ (именно так: не что БЫЛО СДЕЛАНО, а что нужно сделать).

ОЧЕНЬ ВАЖНО: не перехватить форму и настроение «Принца Гарри».

«Принц Гарри» — глава 2, часть 1 романа Ф. Достоевского «Бесы»

Нужно так подробно и зримо изложить систему заданий, чтобы возник спектакль-импровизация. И чтобы не было понятно — играли это или не играли, было это или не было.

И связать с «Покупкой меди». Связать и выявить контраст: это не немецкая точность, это русская широта и вздорность нашей жизни.

+ см. И. Анненский о трагизме Достоевского, стр. 30 внизу — *см. №7*

7-я СЕССИЯ. 2-я РУССКАЯ СЕССИЯ.

Достоевский, Чехов, Толстой. ДУХОВНОСТЬ И ДУШЕВНОСТЬ.

Ассистентская работа: советская пьеса в этюдах и импровизациях.

К ЕДИНИЦАМ

Зачем единица?

Чтобы понять, надо вернуться к истокам, туда, где возникал театр (из «бульона» жизни возникали маленькие структуры), и чтобы (как повторяется в онтогенезе филогенез) повторить возникновение и сотворение театра.

Аналогия с квантовой теорией: то частица, то волна; кентавры; так и у нас: то игра, то правда; то я, то не я; то образ, то быт; то маска, то лицо и т. д. до бесконечности. Дуализм и неопределенность как принцип. Иначе это объяснить нельзя, а следовательно, и делать нельзя.

Развивать и уточнять

Лексика из квантовой механики

— квантование

— в квантовой механике все частицы выступают (в отличие от классической физики) как носители и корпускулярных и волновых свойств, которые не исключают, а дополняют друг друга. Корпускулярно-волновой дуализм материи потребовал нового подхода к описанию состояния физических систем и их изменения со временем. Из квантовой механики вытекает, что не все физические величины могут одновременно иметь точные значения.

— Принципы неопределенности

— Дискретность (излучения)

— Квантовые переходы

ЕДИНИЦА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИГРЫ. (?). ЭСТЕТСКОЙ

— Квант образности (думать, додумывать).

— Несколько примеров и несколько упражнений в качестве квантования образной системы. + Сказать о функции выражения как главной функции искусства вообще и театра в частности.

— Расквантовать до возможного предела вглубь весь замысел и все ключевые образы на примере замысла Достоевского.

Эта «эстетская» игра, игра образами, идет параллельно игре бытовой [*нрзб.*], логически сюжетной.

И опять забросить вопрос: «А единица чего? Все-таки чего единица?» И опять не ответить — чтобы ждали читатели. Чтобы ответ в третьей части прозвучал как следует.

Очень важно здесь развить мысль об образности как главной отличительной черте концепции актерского мастерства и актерской школы МАЧ (мягко — о противопоставлении МАЧ натурализму доктрины КСС), идущей в русле русской традиции.

МАЧ — Михаил Александрович Чехов; КСС — Константин Сергеевич Станиславский

Гоголь, Достоевский (см. т. 28/2, стр. 392, примечания 3 и 4), А. П. Чехов.

см. Достоевский — №48

ОЧЕНЬ ВАЖНО!!!!!!! Нашел единицу в предыдущем параграфе: см. зеленые отд. листы с выписками из Анненского, стр. 4, отмечено — ЕДИНИЦА. Этим и наполнится данный параграф, и это уместно после параграфа о Достоевском.

Анненский — см. №7

МОРФЕМЫ ТЕАТРА И МОРФЕМЫ ИГРЫ

(Обязательно смотреть «Строение фильма», стр. 50).

«Строение фильма» — см. №112

Их нужно найти, а когда найду, обнаружится тождество их, и это будет мотивировкой игровой теории театра.

(А может быть, тогда легко разберется сцена, на которой я сижу без результата — сцена ведьм.)

(Но остается открытым вопрос о единицах театральной образности?!!!)

Эти поиски начал Эйзенштейн со своими аттракционами. Потом был Н. В. Петров. Нужно это продолжить на современном уровне.

Варианты поиска:

Игра	Театр
Ход (или? обмен двух ходов)	Гэги
Очередной выигрыш (проигрыш)	Аттракционы

В глубине, в самых тайных недрах игры всегда — бинарность, окончательная пара: частица — волна, я — не я, лицо — маска. От триады — к диаде.

Политические игры актеров
(на примерах комедии дель арте)

Не подумайте, что политические увлечения театра — это дело Брехта или Маяковского, — театр был политичен всегда. — Переход от «Покупки меди» — к комедии дель арте.

Просто перечесть для модели — Брехт, т. 5/2, стр. 88–89 — *см. №26*

— Прелюдия: вы и Жак Калло.

А начать всю главу с коротких упражнений — этюды осовременивания «ху из ху».

«... тех же самых пьес в печати. Это и ясно. Пьеса на сцене обращается с социальным протестом к целому коллективу, при чтении же автор обращается к одному только читателю».
(Богатырев, стр. 43) (Обидно — моя мысль. — МБ)

Богатырев — см. №24

113. Импровизация и комедия дель арте

[*Материалов к этой главе не обнаружено*]

114. Мягкий поворот (к символизму) + отд. параграф — Эссе о Н. М. Вилькиной (современная актриса и современная политика)

От комедии дель арте — через Арлекина и Коломбину — к Блоку с его пьерошными и паяцными стихами (балаган), к «Балаганчику», к В. Ф. Комиссаржевской и русскому символизму, а потом расширить это до символизма вообще как большого стиля. Символизм и актер. Актер и образ (персонаж). Актер и Образ (метафора). Актер и Символ. Актер, становящийся символом времени (В. Ф. Комиссаржевская), канувшая в символизм и спасовавший перед ней Мейерхольд. КСС и Гордон Крэг. Тогда театр не выдержал испытания символизмом. Сегодня назревает новая проверка театра символизмом (см. у И. Анненского и в моих материалах к Чеховскому семинару) — потому что МАЧ после поражения театра на Офицерской и МХТ («Гамлет») сумел найти актерскую технологию символизма. Он почувствовал и сыграл символы (Хлестаков, Эрик, Гамлет, Аблеухов, нереализованный мировой символ Дон Кихота, — развить, разработать мысль). М. А. Чехов — как актер символического театра.

Э. Г. Крэг — английский актер, театральный и оперный режиссер, художник

Современная актриса и современная политика
(эссе-мозаика о Н. М. Вилькиной)

— Приезд в авто, в шубе и без головного убора
— Вилькина и Бабанова (Вилькина и Добржанская)
— Вилькина и «кодла» Театра Маяковского
— Вилькина и «кодла» Малого театра
— «Перед заходом солнца» в Таллине
— «Лес» и Игорь Ильинский
— Иллюзии Наташи Вилькиной (Панова и русская крестьянка)
— Последняя встреча: похороны Кнебель, шашлык на Сретенке, Мандельштам у Саши
— Больше я ее не видел, на похоронах ее не был. Вместо нее я видел в ее роли бездарную Шуранову). Как мы не снялись с ней в кино. Что я не снялся — это чешуя, а вот что не реализовался крупнейший талант — это беда. Беда русского театра.

Последняя встреча — с Н. М. Вилькиной в квартире А. И. Живовой (Саша)

См. теорию серьезной игры Штерна, т. 4, стр. 38–39–40.

см. Выготский — №35
В. Штерн (1871–1938) — немецкий психолог и философ

«Серьез игры»:

Театральные подмостки по-французски в старину (на ярмарочной площади) назывались — эшафот. Артист, выходя на сцену, поднимался на эшафот. Одинаковость названия не может быть случайной. Для разговоров со студентами.

+ Ходить по краю — найти в набросках в отд. карточках и взять сюда.

Герой Советского Союза Л. Шевцова, поющая «Бродягу» перед портретом фюрера (прожить и описать);

Л. Шевцова — член подпольной организации «Молодая гвардия»

Игра футболистов в оккупированном немцами Киеве (?).

+ Заслуга М. М. Бахтина в том, что он первым не только обратил внимание людей искусства на то, что он назвал «карнавализацией» (игровая тенденция для искусства и литературы), но и первым в духе нашего времени соединил эту «карнавализацию» с творчеством одного из трагичнейших гениев, с творчеством Ф. М. Достоевского. Это открытие, заключающееся в соединении, сведении, в обнаружении глубинной связи трагедии и карнавала, серьезнейших проблем и смеховой культуры, пришлось так к месту в СЕГОДНЯШНЕМ ТРАГИКОМИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ, более того — в СЕГОДНЯШНЕМ ТРАГИКОМИЧЕСКОМ МИРЕ. Бахтин как бы проакцентировал серьёз игры и игровую природу многих серьезных проблем человеческого бытия.

Сюда же: б. кор. тетрадь, стр. 111, отм. звездочкой

О СЕРЬЕЗНОСТИ.

«Во время спектакля надо, насколько возможно, не позволять себе отвлекаться по пустякам, на закулисную болтовню, порождающую праздность и равнодушие. Конечно, актеру ничего не стоит, даже не будучи виртуозом, рассказать за кулисами грубоватый анекдот, а затем выйти на сцену с взволнованным лицом, НО ЭТО БУДЕТ ЛОЖЬ, ЗЛОУПОТРЕБЛЕНИЕ ДОВЕРИЕМ ЗРИТЕЛЯ, И ЭТО ПРЕВРАЩАЕТ АКТЕРА В ГНУСНОГО КРИВЛЯКУ, В ФИГЛЯРА. УВАЖЕНИЕ К СВОЕМУ ИСКУССТВУ, УВАЖЕНИЕ К ПУБЛИКЕ — В ЭТОМ СВОЕГО РОДА АРИСТОКРАТИЗМ АКТЕРА.

ВСЕ ЭТО ВЫПОЛНИТЬ НЕТРУДНО, ЕСЛИ МЫ НА ВСЕМ ПРОТЯЖЕНИИ СПЕКТАКЛЯ НЕ РАССТАЕМСЯ С

ПЕРСОНАЖЕМ, КОТОРЫЙ ПРИЗВАНЫ ВОПЛОТИТЬ. ЕГО „ПРИСУТСТВИЕ“ ОПРЕДЕЛИТ ТАКОЕ ПОВЕДЕНИЕ. ПЕРСОНАЖ — НЕ „ОТВЛЕЧЕННАЯ СУЩНОСТЬ“, НЕ ЧТО-ТО АБСТРАКТНОЕ — **ЭТО ЖИВОЕ СУЩЕСТВО**».

Стр. 58 (Из статьи «Рождение и жизнь персонажа») *см. Дюллен — №49*

116. Зритель как партнер
(сюда: тренинг в работе со зрителем)

Зритель как партнер
(пример из древнегреческого театра):

«Хор из граждан, участие современников в качестве действующих лиц драмы, непосредственное выступление автора в парабазе, лудификация присутствующих, называемых по именам, — все это говорит о том времени, когда вторжение в драму действительности заменяло последующих художественный вымысел...»

В античности и автор, и сюжет, и персонаж рождаются на наших глазах... (Фрейденберг 78, стр. 448)

Фрейденберг — см. №123

«Подлинными (не персонажными) являлись не только авторы-исполнители и хоры из граждан, но и тематические события, воспроизводившиеся драмой» (там же)

«в древнейших трагедиях („Взятие Милета", „Финикиянки" Фриниха, „Персы" Эсхила) действующими лицами и сюжетами служили еще реальные люди и подлинные события... куски жизни непосредственно вторгались в драму».

Мотоори Норинага — японский филолог XVIII в.

МОТООРИ

После многочисленных упражнений, напитывающих актера разнообразными восприятиями жизни и искусства, после долгого собирания впечатлений от соприкосновения с разнообразными приемами актерских школ всех эпох и народов, после накопления достаточного багажа собственных, пусть небольших, творческих опусов, обязательно окрашенных чувством удовольствия, — после всего этого наступает момент, когда все накопленное рождает естественное желание поделиться с кем-то этим эмоциональным образным богатством. Вот тут-то и нужен зритель.

+ Зачем нужен актеру зритель? — см. Кин, стр. 228–29 — *см. №59*

(развить и продолжить, вставить цитату из Мотоори)

Субъективный характер, субъективный аспект рассмотрения большинства проблем в Диссертации не есть результат субъективно-идеалистического подхода к ним, а всего лишь отражение условий работы художника театра вообще и артиста в частности: специфика актерской деятельности как раз и заключается в обязательности подхода к любому вопросу «изнутри», т. е. субъек-

См. Д — 2-й план параграфы 3.26, 3.27, 3.28, 3.29

тивного подхода. А этот ход «изнутри» обусловлен уникальной особенностью труда актера, известной уже давно, но не осознанной еще до конца и не проанализированной во всех подробностях: тем, что актер одновременно и творец и материал, что он творит, лепит свой образ «из себя».

Технология актерского труда субъективна по своей природе — в этом ее объективная, объективно существующая, реальная особенность, а может быть, даже и объективная сущность.

Так что сознательно субъективный подход к рассмотрению и решению задач актерского творчества и есть проявление объективной закономерности познания данной проблемы. Таков реальный парадокс подлинно диалектического решения проблем актерского творчества, а следовательно, и работы режиссера, связанной с актером, и театра в целом, фундаментализованного на том же актере.

PS: даже больше: обязательный учет субъективной онтологии актерского искусства — условие создания подлинно научной системы театральной методологии, подлинно материалистической и по-настоящему диалектичной (на парадоксальном этапе развития театральной теории).

PPS: Личный, интимный характер восприятия произведения искусства как условие существования искусства, выраженный в том, что театральный зритель начинает смотреть на происходящее тоже «изнутри» («включаясь в происходящее», «с позиции Гамлета», «с позиции Гоголя»), говорит о том, что тут тоже нельзя создать научной концепции без учета и изучения субъективных связей, особенностей и позиций, т. е. не становясь на субъективную точку зрения. Субъективность — особенность и основа существования искусства. Как только я начинаю смотреть на происходящее на сцене «со стороны» («объективно») — искусство кончается; начинается наука, т. е. изучение, анализирование произведения искусства (т. е. я разбираю: как это сделано), его анатомирование. Наступает смерть искусства, а может быть, и убийство.

В театре, в процессе восприятия спектакля зрителем объективное работает как субъективное; объективное начинает функционировать только в качестве субъективного. Объективное выступает в маске субъективного (см. Марков, стр. 174—175)

См. 2-й план Д, параграф 3.36

Марков — см. №85

Зритель как партнер — тренинг и пристройка актерской психологии.

МАЧ, т. 2, стр. 163 — 2-й абзац сверху, кроме 1-й фразы, стр. 77 — *см. №127*

Заговор/сговор между зрителями и актерами-итальянцами против оккупантов-испанцев: мгновенное изменение дерзкого

текста и поведения на лояльное (и зрители терпят этот внезапный переход с огромным удовольствием!) при входе в «зал» испанского военного или гражданского чиновника и вспышка, фейерверк, взрыв антииспанщины после его ухода из «зала». Как это сплачивало зрителей и актеров, какой они от этого ловили кайф! (редактура!)

Брехт, т. 5/2, стр. 84 отм. — *см. №26*

Кузнецов «Фр. бурж. философия 20 в.», стр. 234–235 + 237 — *см. №66*

+ пересказ концепции «он» в Троице П. А. Флоренского

Флоренский — см. №122

Тут же тема «Обучение зрителя в процессе спектакля». Актер обучает зрителя. См. Завадская «Эстетические проблемы» стр. 271 верх

Завадская — см. №52

И опять приходится вернуться к разговору о Японии (не для прославления, а для понимания вопроса). Ярким примером зрителя-партнера является современный зритель театра НО — см. Анарина 162–63 + 176

«Строение фильма», стр. 188 — *см. №112*

Анарина — см. №4

<u>АКТЕР И ЗРИТЕЛЬ</u>.

«НИКОГДА НЕ НАДО ИГРАТЬ ДЛЯ ПУБЛИКИ, НУЖНО ЗАСТАВИТЬ ЕЕ САМОЕ ИГРАТЬ ВМЕСТЕ С ВАМИ. Это значит, что с ней надо установить контакт, без чего не может быть удачного спектакля. Чтобы вовлечь публику в игру, лучшее средство — это максимальная убедительность действия. Однако мы нередко встречаем хороших актеров, от природы лишенных этого магнетизма, способности наэлектризовывать зр. зал. Они предпочитают применять различные эффектные сценические приемы, что им не всегда удается именно потому, что они слишком стараются. Как только публика замечает ниточку, за которую дергают, она, как мышь перед ловушкой, отворачивается, а вместе с нею отворачивается и персонаж. Актер остается на сцене один. Реплику, рассчитанную на то, чтобы заставить действие зазвучать или сделать диалог динамичным, актер должен уметь подать незаметно, оставаясь в рамках своего образа, но ни в коем случае не бить на эффект...

А. Д. Попов «Воспоминания и размышления о театре», стр. 103/104 — *см. №100*

... Если в сцене, эмоционально насыщенной, вы внезапно чувствуете, что ваше напряжение падает, надо иметь мужество не наигрывать чувство. Если вам кажется, что шутка в комической сцене не зазвучит, не нужно грубо подчеркивать ее. Если публика холодна или не обладает достаточной чуткостью, надо стараться играть лучше, чем в том случае, когда вы играете для избранной публики».

стр. 57–58. (Ш. Дюллен, из статьи «Рождение и жизнь персонажа»)

Дюллен — см. №49

ИГРОВАЯ ПОДГОТОВКА ЗРИТЕЛЯ.

Одно из сильнейших средств втягивания зрителя в спектакль — импровизация.

— Программки (Любимов, Шапиро).

— Прелюдии и интермедии в фойе (Любимов — «Зори», «10 дней»; «Цемент» — оркестр в фойе).

— Обязательное включение в игру — сообщение условий и правил игры (косвенно, прямо — открытым текстом, атмосферой и образно).

— Проблема поля.

«Зори» — «А зори здесь тихие», «10 дней» — «10 дней, которые потрясли мир», спектакли Театра на Таганке, реж. Ю. Любимов; «Цемент» — спектакль, поставленный ММБ в ЦТСА, запрещенный цензурой

+ Средство более тонкое СЖ (в сравнении с ПЖ) — см. «Структурализм: за и против», стр. 175–177.

СЖ — случайный жест; «Структурализм: за и против» — см. №113

Важная мысль: главное условие легкого и прочного включения зрителя в спектакль — прекрасное знание !зрителями! (в идеале — наизусть — ср. с народными действами) используемого произведения. (Сравнить с публикой на концерте и с тем, как я в 27-й раз смотрел [*нрзб.*])

Для конца главы (после описания всех и всяческих «ловушек»): а в конце концов игра в театре — это «ловушка» для ПРАВДЫ, без которой театр — бессмыслица.

+ Ловушка для эмоции, ловушка откровенности, ловушка творческого открытия.

ГЛАВНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ ТЕАТРА: ЗРИТЕЛЬ КАК ЧЕРНЫЙ ЯЩИК.

Можно было бы назвать эту игру «главный эксперимент актера», и это было бы точнее, т. к. проводит этот опыт со зрителем именно актер. Хотя придумывает его режиссер (или, в лучшем случае, режиссер с актерами).

Принцип «черного ящика».

Театральная транскрипция принципа.

+ См. записки о Стерне, стр. 20, отмечено «Зр.» — *не включены в публикацию*

Что дает эта игра театру в целом? Режиссеру? Актеру? И, главное, — что дает она зрителю?

Зритель как черный ящик и спектакль как черный ящик.

К теме черного ящика: «Как известно, научные теории создает тот или иной человек. Кибернетики даже придумали для этого название — „черный ящик“. В этот „ящик“ вводится хаотическая информация, а потом из него выходит стройная версия...»

См. Эшби (глава 6-я) — *см. №132;* + См. Бахтин, стр. 93–98 — для размышлений — *см. №14*

Л. Н. Гумилев, ж. «Знамя» №4, 1988, стр. 202

Гумилев — см. №43

ВКЛЮЧЕНИЕ ЗРИТЕЛЯ КАК РАВНОГО УЧАСТНИКА ЖИЗНИ СПЕКТАКЛЯ — ЭТО СНАЧАЛА, А ПОТОМ КАК ЗАВЕРШАЮЩЕГО СПЕКТАКЛЬ, ОБЪЕДИНЯЮЩЕГО ВСЕХ УЧАСТНИКОВ.

«Записн. книжки КСС», том 2, стр. 146 — *см. №110*

Тренинг и перестройка психологии зрителя.

Главное, существенное отличие игрового театра совсем не в игре актеров на сцене между собой друг с другом, главное в том, что игровое — это парное: зритель становится в пару с актером, он начинает играть с актером, а не только смотрит (ср. отд. карт. о юродивых — № 8 внизу + там же №3).

(Разрабатывать и обдумывать.) см. цитату из Богатырева — такая же карточка №7.

Богатырев — см. №24

Присутствие при акте творчества — главная сила и залог бессмертия театра.

Из статьи В. Вс. Иванова в журнале «Театр» 1977/8:

Иванов — см. №55

«Одну из основных проблем человеческой культуры великий физик Нильс Бор описывал как возможность превращения самого актера в зрителя, а зрителя — в актера».

(в этом он видел выявление в культуре принципа дополнительности — пересказ)

«Претворяет дополнительность актера и зрителя в принцип построения спектакля».

(найти у Бора, если удастся, а если нет — то не писать о Боре)

«Маска должна быть предельно внутренне насыщена. Иначе мы будем иметь дело не с символическим обобщением, а с игривым маскарадом — не более».

(Марков, т. 3, стр. 555)

Марков — см. №85

(разрабатывать целую статью)
(все проблемы)

— Маски в мейерхольдовском «Мандате»: ход, как и у нас, сначала, до революции, буквально commedia dell'arte, потом в «Лесе» маски прошлого (с современными обертонами) и затем в «Мандате» — современные (см. Марков, т. 3, стр. 290)

— К придумыванию сценария для современных масок — см. б. кор. тетр. стр. 6.13 и 6.14 — Сименон.

! — Гоголь т. 6 (большой) стр. 226 — *см. №40*

! Форегтер и «Семпе-ранте» — см. Марков, т. 3, стр. 28–30 и 33–36, + 183–185 — *см. №85*

Очень много говорил ВЭМ о необходимости создания современных масок для театра — см. т. 2, стр. 74–75

см. Бентли, стр. 57–58 — *см. №20*

Ввод цитаты:

«Что говорится по этому поводу у ВЭМ? — ...чтобы известную маску показать как таковую, как именно эту маску, — для каждой маски должен быть выработан свой стиль игры».

(В. Э. Мейерхольд, т. 2, стр. 87)

+ см. «Зап. кн. КСС», том 2, стр. 74 + стр. 401–402 — *см. №110*

Мейерхольд — см. №89

От противного: Почему этой темы нет у М. А. Чехова?

— Он не играл (не сыграл) ни одной советской роли, не участвовал в работе ни над одним советским спектаклем.

Современные маски

— Нам нужно создать маски сегодняшних людей и из (найденного и приготовленного) набора масок сделать спектакль.

— Если нет обобщения человеческого характера, если нет типичных внешних черт — не маска.

— суть характера
— философия характера
— манера разговаривать
— привычки
— костюм, прическа, реквизит

— Светлана — зам. пред. Горисполкома. Маска есть, но есть и перебор. Плавает маска. Кожаное пальто. Жесткость в общении. Первый раз была свободна (мне подумать: почему и что это значит). **Маска дает свободу**.

Светлана Ливада — студентка режиссерской группы «пиранделловского» курса ММБ в ГИТИСе

— Грузчик в колбасном магазине.
— Эдуард Иванов, официант.
— Спортсмен.

Потом возникает момент игры с маской: могу снять, могу надеть.

— Алла — старуха-интеллигентка, одинокая (маска требует точных деталей. Облик должен быть железный.) (Жаль, не было лацци с вязанием.)

Алла Даруга — студентка актерской группы «пиранделловского» курса ММБ

— Грузин, торгующий цветами.

Профессия — одна из красок маски.

На скамейке. Дается музыка. Держать маску до конца мелодии.

— Кино. Смотрят фильм.

Остановка автобуса. Высказываются по поводу погоды (если у одного зима — у всех зима).

— Мясник — маска?
— ИТР-пьяница. Одежда? Реквизит?
— Левак. Держит ключи.
— Маска — с наушниками, ярко, отключение от мира. Это интересная попытка. Это не имитация, а обобщение. Нужны точные наблюдения — лексикон, манера общения.

ИТР — инженерно-технический работник

Пример с «В и В».
Проба масок: у зубного кабинета.
Штамп снимается за счет свободы.

«В и В» — пьеса М. Рощина «Валентин и Валентина» (1970)

— Маска милиционера.
— Современная девушка из провинции.

Маска рассказывает о себе.
Если музыка возникает — я ее сразу же беру, **как предлагаемое обстоятельство**, даже если я не хочу.

Песенка — для масок современных:

На недельку, до второго
Я уеду в Комарово
На воскресной электричке,
К вам на краешек земли.

Водолазы ищут клады,
Только кладов мне не надо —
Я за то, чтоб в синем море
Не тонули корабли.

На недельку, до второго
Я уеду в Комарово.
Я за то, чтоб в синем море
Не тонули корабли.

Их текст:

Все мы знаем, что зачеты
Очень трудно сдать с на-
лета.
Ни к чему мне Комарово,
Где балтийская вода.

Если учишься заочно
Набирайся знаний про-
чно,
А не то, домой уехав,
Ты исчезнешь без следа.

На недельку до второго
Я уеду в Комарово,
А не то, домой уехав,
Ты исчезнешь без следа.

По поводу масок современной жизни.

Фейерверк актерской импровизации. Уходит одним, приходит другим.

Создать маску для современного театра импровизации. Маска — обобщение, в ней что-то символическое при всей правде наблюденных в жизни подробностей. Деловой человек, торгаш, делец... Но кто сейчас главное лицо в нашей жизни? (Шукшин отвечает) — **демагог!**

Сравнить с «человечками» (нет обобщения). Развить!

118. Мяч в игре: распасовка темы (о сценариях)

[*Карточек к этой главке не обнаружено*]

119. Все о маске

В начале без заголовка, а заголовком закончить

(схема:)

Изменения функций (эволюция) маски:

1) Функция преображения: ритуально-религиозное использование маски.	жизнь
Античный театр.	театр
2) Функция освобождения: карнавально-маскарадное использование маски.	жизнь
Маски и полумаски в средневековом и ренессансном театре.	театр
3) Функция самозащиты: социальное использование «маски», связанное с ролевыми структурами организации общества.	жизнь
Грим и нематериальное бытование маски в современном театре	театр

Конечно, как всякая схема, и моя схема эволюции маски огрублена и обобщена. В жизни все намного сложнее и запутаннее. Каждый предыдущий этап в свернутом виде продолжает существовать в каждом последующем этапе, имеет место и сосуществование ранних и поздних этапов, возникают спонтанные увлечения маской, но последовательность и существо этапов представляется достаточно достоверным.

— К теме маски
— К теме откровенности.

«Образ — это псевдоним актера.

Это значит, что вы берете на себя какой-то характер, чтобы сказать зрителям ту правду, которую вы сами, от себя, сказать не сумеете».

А. М. Лобанов, стр. 249

Лобанов — см. №75

И все сначала...

(но теперь уже еще ближе к пьесе):

— музыка

— позы

— диалог

См. Бунин, т. 2, стр. 490 «запахи...» — *см. №28*

Мал. кор. тетр. стр. 18/1 зелен. запись и вокруг (к импровизации)

!!! Но с едой, запахами, с физическим самочувствием и т. д. (см. на обороте!!!!)

См. цитату из Стерна в б. кор. тетр. на стр. 6.13, к «позам»

т. к. мы сторонники театра реалистического и как шок — контраст парадокс: кончить заголовком

!!!!! ИГРА С МАСКОЙ

Но это уже в следующей главе.

Намекнуть, как еда становится принципом организации сцены в спектакле («Галилей», «Два товарища»); *«Жизнь Галилея» — спектакль Ю. Любимова в Театре на Таганке (1966); «Два товарища» — спектакль ММБ в ЦТСА (инсценировка повести В. Войновича)*

Кончить все темой: маска и откровенность

В следующий параграф

— Галилей в маске клоуна (колоссальное раскрепощение)

— Дюллен

К теме **актер и еда**

«бок», «нога», «хачапури» — фирменное блюдо; как я научился пить кофе (новелла) + [*нрзб.*]

Вернуться, оглянуться на тему еды в первой части параграфа «Игра за столом» и сцена пира в «Макбете» + отдельная карточка **ЕДА**

Шарль Дюллен: ИМПРОВИЗАЦИЯ И МАСКА

Дюллен — см. №49

«Займемся теперь наряду с импровизацией ТЕАТРАЛЬНОЙ МАСКОЙ; характер работы и конечные цели в этом случае иные, чем в первом.

См. б. кор. тетр., стр. 8А.5

Лоусон, стр. 185–87 + 305–306 — *см. №79*

МАСКА ИМЕЕТ СВОЮ СОБСТВЕННУЮ ЖИЗНЬ, далеко не всегда совпадающую с той, какою хотел наделить ее скульптор: от создателя ее порой что-то ускользает. Возьмите удачную маску, изучите ее со всех сторон, сживитесь с нею; сделайте из нее своего „соучастника", станьте ее доверенным» (Ш. Дюллен, стр. 115).

О'Нил, стр. 21–22 — *см. №95*

Бентли, стр. 49–50 — *см. №20*

«Ничто так не раздражает меня, как ученик, который хватает первую попавшуюся маску и обращается с ней, словно приказчик с карнавальной личиной. На меня это действует как святотатство; недаром маска имела священный характер, собирала вокруг себя посвященных. Толпа же по большей части видит в ней только объект для насмешек. Часто маску необду-

манно пускали в ход и в опытах учебного порядка. Однако и здесь дело не шло дальше желания вернуться вспять, воскресить исчезнувшие формы. Это ошибка. В современном театре маска нужна не для того, чтобы отыскивать старое, а чтобы создавать новое. Она требует своей особой драматургии, которая не нашла еще своего поэта. Ни диалог, ни тон, ни ритм нашей трагедии ей не подходят» (стр. 115).

«В импровизации цель, к которой мы стремимся, скорее порядка психологического, чем практического. Употребление маски приводит к насильственному обезличиванию актера.

До сих пор все наши занятия имели целью пробудить индивидуальность актера; они строились на его собственных ощущениях, его восприимчивости в ее самой простой форме. Теперь же, с применением маски, мы требуем от актера, не нанося ущерба его внутренней индивидуальности, чтобы он отрешился от всего, что он любит в себе самом, от своих повадок, даже от собственного обаяния. Это своего рода ОЧИЩЕНИЕ, которое подготовляет его к искусству более объективному, более обобщающему» (стр. 115–116).

«Упражнения с масками:

— Подберите маску, дайте ее ученику, чтобы он изучил ее во внеклассное время. Предложите ему сначала найти к ней подходящую походку, постановку головы и, когда он подготовится, заставьте его проделать несколько ПРОСТЫХ УПРАЖНЕНИЙ... (Пример темы импровизации с маской): вы должны перейти горный поток. Вы боретесь с течением. Вы слишком переоценили свои силы, поток уносит вас. Ваше положение безнадежно, вы теряете равновесие. Вы тонете.

Во время работы с маской слушатель-ученик должен сам сделать полезные выводы из того, что он видит: степень отключения от характера маски, необходимое направление взгляда, значение, которое приобретает самый незначительный жест; ученик сможет здесь легко уловить ту особую механику, при которой все действенные центры смещены. Редко случается, чтобы мало-мальски способный ученик не увлекся этими упражнениями. Он чувствует их священный характер; кусочек „магии“, ощущение важности и привлекательности таинственности — всё это крепко привязывает его к искусству актера, которое, к сожалению, слишком часто опошляется низменными заботами „гистриона“» (стр. 117).

«Я уже говорил выше, что все такие упражнения сопровождаются насильственным обезличиванием актера, поскольку

здесь ему приходится исходить из внешнего, так же, как и танцору, который работает перед зеркалом; его движения не управляются собственными ощущениями, а диктуются маской, которая заменяет его индивидуальность своею.

Это — чистое искусство композиции; актер здесь невольно становится более объективным, больше чувствует себя хозяином своего искусства. Его странности, привычки, склонности, которым присуще свое очарование, постепенно растворяются, с тем, чтобы вновь появиться лишь в качестве „строительного материала", а не как самостоятельная постройка.

Итак, актер познакомился теперь с самим собой, со своей индивидуальностью, которую он очистил от всего наносного; вместе с тем он узнал и кое-что о характере своих возможностей и особенности своего дарования. Он научился не укрываться от мира внешнего и осязаемого (хотя бы относительно), который служит живым источником всякого искусства; он отбросил все, что является чистым подражанием (и, следовательно, не оригинальным и старым); он приобрел те знания, которые позволяют ему идти до крайних пределов в выражении своей собственной индивидуальности, выйти навстречу „драме" (которая обнимает все то, что мы узнаем из предложенных упражнений: внешний мир, его элементы и драматическую сущность). На этом этапе актер может с большим пониманием и ясностью ума художника подойти к изучению великих шекспировских драм, греческого театра, театра испанского и нашего собственного родового наследия во всем его игровом разнообразии» (стр. 118).

См. б. кор. тетр., стр. 4.3 и 4.4 + стр. 8А-5

«Отходя несколько в сторону от практического обучения и говоря более общо, я сказал бы, что метод импровизации — единственный, при помощи которого можно подготовить актера к коллективному творчеству.

Я уже достаточно говорил о том, что импровизация не стремится возрождать опыт итальянских комедиантов, что театр — это искусство, завершенное в самом себе, и что не надо смешивать разные его виды. Теперь я вернусь к тем источникам, которые вдохновляли меня в течение всей моей работы и которые косвенно повлияли на все, что я сделал в театре: это комедия дель арте, восточный театр и кино.

Луиджи Риккобони (1677—1753), итальянский актер и теоретик театра

Мне хочется отметить, что когда „реформатор" Риккобони решил выгнать со сцены „гистрионов", которые бесчестили ее, он накинулся прежде всего на комедию дель арте; однако он сохранил школу импровизации, поскольку она способствовала воспитанию настоящих актеров.

Очень возможно, что Луиджи Риккобони был прав, когда предпринял этот крестовый поход против „гистрионов" комедии

дель арте, уже пришедшей в то время в упадок; это искусство было настолько тесно связано с „комплексом“ каждого актера, что не могло не испытать на себе рано или поздно судьбу всякого живого тела: полусознательное и крикливое рождение, буйную юность, непреодолимую в своих порывах, зрелость, обретшую силу и мудрость, а потом и старость... старость паяца, о котором Бодлер сказал: „В его балаган никто больше уже не заглядывает“.

Шуты, актеры фарсов, бродячие комедианты, наследники античных мимов и ателланов объединились вместе. Они составили сообщество актеров, чтобы создать новую форму драматического искусства, в котором вклад каждого растворялся в едином целом. Эти персонажи, довольно безликие вначале, пришедшие из разных провинций, говорящие даже на разных диалектах, затем совершенствуются, шлифуются, обогащаются. Они импровизируют по сценариям, заимствованным из театра и из фольклора; в жестких рамках четко очерченного характера они дают волю своему воображению, своей фантазии. В то время как имена почти всех актеров написанной комедии забыты, целые семьи импровизаторов вошли в более чем двухвековую историю театра. За трудным рождением этого нового искусства последовало лучезарное и почти неправдоподобное появление Изабеллы Андреини, „Арлекина“ Доменико, „Панталоне“ Антонио Романьези, „Влюбленного“ Сильвио Кальдероне и многих, многих других. Искусство расцветает и очищается, костюмы украшаются, пластика становится все более изысканной. Образы, которые впоследствии вдохновили стольких поэтов, обретают жизнь; они разбредаются по всей Европе, возвещая всем о своем существовании. Потом это сообщество распадается, надоев публике, — и это уже упадок. Появляется Мольер. Написанная комедия торжествует. Последний потомственный „Арлекин“ Карлен, старый, несчастный, в 1777 году служит жалким балаганным зазывалой в садах Трианона, выступая перед равнодушной толпой куртизанок и слуг придворной кухни.

Изабелла Андреини, Доменико Бьянколелли, Марк Антонио Романьези, Сильвио Кальдероне — актеры комедии дель арте

Но время не стоит на месте. Свет коллективного искусства озаряет кино.

Нельзя не заметить прямого родства между первой труппой Чарли Чаплина и любой из трупп итальянской комедии.

Но кино, этот новый вид искусства, уже не обременяет себя традициями; оно идет дальше, идет по пути искусства коллективного — и в этом его сила. Оно поступает так не для того, чтобы быть современным, а потому, что оно действительно современно. В кино автор (или авторы) фильма выполняют свою работу, актер — свою, оператор и его помощники, машинисты, электрики, декоратор — все они работают под руководством „главного“ постановщика, который в свою очередь также под-

чиняется коллективной дисциплине. Становится ли от этого безликим само дело? Нет, потому что, несмотря на отвратительную меркантильность, несмотря на гнусные финансовые комбинации, кино остается, по крайней мере на сегодня, искусством, полным возможностей, искусством будущего.

Я сознательно поместил его рядом с комедией дель арте и восточным театром, потому что восточный театр — тоже искусство коллективное.

Стремление предписать нашему западному театру правила другого театра, имеющего длительную традицию и свой собственный символический язык, было бы грубейшей ошибкой; однако было бы и огромным заблуждением не извлечь ничего из опыта его восхитительных постановок, одновременно реалистических и поэтичных, из эффектов сочетания пластики и ритма. В искусстве каждый берет свою долю там, где ее находит; но выбор материалов и умение их использовать отличает настоящего художника.

Для нас сейчас важно одно: все эти три формы искусства различных эпох — формы искусства коллективного. Театр будущего, если он захочет вернуть свою силу и оригинальность, также не избегнет коллективности.

Мы постоянно жалуемся, что у нас нет драматического гения, и в каждый театральный сезон ожидаем прихода мессии.

Но можно ли быть совершенно уверенным в том, что форма, которую мы предлагаем этому новому гению в 1946 году, достойна его? Можно ли быть уверенным, что его привлечет искусство, которое живет повторениями и зачастую плоско звучит? К тому же перспектива остаться непонятым и не увидеть постановки своего произведения при жизни не побуждает молодого автора искать новых форм».

(Глава «Советы ученику», раздел «Импровизация», стр. 118–122)

см. Дюллен — №49

120. Теорема маски

Маска в широком понимании — это одна из важнейших основ актерской техники игрового — а может быть, и любого — театра:

— маска	заряд(ка)
— импровизация	накопление
— акт	разряд(ка)

Все это было всегда: все это игровое, а последнее (акт) объединяет с психологическим театром.

Маска — игра

Импровизация — игра

Акт — тоже игра, но очень опасная, рискованная (ход на победу — выигрыш)

Главное доказательство: образ актера в маске в высшей степени символичен для жизни современного человечества, и именно в этом факте самые серьезные основания для вывода о естественности и закономерности вырождения интереса театра к маске.

Нельзя отразить полно и адекватно некоторые существенные особенности нашего быта и бытия, не затрагивая этой темы: суть человека и маска, в которой он появляется на общественной сцене. И действительно: сколько раз мы встречали и встречаем махровейшего мещанина, появляющегося на работе и на собрании только в маске передового труженика и образцового общественника; сколько раз попадался и попадается нам на глаза борец за передовую мораль, тиранящий дома семейство и матом поносящий свою жену и мать? А продавцы, проповедующие публично прогрессивные нормы и честные правила советской торговли и цинично проворачивающие тысячные махинации. А работники идеологического фронта, с трибуны вещающие о чистоте марксистской теории, а дома ловящие кайф от прокручивания пленок Галича, Высоцкого или Жванецкого. А члены новомодного общества трезвости, тайком попивающие дома в теплой компании своих коллег.

Маска и суть, личина и лицо, частный характер и общественный фасад.

Не будем сейчас глубоко вдаваться в оценочные рассуждения по поводу этого жизненного маскарада — **человеку свойственно играть, он ведь Homo Ludens** — сосредоточимся на самом факте: это есть. А раз есть, значит, театр не может игнорировать

этого. Тут-то и придет к нам на помощь богатейший многовековой опыт теории и практики работы с маской.

Глобальный образ, завершающий теорему маски: жизнь снимает маску

(описать эмоционально, чтобы увидели и испугались)

То же к теореме маски:

Могут сказать, что маска — это, мол, все запад, все чуждое русскому искусству. Но это не совсем так: маскирование имеет глубокую традицию именно в русской истории, не говоря уже о широко известных упоминаниях в древних документах личин и харь, не говоря о более поздних маскерах и машкарах, но и в более близком к нам времени и в более «культурном» обществе обычай одевать маску, прятаться в творчестве за чужое лицо.

Очень яркий пример — великий Пушкин, выступавший то в маске Белкина, то в маске Гринева, а то и в совсем уж далекой от него самого изящной маске дамы, пишущей по-французски.

Эта традиция литературной маскировки в 19 веке была продолжена многими выдающимися писателями, последователями гения русской словесности. Гоголь надевал то маску пасечника, то сумасшедшего чиновника; Достоевский разыгрывал в дебюте целый спектакль на двоих: Варенькой оборачивался и Макаром Девушкиным, потом перепробовал целый ряд масок: подпольного человека, юного повествователя из «Бесов», еще более юного Аркадия в «Подростке»... А дальше: Козьма Прутков, лесковские маски, псевдонимные маскировки юного АПЧ.

АПЧ — Антон Павлович Чехов

Маска, маскирование — это символ откровения в театре, это щит, загораживаюший, закрывающий, защищающий актера, позволяющий, когда это ему нужно, как бы передохнуть, отсидеться, набраться сил для предстоящего откровения. Актер играет со зрителем, который всегда хочет узнать: что за маской.

Актер дразнит зрителя, выглядывая из-за маски: сейчас, сейчас сниму, — но вместо этого надевает новую маску, вторую, третью, четвертую, как бы оттягивая главный момент театра — момент снятия маски, момент истины. Играя «масками», актер накапливает энергию.

Снятие маски, открывание подлинного лица, откровение души актера символизируют вторую существенную часть театра — откровение (развить надо бы).

Обе эти тенденции не могут существовать друг без друга. Маска — это как бы отказное движение, шаг назад перед рывком вперед, перед броском «акта». За этими двумя весьма зна-

менательными символами, а лучше сказать — за этими двумя образами («маска на человеческом лице» и «человек, сбрасывающий маску») спрятаны, как мне кажется, две основополагающие тенденции актерской работы и театра в целом:

1) тенденция уподобления жизни театру и

2) тенденция уподобления театра жизни.

Жизнь, превращаемая в театр, и театр, стремящийся стать жизнью.

Именно столкновение этих двух противоположных устремлений, их противостояние и противодействие составляет основу и залог развития вечной живости театра, ключевую структуру его неистребимого самовоспроизведения.

Одевание и раздевание. Облачение и разоблачение. Ряжение и подмигивание из-под маски. Создание тайны и иллюзии, с одной стороны, и демистификация, разрушение иллюзии — с другой. Вовлечение зрителя в театральную игру, погружение его в волнительный мир театральной иллюзии; и выталкивание его из игрового круга; утыкание — носом — в подлинную, неприкрашенную жизнь.

Объединенные, переплетенные друг с другом, эти два процесса и составляют суть того, что под именем театра существует третье тысячелетие в человеческой истории.

Об органичности для человека этой главной театральной антиномии, о ее врожденном характере говорят самые ранние детские игры: ребенок радуется новой игрушке, ложится с нею спать и тот же ребенок разламывает, разрушает игрушку в непреодолимом желании узнать ее устройство, раскрыть ее секрет: как это сделано?

То же самое и у взрослых. С каким удовольствием поддаемся мы в цирке магии большого аттракциона с различными фокусами и чудесами, следим, затаив дыхание, за тем, как распиливают и сжигают на сцене прекрасных женщин в экзотических костюмах, как закрывают в большом сундуке дюжину лилипутов, а потом в этом же самом сундуке вместо них обнаруживают тигра или веселого рыжего клоуна... Но ведь с не меньшим удовольствием присутствуем мы на прощальном представлении знаменитого иллюзиониста, когда он раскрывает свои секреты и показывает, как сделаны чудеса.

Создать иллюзию, поддаться ей, а затем вдруг отказаться от ее волшебства ради правды, разрушить созданное, — в эту игру любят играть не одни лишь дети. Вспомним игры любовников или игры политических деятелей, вспомним маленький «театр» анекдотчиков или «большой театр» прекрасных русских адвокатов.

Маски, маски и еще раз маски. А потом вдруг «маску» снимают.

Очень важна моя фраза (для теоремы маски) — ключевая: «Без маски — откровенность в театре патология».

К теореме маски — очень важно! — см. Курбас, стр. 191 — *см. №67*

Для сильной перефразировки
с выделением театральной специфики:

(может быть, сформулировать из этого презумпцию театральности и эстетизации зрителем всего, что их ожидает в театре)

«Его слова, пусть дурацкие, как-никак ставили все нами услышанное под привычный и успокоительный угол зрения, то бишь эстетический; он был здесь вполне неуместен, и все же я почувствовал облегчение. Мне даже показалось, что в публике пронеслось успокоенное: „Ах, вот оно что!" — а госпоже Радбрух, супруге издателя, слова Цур Хойе придали отвагу воскликнуть:

— Право же, кажется, это сама поэзия!

Ах, долго это никому не казалось, прекраснодушное объяснение, как бы оно ни было утешительно, не обладало прочностью; все здесь сказанное ничего общего не имело с пошлыми виршами поэта Цур Хойе о покорстве, силе, крови, об изнасиловании мира. Это была тихая суровая истина, признание, которое человек в великой душевной муке пожелал сделать своим собратьям, акт безрассудной доверчивости, ибо люди не в силах внимать такой истине иначе, как леденея от ужаса, и потому, когда истина становится нестерпимой, они объявляют ее поэтическим вымыслом, как то и имело место сейчас».

О последнем откровении Леверкюна — стр. 643

см. Манн — №84

Об использовании этого феномена актером:

Здесь презумпция осмысленности, развиваясь, превращается в презумпцию театральности театра и на ее основе [*текст обрывается*]

В кульминации «доказательства» теоремы маски провести как только что пришедшую в голову мысль, как внезапное прозрение, мысль о родстве принципа маски с главным принципом творчества **МАЧ** — увидеть в воображении (актер Но рассматривает маску), приблизить к себе (актер Но приближает маску к своему лицу), примерить на себя увиденный образ (актер **Но** надевает маску на свое лицо) и освоить этот образ (актер **Но** рассматривает себя в маске перед зеркалом) и стать

этим персонажем (актер **Но** стоит, слушая зал, перед выходом на сцену и играет на сцене). (Выписать эти действия еще раз в два параллельных столбика, незаметно уточнив сходство.) Но главное, близок сам дух творческого метода. (Вставка. Еще сходство: Чехов против словесных объяснений на репетиции (язык ПЖ) и японцы Но, не объясняющие, а показывающие ученику много раз.) Дядя и племянник как японцы — а пропо.

А затем развить сходство русского актера 20 века с театром Noh. И под видом описания сути русской школы (влезть в шкуру роли-маски) подать мистику и магию маски в театре Но.

+ Еще тема: Срывание всех и всяческих масок — момент прорыва к подлинности и правде. Но чтобы сорвать, надо сначала ее одеть, обжить, привыкнуть к ней, — тогда стреляет срывание.

Три ключевых «доказательства» (три ключевых примера) для теоремы маски

см. Анарина — раздел о маске стр. 126–130 — *см. №4*

1) (Где-то в начале) вспомнить КСС с его «отношением к предмету» — отнестись к меховой шапке, как к кошке, и от этого разобрать и обобщить окончательно упражнения, составляющие суть творчества — преображение предмета.

2) (Где-то в середине) заговорить вдруг о формуле М. А. Чехова как о формуле творчества: (репетируя в воображении) держать объект перед собой — притягивать его к себе — влезть в него (ассоциация со Щепкиным «влезть в шкуру образа» и ассоциация с сидением в зеленой комнате).

3) В конце, как ударный пример: модель Достоевского — описание как бытового случая: в провинциальном глухом [*нрзб.*] происходила драма, которой предстояло стать всемирной, но стать можно было только тогда, когда нашлись (были найдены) и были надеты соответствующие «маски»: Мышкин — Н. Ф. — Рогожин. И сразу — художественный масштаб. (Развить + перечитать в ЖЗЛ гл. «Исаева» и письма к Врангелю (с примечаниями) в томе 28/1-я кн.) и прибавить повтор из Жоры: не выходить без маски.

Н. Ф. — Настасья Филипповна;
ЖЗЛ — см. Гроссман, №42;
т. 28/1 — см. Достоевский, №48;
Жора — Георгий Иванович Бурков

Невообразимо трудно, а может быть, просто невозможно впрямую и сразу достичь на сцене той предельной откровенности, которая как раз и составляет самую суть театра; это становится реальным и даже легким только тогда, когда Вы прикрываете свое лицо какой-нибудь маской.

После доказательства: что и требовалось доказать — только маска, понимаемая достаточно широко, позволяет актеру добиться предельной откровенности, обнаружить перед зрителем самые сокровенные, подлинные движения своей души.

А пропо: начинает просматриваться связь-последовательность в расположении теорем в конце книги: теорема маски связана с теоремой прорыва, теорема образа — с теоремой маски, теорема парадокса — с теоремой образа и т. д. Развить и подчеркнуть эту связь и близость, и зависимость — ссылками.

Темы в текст доказательства: природа вложила в человека ограничители откровенности, чтобы он не мог демонстрировать перед людьми вершины и пропасти своей души. В быту — это совесть. Мы думаем, что это традиция (так не принято), а это глубже, в подсознании. Это защита окружающих от проявлений патологической откровенности. Поэтому даже самый нахальный человек скрывает свою суть, поэтому даже самый смелый артист не может быть предельно откровенен, поэтому не любят делать этюды.

Зачем делить: образ и актер-человек, роль и «Я»? Без этой разницы нет напряжения. Если совпадает то и другое, если подонка играет подонок (или наоборот), то нет электричества разных полюсов.

+ см. 4-й том «Реж. экз. КСС», стр. 22, отм. карандашом — *см. №106*

Это тонкая, очень тонкая вещь: КАК присутствует личность актера в роли и ЧТО ТАКОЕ «от себя», «личное присутствие в роли» и КАКИМ ОБРАЗОМ «отход от себя» (маска) помогает актеру прийти к себе (лицо). — Развить! Развить!

+ Еще развить теорию диалектики «Я» и не «Я»

+ Абрамов «Я» и «МОЁ»

Абрамов — Геннадий Михайлович Абрамов, балетмейстер, режиссер, педагог, руководил студией «Школа экспрессивной пластики»

Связать маски Шукшина в последних произведениях с замыслом В. М. Шукшина создать крестьянский (народный, русский) театр. Поговорить с Жорой.

Жора — Георгий Иванович Бурков

Главный герой — демагог.

Большая коричневая тетрадь, стр. 42 самый верх

Петя (из одноименного рассказа) «Подражает кому-то», как и «его фиксатая притвора» (стр. 163)

см. В. Шукшин, Избр. произв., в 2 т., т. 1 (М., 1976)

В предыдущую карточку — в теорему маски — последний итоговый аргумент теоремы.

+ ссылка на АПЧ, т. 4, стр. 276–278 — *см. №126*

К теме маски
(сразу после описания масок 3-го курса)

См. Завадская «Эст. проблемы...», стр. 29, 64 — *см. №52*

Маска и Шукшин.

ВМ создал две главные — новые и современные — маски, с помощью которых он моделировал главный конфликт современности (о конфликте развернуть!).

+ см. «Структурализм: за и против»..., стр. 286 — *см. №113;*
ВМ — Василий Макарович Шукшин

Маска чудика и маска демагога. («Срезал», «Мудрец» — искать еще — перечитать все.)

Маски в модели нашего общества — «А поутру они проснулись». Разобрать.

Посмотреть комедийные маски и трагедийный вариант в «Калине красной».

+ см. Алперс, т. 1, стр. 336/337 + тр. 352/53; + там же стр. 339 от цифры 4 и вниз на стр. 340, 341, 342; + стр. 345, 2-й абзац сверху — *см. №3*

В этой масочности причина интереса к Шукшину театра.

Мечты о настоящем народном театре.

Мысль для книги
(Требует развития и разработки)

О чудиках, способных удивлять.

Театр не может жить среднестатистическим понятием характера (тип) и жизненного события: он возникает только на базе исключительности явления — драматизм комика, праздник, игра — даже под маской обыденности.

Как реализуется образность в конкретной работе актера: Чудики. Странные люди.

Бешеный успех в актерской аудитории «Лапшина».

Но это было и раньше: Шукшин, Бурков, Чурикова — что за этим маячит Великий русский Иванушка.

?? А феномен Аллы Пугачевой?

А Н. С. Хрущев?

«Лапшин» — кинофильм Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин»

122. Ирония, пародия, самопародирование и прочие доспехи стеснительного игрока

— Аналогия с амуницией хоккейного вратаря (... и даже маска!)

— Разговор о «бесстыдности» актерского творчества; страх и стыд большинства актеров. Стеснительность с большой буквы: Чехов, Шукшин, Булгаков.

— Средства защиты актера (см. заголовок — список развить и продолжить + Берковский — см. отдельный лист «Выписки из Берковского» отмечено: «в теорему маски»).

— Средства самозащиты зрителя в игровой театральной ситуации — те же + еще что-то специфически зрительское.

Органичность пародии для России — сравнить с древними пародиями («Служба кабаку» и т. п. Вышучивание серьезного — это, между прочим, не значит вовсе, что это антидуховно, это форма защиты духовности.) Разработать.

См. Зап. кн. КСС, том 2, стр. 180 — *см. №110*

См. Т. Манн, т. 5, стр. 175–176 — *см. №84*

+ сюда же включить большой абзац на тему: «Параллель М. А. Чехов — Лоренс Стерн» — см. отдельные листы «Для начала семинара» стр. 6, отмечено так же.

Резюме импровизации.

Сколько тарелочек ты бросаешь?

Лир и игра с переменой масок.

Уточнить название — в игровом плане (и без Лира в заголовке)

Как жонглер: ты бросаешь 4 тарелки, а я 12 шт. Мастерство дилетантов.

см. «Записные книжки КСС», т. 2, стр. 170 — см. №110

Импровизация в спектакле см. Дикий, стр. 51, 104—107

Дикий — см. №47

— а пропо МАЧ

«жонглер» см. Марков, т. 3, стр. 39, самый верх

Марков — см. №85

— Игра в «крупный план» (на материале «Шалаша») как наиболее удачный мой прием осовременивания и углубления актерской техники.

«Шалаш» — сцена из студенческой работы по «Королю Лиру» в ГИТИСе

Лацци «Семь шляп» + этажи в Лире (дом, который построил Джек)

Лацци — комедийный прием-трюк из комедии дель арте

Главная тема, которую здесь надо развернуть: импровизация и фиксирование: что менять и что закреплять?

Модель: фиксирую внутренний ход — меняю рисунок; требуется фиксация внешнего рисунка — меняю внутренний ход. Развить.

См. Завадская «Эст. проблемы», стр. 271, низ — *см. №52*

Богатырев, стр. 43: «Повторяю, каждое исполнение той или иной народной драмы является особым произведением искусства, отличным от прежних и последующих представлений той же драмы...» (Богатырев фиксирует факт, а мы должны сделать это исходным правилом, аксиомой исполнения пьесы, обязательной и проводимой до конца.)

Богатырев — см. №24

Третий привет от Стерна господам артистам: а вот такое вам по зубам? — Реестр событий «Тр. Шенди» стр. 15 и 16, №№157, 158 и, главное, 159.

«Реестр событий» не включен в публикацию

А в конце отсылка: читайте, читайте, сами читайте Стерна, я ведь не сказал о его достоинствах и сотой доли. Но мы еще вернемся к нему в конце книги!

«конец книги» — см. т. 1 настоящего издания

124. Откуда взять азарт? (Игровая идейность)

Идейность, прямо выраженная словами, не годится для современного театра, как, впрочем, и для театра вообще. Для идейности, прямо выраженной словами, существуют другие виды человеческой деятельности — журналистика, публицистика, идеологический документ.

Очень важная тема «игра и правда» — см. б. кор. тетр., стр. 4.5

Идея, произносимая открытым текстом, становится нравоучением, назиданием, а назидательность — первый враг игры, она разрушает игру с ее тонкой и многообразной инициативностью, с ее точными и одновременно гибкими диалектическими ходами, с ее неформальностью.

+ см. Д №1, параграф 55 и вокруг (справа и слева стр. 36) — *не включено в публикацию*

В театре идея не высказывается прямолинейно, она живет здесь не в словах, а в ощущениях, в подтексте, на глубине второго плана, и передается от актера к зрителю, так сказать, из подсознания в подсознание. Тогда она уносится зрителем из театра домой и долго бродит в нем — целыми днями, неделями, а иногда и годами.

Выраженная же, высказанная прямым словом, она, если не отталкивает зрителя от спектакля, то просто без пользы рассеивается в воздухе.

Искусство — не идеология. Оно — самостоятельный, параллельно идеологии существующий вид духовной деятельности человечества, самостоятельный факт его духовной жизни, этой последней порождаемый и порождающий и воспроизводящий эту последнюю. А идеологическая функция — побочный и, так сказать, невольный «продукт» искусства. И зависимость между идеологической и эстетической функциями творчества очень сложна, опосредована и многоступенчата, это — изощренная совокупность обратных связей, положительных и отрицательных.

Аналогии — всегда хромают, поэтому не в виде сравнения, а как о примере, который поможет прояснить мысль, хочется сказать о корове. Призвание и долг коровы — давать людям молоко и мясо, в меньшей степени — кожу для производства обуви и, кажется, тужурок pour la comissare из «Оптимистической трагедии» + пальто-макси. Но, кроме всего перечисленного, корова дает еще и органические удобрения, называемые в деревне «навоз» и используемые в сельском хозяйстве. Это не ее долг, даже и не призвание. Она об этом не думает, не заботится и не делает для этого никаких усилий. Эту подсознательную, а лучше сказать — неосознанную деятельность коровы люди употребляют себе во благо, но использовать корову только для производства сельскохозяйственных удобрений... Корова, смысл

жизни которой вместо молока и мяса навоз, — это уже не корова, это — абсурд, эмблема нерентабельной бессмыслицы.

Искусство только тогда выполняет свои идеологические функции, когда делает это невольно, бессознательно, без усилий, когда целью его, главной и привлекающей к себе все условия, становится художество и чувство («жизнь человеческого духа», говорил КСС).

Когда искусство используют (творцы или заказчики — безразлично) как идеологию, тем более, если только как идеологию, оно перестает быть искусством, перестает быть самим собой. Вопрос конкретный — это вопрос степени идеологизации — субъективной или объективной — искусства.

Искусство чем-то должно же отличаться от газетной передовицы и радиопередачи. Оно и отличается: длительностью и глубиной воздействия.

В этот параграф вставить объяснение необходимости для актера иметь свою философию (строить ее всю жизнь) и изучать чужую философию. «Актер и философия», «Философия артиста», «Философия театра» и т. д., и т. п.

Разработать мотивы и пути.

В главе об игровой идейности подытоживается история с «полями». Наряду с «образным полем» и «психополем» вводится понятие политического поля, или «поля идейности» (поле политики, политполе).

Три поля, окружающих артиста (превращающих его из актера в артиста), — именно наличие этих полей делает актера артистом, отличает артиста от актера.

А. Белый:

Белый — см. №18

«Форма статична, как итог процесса; этого не оспаривают; сказать, что в известных условиях статично и содержание, — значит: вызвать недоумение. Я утверждаю: содержание статично, когда оно до конца отчленено от процесса, его породившего, что узнается по плодам; бывает: тенденция содержания и значительна, и благонравна; мы же сдерживаем зевок; оно не действует; оно — ясно до дна; солидарны мы с ним или нет, — мы с ним не спорим, не восхищаемся им.

Действие — взаимодействие: автор движет нами, когда заставляет преодолеть кажущееся вначале неясным; в усилиях преодоления учимся мы, споря с показанным, или ему удивляясь...» (стр. 39)

«Содержание, изъятое из процесса его становления, — пусто; но и форма вне этого процесса, если она не форма в движении, пуста...» (стр. 40)

«Содержание взаимодественно, когда в тенденцию показа, образами показа, влит автор, как ток, по нас пробегающий; током несется неумирающий автор сквозь телеграфные столбы поколений. „Ставшее" содержание вне его становления (в нас и в авторе) совершенно несносно: и в ясности благонравия, и в ясности одиозности; оно — слишком ведомое; с ним делать нечего» (стр. 39)

«Так и художник: насилуя софизмами „натуральную" мысль, он рождает дидактику; чтобы этого не случилось, из мудрости должен он „легче ступать"; играя, научишь легче, чем втемяшивая тенденцию; читатель сам вынет из образа то, что увидит...» (стр. 27)

Мысль: Игра детей находится на грани правды и вымысла, на грани жизненной и вымышленной ситуации. Игра актера тоже находится на этой грани. Грань между правдой и ложью. Граница между жизнью и выдумкой. Эта граничность, пограничность смыкается с пограничной ситуацией, с которой возятся (которую исследуют) современные философы.

Отсюда близость игрового театра с экзистенциалистской философией (развить) куда? — наверно, в «игровую идейность».

Игра
Граница
Грань
Огранка

Надо различать:

В плоскости игры	В плоскости идеологии
Идейность как побуждение	Идейность как принуждение
Побудительная функция (служит, является началом творчества)	Принудительная, принудительно-давящая функция (служит результатам, является целью творчества).

(Но тут уже о творчестве, тем более о свободном творчестве, речи быть не может.)

Разрабатывать!

125. Игра и массовая культура

Как переход от предыдущей карточки «Идейность и игра».

Тут ввернуть парадокс: казалось бы, что игра и массовые игры — очень близкие вещи, ан нет — все наоборот! Развить.

На фоне все более расширяющегося фальсифицирования действительности средствами массовой информации и «постановочным» искусством (кино, радио, ТВ, театр), на фоне искусственно создаваемой «реальности» становится особенно важной подлинность происходящего на сцене, которая постепенно становится единственной площадкой, где можно создать подлинное, вот тут, без подделок, рождающееся бытие, — это миссия людей, желающих жизни «без булды». — **Разработать, это только тема.**

Сейчас, когда массмедиа мгновенно тиражируют любые творческие открытия, встает главная проблема: чтобы быть все время на высоте, надо иметь возможность выдавать новые мысли, новые образы. Откуда их брать, где источник перманентных открытий? Их дает игра и только игра, — с ее способностью генерировать эвристические новшества, с ее требованием хватать первые подсознательные импульсы и первые реакции на ситуацию.

Кракауэр «Реабилитация физической реальности», стр. 219:

Кракауэр — см. №65

«Каждый популярный фильм отвечает коллективным ожиданиям, однако, реализуя их, он тем самым неизбежно лишает эти ожидания многозначности. Любой коммерческий фильм дает этим мечтам определенное направление, вкладывает в них один из нескольких возможных смыслов. Тем самым однозначность подобных фильмов упрощенно схематизирует содержание того невнятного, что их порождает».

+ См. мои заметки внизу стр. 183 у Базена — *см. №11*

Импровизация как средство (орудие, оружие?) борьбы против «тиражирования» массовой культуры.

Игра как средство защиты от нее.

Это — меч и щит высокого театра.

Это только тезис — развить и изложить подробно.

Миссия игры и импровизации — спасение искусства от попсы.

В разговоре о масскультуре, переходя к тем явлениям, которые возникают в связи с западной масскультурой у нас, развить тему придворного искусства.

Сначала употребить термин «официальное искусство», а затем сравнить его с придворным искусством царей и фараонов: определение и анализ придворного искусства (торжественность, парадность, позы величия, натурализм роскоши и идеализация изображаемого, жизнеутверждающая однозначность, развлекательность и приятность, отсутствие глубоких противоречий, а лучше — любых противоречий — что еще? — продолжить список признаков и черт).

Затем о сходстве нашего официального «налбандизма» и придворного искусства. Ничего не изменилось по линии формы (форма как роскошный придворный мундир, просто перевешена на другие плечи(ки). Изменились только объекты портретирования и увеселения. Но поскольку вместо царей и вельмож этими объектами стали руководители и военачальники сурового и простого пролетарского воспитания, при царе соответственно не имевшие возможности приобщения к подлинной культуре и подлинному искусству, теперешнее парадное искусство очень сближено с массовой культурой. Вред и неприемлемость обоих для настоящего художника.

Д. М. Налбандян — советский художник, «Первая кисть Политбюро»

Вред массовых зрелищ и стадионных празднеств, поглощающих и профанирующих подлинно народное искусство и вековую культуру народа.
(развить!)

Масскультура в сфере театра: сценическая кока-кола.

Масскульт как игра-эксперимент без учета интересов, воли, индивидуальности каждого участника игры, проводимый без их согласия. Организаторы массовой культуры безразличны к тому, кто персонально будет подвергнут эксперименту, понесут ли моральный урон «пешки» в этой игре, все это не учитывается — так же, как не входят в учет индивидуальные особенности потребителей массовой культуры. Это как бы незаконная игра, игра без правил, аморальный эксперимент. Это антипод игрового театра, его эрзац. Это то, что я ненавижу — этот маргарин, эту крахмальную колбасу «китча».

Разрабатывать (только тезисы)

Масскульт начинался с пролеткульта

+ сравнение с изобретением атомной бомбы (можно повернуть и на пользу (игровой театр) и во вред (масскульт) — один и тот же принцип.

+ это игра по правилам «man».

о термине «MAN» см. т. 1 настоящего издания

Куда вставить?
(о первых годах Советской власти)

По всей стране игрались спектакли: в деревнях, в городах, в воинских частях, на заводах и в народных домах. Играли «Овечий источник», «Гайдамаков» и Шиллера («Коварство и любовь», «Орлеанскую деву», но больше всего «Разбойников»).

Театры высыпали на теле России как тифозная сыпь — красные и частые. Ни бои, ни разруха, ни голод не могли помешать распространению театральной эпидемии: Пролеткульты, Трамы, Синие блузы и Живые газеты.

Для разработки

С наступлением нынешней фазы развития отношений отдельной личности и общества, стремящегося поработить эту личность, (сформулировать фазы) — жизнь и игра (в смысле правды, истинности, достоверности, подлинности) поменялись местами. Игра стала прибежищем истинного, подлинного существования, а жизнь все более и более фальсифицировалась (mass-media и т. п.). И свою потребность в правде, безобманности и надежности люди стали удовлетворять в игре (50—60-е — футбол, 70-е — хоккей + повальное увлечение фигурным катанием как спортивной игрой).

см. «Современный экзистенциализм», стр. 54, 55 и 345 — *см. №108*

И театр, полагая игру в свое основание, становится чистым источником всего правдивого. Игровой театр как минуты подлинного, только подлинного бытия — тут, может быть, и не большая правда, но зато настоящая — развить.

Экзистенциальное существо (моего) неприятия массовой культуры.

В чем противостояние театра и массовой культуры?

Главный признак масскульта — клишированность, тиражирование, повторность информации. Театр, особенно игровой (и мы именно поэтому должны быть предельно внимательны к нему!), противостоит масскультуре своей уникальностью, неповторяемой новизной, штучностью производства. И это противостояние значительно и важно. Масскультура оглупляет человека, стирает его индивидуальность, успокаивает, освобождая от размышления, уводит его от познания себя как личности, сильно снижает его вкус.

Естественно, что театр может и должен взять на себя противоположные обязанности: приучать человека думать и чувствовать, выявлять, проявлять его индивидуальность, возвращать ему ощущение собственной неповторимой индивидуальности, повышать его вкус. Упростив данную борьбу, можно употребить такую ее формулу: усыплять личность и будить ее. Борьба эта серьезна и опасна, но без нее театр теряет свой социальный долг, свой общественный смысл.

30/4-68

Мой единственный грех по линии уступки масскульту: «Элегия» (сиреневые сопли, обрыдались — 11 лет рыдал). Кассовый импрессионизм.

Штамп действия и тенденции массовой культуры (тривиализация — см. «Масслитература... 122–123). Штамп и масскультура (как «минус»). Штамп и народность (как «плюс» — поп).

«Масслитература» — см. №81

Гуманизм и антигуманизм в игровом театре и масс-медиа (масскультуре) см. Джонс, стр. 86 (низ)

Джонс — см. №121

Частично использовать, как затравку темы, отдельную карточку из карточек «Эпилога» — отмечено **МК**.

МК — массовая культура

Я так ополчаюсь против **МК**, что может создаться впечатление, будто бы я защищаю и проповедую элитарный театр. Но это неверно. Я против элитарного искусства по причине того, что у нас сейчас изменилось не только социальное, но и эстетическое понятие элиты. Сегодня элита — это та часть народа, которая еще не превратилась в потребителей масскульта, это та часть народа, которая от него осталась. (Развить.) Наша соц. элита — партийно-государственная верхушка — она потребляет и пропагандирует убогую и примитивную масскультуру.

+ см. «Кьеркегор» стр. 193 и вокруг — *см. №36*

Вредоносность массовой культуры сказывается не только в пропаганде всего второсортного в искусстве, но и в том, что она разъедает, как кислота, традиции народного духа, отложившегося в глубинах истории той или иной нации.

Экстенсивные усилия советской культуры, как и все в нашей жизни в последние полвека, пора заменять интенсивными. (Описание ситуации — приобщение серой широкой массы и ее интенсификация привели к общему понижению культуры. В данном случае меня интересует русская культура. Теперь — повышать уровень, расхлебывать чужие издержки — развить!!!)

— Интраистория и игровой театр... (Эпилог)

— Душа игрового театра — это последнее прибежище души народа. (Эпилог)

— Объявление войны полукультуре. Возврат на то место, где это прервалось, — к началу века — к нашему второму ренессансу.

(Эпилог)

— Долой лимитчиков в русском театре, как в русском искусстве в целом. (Эпилог)

Начать разговор во 2 части, а дожать повторно в Эпилоге.

Эпилог — см. т. 1 настоящего издания

Элитарная концепция искусства Теодора Адорно:

Основное понятие, отправляясь от которого Адорно решает вопрос о судьбах искусства, это понятие «организованного общества», воспроизводящего как свою необходимую предпосылку «инертную массу», социальную пассивность вообще. «Организованное общество» представляет собой заключительный этап развития буржуазного общества, превратившего свой узкоколичественный, утилитаристский (калькуляторно-стоимостный) принцип во всеобщий. «Организованное общество» — это триумф буржуазной рационализации, подчиняющей своей жесткой мерке каждого индивидуума. И в то же время это абсолютное господство отчуждения над человеческой личностью, втиснутой в прокрустово ложе государственно-монополистической рационализации.

Самое страшное следствие «организованного общества» Адорно видит в том, что оно исключает не только всякую возможность революционного протеста, но и всякую социальную активность вообще. Дело в том, что это общество, во-первых, искусственно разобщает людей, «атомизирует» их, разрушая все человеческие связи и утверждая на их месте связи отчужденные и «овеществленные», т. е. неорганичные для человеческой личности и препятствующие подлинному общению индивидов.

Во-вторых, оно создает мощную «индустрию культуры», которая заполняет все свободное время каждого человека только для того, чтобы, пользуясь возникающей здесь иллюзией свободы, вдолбить ему государственно-монополистический порядок как закон всей его жизни, как основу его духовной структуры. Причем едва ли не самая важная роль в этом «тотальном» процессе духовного порабощения человека отводится искусству, превращаемому тем самым в ложное создание, в «идеологию».

Это обстоятельство побуждает Теодора Адорно выступить в качестве критика искусства, превращаемого в идеологию в условиях «организованного общества» и организованной же «культурной индустрии».

В музыке (и в искусстве вообще) следует, по мнению Адорно, различать два аспекта, взаимно исключающие друг друга, — с одной стороны, познавательный, связанный с проявлением в музыкальной сфере действительных общественных противоречий, и с другой стороны, идеологический, связанный с осознанным или неосознанным стремлением творцов музыки завуалировать эти противоречия, представить их преодоленными, — словом, как-то гармонизировать реальную дисгармонию социальных антагонизмов.

Если первый аспект музыки (и вообще искусства) обеспечивает воспроизведение ею истины общественного состояния, то второй ее аспект служит для создания иллюзии общества о самом себе, его исторически (политически или экономически) необходимой видимости, его «мнимости».

Со времени возникновения буржуазного общества идеологическая сторона музыки отражает стремление этого общества представить себя в виде новой, причем естественной и гармоничной целостности; тогда как познавательный аспект музыки продолжает выражать неразрешимые противоречия — противоестественности и дисгармонии — этой общественной целостности, принимая на себя роль индикатора социальных «диссонансов».

Та сторона музыки, которая отражает тенденцию буржуазной рационализации к безграничному расширению своей сферы влияния, которая идеализирует эту тенденцию, пытаясь показать ее гармоничной, свободной от противоречий, связанных с отчуждением человека, неизбежно вырождается в идеологию, иллюзию, мнимость. Напротив, другая ее сторона, которая фиксирует голос всего того, что остается «позади этой рационализации» или приносится ей в жертву, и прежде всего голос человеческой личности, раздавливаемой капиталистическим отчуждением, которая, стало быть, воспроизводит глубокую антагонистичность-дисгармоничность, диссонантность капиталистической рационализации, — эта сторона сохраняет значение истины...

Некоторые понятия и термины из теории Адорно:

— «прогрессирующее рациональное отчуждение мира»,

— «извращенное сознание-идеология»,

— «критика самой идеи художественного произведения как такового»,

— критика «экстенсивной схемы» произведения искусства вообще, т. е. «содержательная критика фразы и идеологии»,

— «медиум музыки, неискаженно регистрирующий телесные порывы бессознательного, шоки, травмы»,

— «бунт против табу форм», т. к. традиционные формы музыки «подвергают эти порывы своей цензуре, рационализируют их и переводят в образы,

— превращение «сейсмографической фиксации травматического шока» в конструктивный закон музыкальной формы.

Ту же тенденцию, по мнению Адорно, можно наблюдать и в других искусствах — у Кафки, Джойса, Пикассо и Беккета.

Современное искусство, если оно хочет быть общественной истиной, а не идеологией, должно, согласно Адорно, сохранять постоянное «напряжение» между собой и публикой, подверженной растлевающему влиянию «культурной индустрии». Прошли те времена, когда искусство могло выполнять свою прогрессивную миссию, не порывая связей с публикой, не разрывая всех и всяких «коммуникаций».

«Мера общественной истинности музыки сегодня в том, насколько она... выступает в противоположность обществу, в котором она возникает и существует, насколько она... становится «критической».

Адорно требует от современной музыки (и современного искусства вообще) радикальной общественной изоляции, ибо считает, что только в таком случае эстетическая сфера полностью уподобится той «абсолютной монаде», каковой стал индивид в «организованном обществе»; и только в этом случае в эстетической сфере станет возможным адекватное постижение «микрокосма» одинокого человека эпохи госмонополистического капитализма. Ибо одиночество стало всеобщим явлением: одиночество жителей больших городов, которые уже «больше ничего не знают друг о друге»...

В то же время Адорно подчеркивает всячески, что это одиночество совершенно нового типа и потому его нельзя путать с индивидуализмом «раннебуржуазной фазы». Последний был связан с определенной степенью субъективной свободы индивида, тогда как одиночество «позднебуржуазной фазы» целиком и полностью исключает всякую свободу; оно продукт «тотального отчуждения», абсолютного разрыва всех подлинно человеческих связей и замены их связями «овеществленными», «опредмеченными». Это абсолютное одиночество человека «позднебуржуазной фазы» и моделирует искусство, вставшее в позицию «абсолютной монады», а также каждое произведение искусства, «не желающее» быть произведением искусства, т. е. некоторой художественной целостностью. «... позиция абсолютной монады в искусстве двойственная: это восстание против дурного обобществления и готовность к еще худшему обобществлению».

Тут нужно рассмотреть очень важную особенность игры — «пребывание на грани». Можно это сформулировать и по-другому (нахождение на краю пропасти, хождение над пропастью, зависание над ней.....), но суть одна: необычайная привлекательность для человека предельно рискованного поведения, соответствующего именно игре и возможного только в игре. «Фаталист», Долохов в окне, всевозможные невероятные выходки на пари (вспомнить примеры и описать). Все это тоже «homo ludens» — человек играющий.

+ эпиграф из Г. Иванова — отмечено

Ленинградский конферансье, куплетисты, Дуров, Любимов, я в «Цементе» — я — один из многих любителей острых ощущений. И как венец — Дикий в мрачную пору «ежовых рукавиц», ставящий на правительственной сцене «Смерть Тарелкина». Премьеры 1937 года «Анна Каренина» Немировича во МХАТе (всесоюзный праздник: трансляция и фото в «Правде») и как-то непонятно вышедший Сухово-Кобылин в Малом. Пироги и пышки, синяки и шишки.

+ «На острие ножа» — *см. карточку №106*

Спектакль по пьесе А. В. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» (1936)

Анри Бергсон:

«Мы движемся среди общностей и символов, как в замкнутом поле, где наши силы с пользой приходят во взаимодействие с другими силами; и ослепленные действием, увлеченные им, к наибольшему нашему благу, на почву, которую оно себе избрало, мы живем в сфере (оболочке. — М.Б.), витающей между вещами и нами, внешним образом по отношению к вещам, внешним образом и по отношению к нам самим.

... всякое искусство имеет целью устранить практически полезные символы, общие места, условно принятые всеми, наконец, все, что скрывает от нас действительность, чтобы поставить нас лицом к лицу с ней самой».

— Описание картины Мунка «Танец жизни» (+ Мунк-Григ)

См. «Буржуазная эстетика сегодня», стр. 195 — *см. №29*

— Описание «Молвы» (Гундарева и 2 любовника)

«Молва» — спектакль по пьесе А. Салынского в Театре Маяковского, 1982 (роль Садофьевой)

— Последний спектакль «Дамы с камелиями» — Зинаида Райх (см. Садовского во «Встречах с Мейерхольдом», стр. 526–27–28)

«Встречи с Мейерхольдом» — см. №33

Каждый раз как в первый раз и каждый раз как в последний раз. Первая настройка (настроенность) дает свежесть, вторая — предельность (работа на пределе).

Тут развернуть (как итог главы?) тему актера, отказывающегося от мастерства: см. б. кор. тетр. стр. 2.17 и 2.18. Внизу! О дилетантах.

+ Эта книга — тоже «игра с судьбой». Она порождена нашим временем, когда мы в такой... что даже с трибуны съезда вынуждены говорить о правде.

Здесь же рассказать о том, как сложилась «игра с судьбой» у участников Чеховского семинара — как они не выдержали прессинга игры и смешали карты (фишки, бочоночки, фигуры шахматной доски — мол, баста, больше не хотим и не можем) и как они за это поплатились.

стиль!

+ если никуда не поместится, мое объяснение их поведения, возникшее при чтении Флоренского, — притчи из Евангелия.

Вставить в главку «Игра с актерской судьбой» тему перемены художником имени при достижении высот мастерства и известности, — японская традиция.

Примеры: Добржанская, переходящая на роли старух; начала осваивать новую технику, чтобы не умереть как актриса, но не успела, потому что умерла в самом деле, как человек, физически. (развить)

(без имени!) — Солодилин, ушибленный этим японским обычаем, тоже понял, что подошел к черте актерской смерти, но, в отличие от Добржанской, перешедшей от слов к делу, не решившийся переучиваться. Неизбежный конец — он умер как актер-художник, хотя остался жить как человек.

Анатолий Сергеевич Солодилин — актер

Кто боится рисковать своим актерским именем, своей актерской судьбой, тот не должен ожидать от своей судьбы чего-нибудь значительного ни по линии творческих достижений, ни по линии удовольствия и удовлетворенности. Судьба несет ему проигрыш.

Название главы:
Диапазон игры: балаган и психологический театр.

Игровой театр и психологическая реалистическая школа актерского мастерства
(как продолжение резюме 2-ой части)

Развивать — тут записаны только тезисы, чтобы не забыть

Игровой театр это не вместо правдивого театра, — это в развитие, для большей правды.

Игра — ведь это модель театра: «Я и не-Я», Я — одновременно (или колебательно) и Петя, и командир подлодки.

КСС не зря орал: Будьте как дети! (всегда имея в виду именно играющих детей)

Очень важно: здесь нужно развить во всей полноте мысль о том, что в игровой концепции театра объединяются казавшиеся несоединимыми и непримиримыми на предыдущем (еще живом!) этапе развития театра, а именно, — «театральность» и «правда». После разговора о массовой культуре — надо развернуть новую социально-ободренную картину болевых гражданских точек внутритеатральной жизни, игры сцены и зрительного зала.

Брехт, т. 5/2, стр. 81 — *см. №26*

К теме диапазона: скупость выразительных средств, дзенство, праздничное изобилие стихии игры.

Игра и правда: см. отд. карт. ПРИВКУС ВЕЧНОСТИ

+ см. Засорина стр. 23 (1-ый и 2-ой этапы) для узаконения двойственной структуры: игра — жизнь.

Засорина — см. №53

128. Рождается какой-то другой театр (+ 5-я глава из «Книги отражений»)

«Книги отражений» — см. №7

Рождается какой-то другой театр
и какой-то другой актер

Включить в эту часть итоговую классификацию игр актера:
— игра с судьбой
— игра с партнером
— игра со зрителем
— игра с физической опасностью
— игра с психологической опасностью
— игра с властями (начальством)
— игра со своей смелостью
— игра со смыслом происходящего
— и т. п. и т. д. — отобрать и уточнить формулировки.

см. отд. лист и отд. карт. «Оренбургские записи»

Из этого списка должно быть (стать) ясно наше понимание игры, игрового театра (по первому заходу).

+ см. о/листы (зеленые) с выписками из Анненского, стр. 3

Не знаю, сюда ли это, но важно: заготавливать умения, приемы, зарисовки, эскизы, этюды и даже целые блоки для будущих спектаклей — это смысл ежедневной работы актерского коллектива (список дополнить и уточнить порядок).

+ см. «Записки КСС», т. 2, стр. 172 — *см. №110*

Мимоходом, чтобы в 3-ей части сформулировать это как ясное требование.

Формула: долго готовиться и быстро выпускать спектакль.

Резюме: цель описанных в этой части книги игр — расширить до возможных пределов палитру актера и приготовить его к любым ситуациям творческого процесса, могущим возникнуть на спектакле.

РЕЗЮМЕ

В конце 2-ой части как резюме, после итогового перечня игр, провести мысль: из всех описанных выше игр, импровизаций, видений, песен, танцев, стихов, упражнений, этюдов, мизансцен, ритмов, масок, человечков и т. д. готовится материал (субстанция, магма, «бульон» и т. п.), из которого можно будет формировать: сначала путем членения — единицы (аттракционы, номера, сценемы...), а из этих единиц складываются блоки спектакля и сам этот будущий спектакль.

+ см. Соссюр — для развития темы — стр. 144–146, параграф 1

Соссюр — см. №109

+ Засорина, стр. 125,

Засорина — см. №53

+ Соссюр 154, 2-й, 3-й абз. сверху — о единицах из магмы; стр. 154, нижний абзац, вывод о том, что театр есть только форма (заменить только слово «язык» словом «театр», а слово «субстанциальность» словом «идейность» или еще чем-то).

Возникающий сегодня в недрах психологического спектакля игровой театр не отрицает огульно своего предшественника и няньку, дядьку, кормильца, он усваивает все его достижения.

Это не чистое возвращение к игровым истокам, это — игровой театр, владеющий всеми смыслами и красками театра психологического.

Это — сложный, чрезвычайно сложный театр.

«... процесс развития не столько даже интеллектуального, сколько просто человеческого... должен привести к общему пониманию театра, где, очевидно, ЧЕЛОВЕЧЕСКОМУ НАЧАЛУ СЛЕДУЕТ ПРЕДОСТАВИТЬ ГЛАВНОЕ МЕСТО. В самом деле, Я ПРЕДПОЧИТАЮ, ЧТОБЫ В ТЕАТРЕ БЫЛА НЕ ОДНА ИСТИНА, НО МНОГО ИСТИН, КОТОРЫЕ СТАЛКИВАЮТСЯ, БОРЮТСЯ МЕЖДУ СОБОЙ, сменяют друг друга. Ведь благодаря этой постоянной борьбе различных тенденций театр остается искусством живым и вечно развивающимся».

(Ш. Дюллен, стр. 135)

Дюллен — см. №49

КОНЕЦ. Надо больше юмора. Переписать.

Это — игровой театр не до, а ПОСЛЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ТЕАТРА, обогащенный и усвоивший все достижения последнего, не противопоставляющий себя традициям МХАТа, а, наоборот, — впитавший эти традиции.

Это — игровой театр, существующий не параллельно с современным театром высокой идеи, а возникающий после того, как идейный театр стал агитационным и пропагандистским учреждением, органом; он противостоит не идейности, а демагогической серьезности.

Это не тот игровой театр, который существовал до расцвета кино и телевидения, а посткиношный и постТВшный театр, не подбирающий корки с барского кино- или ТВ-стола, а использующий подготовленного друзьями-соперниками зрителя в своих интересах. Игровой театр возвратился к своим театральным корням, и теперь кино и ТВ будут не отнимать зрителей у театра, а только готовить их для театра.

25/1-86 г.

КАРТОЧКИ, НЕ ВОШЕДШИЕ В ПЛАН ВТОРОЙ ЧАСТИ КНИГИ «ИГРА С АКТЕРОМ»

РИТУАЛ И ИГРА

Ритуал и игра — антиподы. Если игра — это свобода, то ритуал — это оковы.

(См. 2-й план «Д», параграф 4.24.)

РИТУАЛ	ИГРА
Унисон	Полифония
Серьезен	Весела
Склонен к формализации	Неформальна по сути
«Бюрократичен»	В игре живет творческое начало
Статичен	Динамична
В принципе консервативен	Игра прогрессивна
(Реакционен)	?
Сохраняет старое	Разрушает старое
Закрепощает	Освобождает, раскрепощает

Но сколь бы ни были враждебны друг другу ритуал и игра, в театре они часто сосуществуют (описать факты). Ритуал входит в театральную игру. Но как? Как контрастный элемент, обостряющий игровое самочувствие, или как фон, оттеняющий прелесть игры? Причем враждебность их не снимается даже в их сосуществовании: ритуал агрессивен по отношению к игре,

он добивается ритуализации игры (разработать). Не остается в долгу и игра. Она в своем стремлении разрушить серьез и однообразную повторность ритуала начинает свою борьбу, вооружась пародией. Начинается пародирование ритуала (тоже разработать). А все-таки жить друг без друга им трудно. Их взаимный контраст необходим для поддерживания и усиления воздействия их на людей.

ПРИЛОЖЕНИЕ: ЧТО ОСТАЕТСЯ ОТ ИГРЫ?

От литзабав — стихи к «Макбету».

От изозабав — рисунки и схемы.

От забав библиографических — цитаты и списки книг.

От забав режиссерского разбора пьесы — событийно-действенная структура (канва для спектакля).

+ Изобретение по линии ссылок: в приложении указывать страницы основного текста — в конце каждого стихотворения (к стр. 56), после каждого рисунка (к стр. 178) и после каждой цитаты (к стр. 258). После каждой книги — то же самое

УСЛОВНОСТЬ И ИГРА. ПРЕДРАССУДКИ И СУТЬ ПРОБЛЕМЫ

1. Игра имеет свои условности, но она также имеет свойство любую условность превращать в естественный фактор (театральной игры).

2. Двойственность условности в театре: она и порок (дурная условность), она и высшее достоинство (когда она инструмент и способ добывания правды).

3. Дурная условность (критика КССом и моя критика).

4. Достоинства условности (к параграфу 3 см. КСС «Записные книжки», т. 1, стр. 221–223). (К этому — о «странности», обличаемой КССом, — я: когда она взята не из жизни, КСС прав, но ведь ее можно взять и из жизни — когда она ох как дорога).

КСС — Константин Сергеевич Станиславский

«Записные книжки» — см. №110

Завершающая тема: условность и жанр:

трагедия — условная притча сюжета и безусловность актерского пребывания в ней;

комедия — полная безусловность внешнего бытового слоя, поведенческого, событийного, зарисовочного, и условность (откровеннейшая условность) актерского ощущения себя (я над героем, я сравниваю эту «мелочь» жизни с мифом (за ревизором — Ревизор и т. п.)).

К параграфу 1 см. отд. карточка «Ус»

ИГРА В ИГРЕ: ПРИВЕТ ОТ АЛИСЫ (РАЗГОВОР ОБ ИНСЦЕНИРОВКАХ — ПОИСК БОЛЕЕ СВОБОДНОЙ ФОРМЫ СПЕКТАКЛЯ)

К «Алисе» — домик внутри домика, в котором еще такой же домик, и т. д.

«Алиса» — «Алиса в Стране чудес» Л. Кэрролла

Матрешки русской Алисы (или: русская Алиса — это Матреша).

+ задеть тут Матрешу из «Бесов».

Развинчиваем комедию, а в ней трагедия, развинчиваем ее, а в ней опять комедия. И еще, и еще до тех пор, пока покажется маленькая матрешка трагикомедии. Стоп.

Тут возврат к использованной теме: Унамуно. Модель «Тумана» (см. Унамуно в БВЛ, подчеркнутое у него и то, что я написал на полях) — *см. №119*

Сюда же пристроить работу Тани по Кафке и кафкианскую модель игры со сверкой [*нрзб.*].

КАФКА

Кафка — тоже игровой художник, но игра в случае Кафки особенная, ни на какую другую игру не похожая, но от этого ничуть не менее важная и ничуть не менее распространенная.

Отсюда КАФКИАНСКАЯ МОДЕЛЬ ИГРЫ: игра с отсутствующим (нереальным, сверхреальным, сюрреалистическим и т. п.) партнером; можно это уточнить и по-другому: игра со всесильным партнером, никогда не проигрывающим, с партнером, выигрывающим в любом случае; игра на проигрыш (как заведомый проигрыш); вот и подошли мы к окончательному определению этой модели игры: игра жертвы с палачом (игра палача с жертвой). Игра обреченного на проигрыш. И тут внезапно вырисовывается типичность этой игры для XX века:

«По ком звонит колокол».

Бёлль.

Генрих Бёлль (1917—1985), немецкий писатель

Быков.

Василь Быков (1924—2003), белорусский писатель

И как венец ряда — Платонов. (Разработать.)

+ Не случайно Кафка так часто инсценируется для театра (см. Барро) — именно тут, в театре, открывается игровая сторона его таланта.

Жан-Луи Барро (1910—1994), французский актер и режиссер

Раздел второй:

ИГРЫ РЕЖИССЕРСКОЙ ФАНТАЗИИ — ПОДХОД К СОЗДАНИЮ ЗАМЫСЛА СПЕКТАКЛЯ

СПЕЦИАЛЬНЫЕ ПРАВИЛА ИГРЫ ДЛЯ РЕЖИССЕРОВ
(Требует разработки!)

Мысль перечня правил, которую еще надо сформулировать. Режиссер играет в три игры сразу — в соответствии с тремя слоями театрального текста. Отсюда: у режиссера должно быть три облика, три замысла и три метода. (Разработать, превратить в реестр, названный в заголовке.)

ШОКОВЫЕ ИГРЫ РЕЖИССЕРОВ

(Как переход от приблизительного слова «шок» в теореме к шоковой режиссуре.)

— Тарелкин Дикого перед 1937 годом и перед арестом самого Дикого.

— Сирена и гильзы у Любимова.

— Шоки «Серсо».

— Три шока (у меня шоки) в студенческом спектакле: переворот диахроник в синхроник, переворот зрит. зала и переворот ахинеи в большой смысл разговора о творчестве.

Шоковое происхождение современных терминов режиссуры в структуре поведения (шокового!!!) юродивых.

См. б. черн. тетр. — вкладыш в рубрику «искусство» — оборот листа 166а; черн. запись вверху — отмечено: Ш красным.

См. отд. карт. «Новые дрожжи игры».
ВЭМ (Мейерхольд), т. 2, стр. 146 — *см. №89;*
Тарелкин Дикого — спектакль А. Д. Дикого «Смерть Тарелкина» в Малом театре (1936);
«у Любимова» — в спектакле «А зори здесь тихие...» (1971);
«Серсо» — спектакль А. Васильева по одноименной пьесе В. Славкина (1985)

Брехт, т. 5/2, стр. 379 (отмечено) — *см. №26*

«Строение фильма», стр. 178 и 183 (отмечено — «шок») только фразы — *см. №112*

См. Олеша. Пьесы, стр. 299 — *см. №93*

РЕЖ[ИССЕРСКИЙ] КОМПЛЕКС ИГРЫ

Режиссер всю дорогу одержим своеобразным комплексом игры, как другие люди одержимы комплексом неполноценности. Всю жизнь стремясь вырваться из цепких лап этого комплекса, мы все больше и больше попадаем к нему в плен. И так от своего рождения (профессионального) до самой смерти (и профессиональной и человеческой) — они почти всегда совпадают.

КОЛЕБАНИЯ И ВИБРАЦИИ РЕЖИССЕРА В НАЧАЛЕ РЕПЕТИЦИОННОГО ПОИСКА. !ДВОЕНИЕ РЕЖИССЕРА

СИЛКИ, ЛОВУШКИ И КАПКАНЫ — ШКОЛА РЕЖИССЕРСКОЙ ПРОВОКАЦИИ

Это как бы охота, на которой жертва жаждет попасть в западню, она ловит кайф, когда ее берут мертвой хваткой.

Один из очень важных силков для поимки зрителя — АТМОСФЕРА ЗРИТЕЛЬНОГО ЗАЛА (в понимании МАЧ), втягивающая зрителя, позволяющая наладить необходимый для этого спектакля контакт и настрой. (Развить!)

МАЧ — Михаил Александрович Чехов

Зал «Современника» (в начале).

Зал «любимовского» театра (и т. п.).

Воздух вольной мысли, дух критицизма, буквально пронизывающий все и вся — у Любимова; царство ПРАВДЫ (без булды и лакировки) и демократической простоты — в начале «Современника».

Издевка и шутка над «начальством», прелесть запретного удовольствия смеяться публично над тем, что давно уже стало смешным в своей фальшивости по домашним углам — у Любимова.

См. ПДЛ, стр. 83/84. Отмечено: «Восприятие зрителя» — *см. №72*

Демократическое равенство всех: «мы — друзья» — модель общности.

+ См. Записки о Стерне, стр. 5, «Мистифик.»; *Стерн — см. №111*

Только АТМОСФЕРА ЗАЛА помогает провести необходимые «опыты» (со зрителем, располагая его к себе, готовя к соучастию в действе).

(Все это развивать и уточнять, сравнить с атмосферой зала в неживом театре.)

МНОГОСЛОЙНОСТЬ РЕЖИССЕРСКОГО ЗАМЫСЛА СПЕКТАКЛЯ И !ТРОЕНИЕ РЕЖИССЕРА В РАБОТЕ

Резюме:
СВЕЖАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЗАМЫСЛА СПЕКТАКЛЯ

См. отд. листы «Соседи», стр. 2, 3, 4 (обведено зеленым); *Я — М. Буткевич*

Я: Замысел — это и есть план создания (специфического) театрального текста (см. отд. карт. «СЛОН Т.»).

Фраза — В начале этой своей книги я писал: специфика режиссерского разбора пьесы заключается в том, что режиссеру, в отличие от театроведа или литературоведа, предстоит ставить то, что он разбирает. Теперь я могу уточнить эту фразу: особая нацеленность режиссерского анализа заключена в том, что текст автора разбирается режиссером, которому предстоит создать особый, сценический текст. И этот сценический текст должен ДОПОЛНЯТЬ текст драматургического текста. Дополнять — значит делать ПОЛНЫМ, т. е. прибавлять что-то к чему-то (к одному тексту — другой текст).

«Д» №3, параграф 219, стр. 138–39 + параграф 197;
См. 2-й план «Д», параграфы 5.5, 5.7, 5.8;
См. наброски к статье о замысле — *не включены в публикацию*

см. Гоголь, т. 6 (больш.), стр. 238 (+237) — *см. №40*

+ Бахтин «Рабле и Гоголь», стр. 494 — *см. №14*

+ Заметки на тему в б. кор. тетр., стр.2.15 с окружением

ТЕКСТ ТЕОРЕМЫ ОБРАЗА

Сравнивая между собою два предмета (два явления, два события, два существа, два человеческих характера — попарно или разбивая пары), уподобляя их друг другу, мы тем самым многократно повышаем эмоциональность их восприятия человеком и столь же многократно увеличиваем яркость выявления их скрытой сущности.

(Неудачно формулирую + нужна конечная (театральная сугубо) формулировка.)

При разговоре об образе напомнить, возвратить читателя к аксиоме сравнения из I части.

Теперь я вместо итога даю театральную транскрипцию этой теоремы: сравнивая между собой два любых элемента сценического зрелища (два сценических характера, два сценических события, две мизансцены, два темпо-ритма, две интонации, два жеста и т. д.), уподобляя их друг другу, подменяя их друг другом, играя на их сходстве и различии, мы тем самым увеличиваем силу их эмоционального воздействия на зрителя и с гораздо большей яркостью раскрываем их скрытую внутреннюю суть.

ТЕОРЕМА ПАРАДОКСА. ПОДСТУПЫ К ТЕОРЕМЕ ПАРАДОКСА (до текста теоремы)

Самая характерная черта современности — некая перевернутость, вывернутость, «наоборотность» всех понятий и норм. Парадокс, лет сто назад бывший достоянием небольшой кучки высоколобых интеллектуалов, сегодня «популяризировался», вошел в нашу повседневную жизнь, стал явлением быта. (Примеры.)

Потом попутный вывод (после примеров): так что сегодня на сцене никак нельзя отразить нашу жизнь во всей ее полноте и типичности, не используя в своей работе парадоксальных ходов, приемов и приспособлений. Поэтому — и теорема парадокса.

ТЕКСТ ТЕОРЕМЫ ПАРАДОКСА

Разворачивая естественную и необходимую борьбу против прямолинейной банальности, против убожества иллюстративных ходов, современный театр невольно и неизбежно приходит к парадоксу, а лучше сказать, утыкается в парадокс, замирает перед ним в короткой паузе недоумения, а затем, пообвыкнув, начинает использовать его в качестве средства выразительности, в качестве структурной основы сценического образа.

Всё, выраженное впрямую (и однозначно), может быть на современной сцене только редким, чрезвычайно редким исключением; как правило же... [*не закончено*]

ПОСЛЕ ТЕКСТА ТЕОРЕМЫ

Говорить о значении парадокса для современного искусства и его широком распространении как приеме организации творческого опуса.

Парадокс и аксиома обязательной оригинальности; свежие ходы, игра как реальные результаты парадоксального подхода.

ПОДХОД К 5-Й ТЕОРЕМЕ

Чтобы соединить эту теорему с предыдущей, начнем со следующего парадоксального утверждения: «Гармония современного спектакля — это гармония стресса». И действительно: в привычном понимании гармония соединяется в нашем сознании с такими качествами, как уравновешенность, согласованность, творческий покой...

Но разве равновесие, успокоенность и согласие характерны для нашего бурного, динамичного и противоречивого времени, разве эти слова отражают то, что происходит с нами сейчас? Поэтому ... (Дальше пойдет текст теоремы.)

ТЕКСТ ТЕОРЕМЫ СТРЕССА

Чтобы в современном спектакле (или на репетиции) перейти от того, что КСС, с легкой руки Пушкина, называл «правдоподобием чувствований», к тому, что они оба имели в виду под немного высокопарной формулой «истина страстей», нужно поставить перед собой (тут под словом «собой» имеется в виду режиссер, или отдельный актер с противоречиями его внутреннего мира, или два актера с противоположными интересами; актер и зритель и даже две противоположно настроенные зрительские группировки) ОДНОВРЕМЕННО две резко противоположные, взаимоисключающие друг друга задачи и постараться выполнить их со всей возможной точностью и полнотой.

Неразрешимость этой задачи и психологическая стрессовость ситуации как раз и дадут вам необходимый эмоциональный всплеск, выброс, взрыв.

С первого взгляда эта задача может показаться невыполнимой. Но, присмотревшись повнимательней и без предвзятости, мы увидим в нашей теореме широко теперь распространенную, можно сказать, даже чересчур типическую социально-психологическую ситуацию из жизни, жутко, зловеще знакомую любому человеку. Все мы чуть ли не ежедневно варимся в этом котле стресса и, как это ни странно, не всегда умираем, нет, в большинстве случаев по-прежнему продолжаем свой жизненный путь, за исключением довольно редких случаев infarctus myocardii transmuralis acutus. Так что все это знакомо любому нашему современнику. (Развить.)

В «доказательстве» говорить о гомеостазисе, о его 2-х «этажах» — нижнем и верхнем; об органике внизу и вверху, о гомеостазисе «на нулях» и с предельными значениями параметров.

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ ТЕОРЕМА — ТЕОРЕМА ШОКА

Современный спектакль (как и современный театр вообще, более того, как и современное искусство в целом) не может существовать вне соединения в нем жестокости и доброты (можно и наоборот: доброты и жестокости — от перестановки суть дела не меняется).

Логично было бы дожать эту мысль «до упора», заострить ее, взяв крайний случай:

Современный спектакль не существует вне шокового соединения в нем предельной доброты с предельной жестокостью. Жестокость без доброты выводит спектакль за пределы

искусства. Доброта без жестокости выводит его за пределы правды.

(Пример: бах-бах-бах — ты мой дорогой; или — милый, единственный — бах-бах-бах.)

Развернуть, а потом эту модель случайно обнаружить в «Чайке», а затем и в других пьесах, и в жизни.

НАБРОСКИ ФРАЗ (к теоремам?)

Метафора — это буквально 'перенос, перенесение'. Сценическая метафора — это перенесение героев, действий пьесы, спектакля в другие предлагаемые обстоятельства (басни Васильева П. Н., мои этюды к «Недорослю» и др.) (Развить.)

Павел Николаевич Васильев (1910—1937) — поэт

Сравнение на сцене: домработница ведет себя КАК хозяйка, повар — КАК ученый, КАК колдун. Барышня чувствует КАК плебейка, горничная — КАК барышня. (Тут переход и связь с теоремой парадокса. — Развить.)

Мифологизация театра дает возможность обобщить и усилить эмоцию актера и зрителя до предела, до того максимума, который потрясает:

Просто любовь — большая любовь — великая любовь — вечный образец любви: стихийная, природная сила созидания (стихия весеннего цветения, оживание земли — все вырастает, разбухает, разбухает неостановимо — лезут из земли травы, лезут из деревьев цветы и листья... Развить).

Так же и ненависть: стихия разрушения, землетрясение, ураган, всемирный потоп или пожар.

Из Шарля Дюллена:

Дюллен — см. №49

О ЗАМЕЧАНИЯХ РЕЖИССЕРА

«Когда мне удается посадить в зрительный зал кого-нибудь, кому я доверяю, я стараюсь извлечь выгоду из его замечаний. ЭТО НЕЛЕГКАЯ ВЕЩЬ — УМЕТЬ ПРАВИЛЬНО ВОСПРИНЯТЬ ЗАМЕЧАНИЕ, КАК НЕЛЕГКО И РЕЖИССЕРУ ЯСНО ЕГО СДЕЛАТЬ. Надо ухватить СУТЬ, но не становиться рабом буквы. Если режиссер вынужден показать интонацию, нужно остерегаться просто подражания ему — это всегда получается бесцветно. ЗДЕСЬ НЕОБХОДИМА СОБСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ».

Стр. 54. (Из статьи «Рождение и жизнь персонажа»)

О ПРИЗВАНИИ

«Мое театральное призвание соткано из образов, населявших мое детство. Оно (призвание. — М. Б.) сложилось вне меня, я обязан им поэзии, своему старому дяде, Филиппу, бродягам, родным пейзажам, тысяче вещей, чуждых театру.

Отсюда, может быть, эта глубочайшая ненависть к условностям, к приспособленчеству, ко всему, что остается, увы, ходячей монетой театра!»

Стр. 34, из статьи «Призвание»

Дюллен — см. №49

О СПЕЦИФИКЕ ТЕАТРА

«...в живом театральном действии, как бы оно ни было плохо, есть что-то заманчивое, чего мне недостает при чтении, — особая привлекательность искусства, которое СУЩЕСТВУЕТ САМО ПО СЕБЕ, которое не может быть ничем иным, как только театром, именно театром».

Стр. 30, из статьи «Призвание»

+ См. 2 отд. карточки: ЯК и ОУ;
См. отд. карт. «6 перс.»
+ См. о/л «Пиранделло и Васильев» — *спектакль А. Васильева по пьесе Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» (1987)*

О ГЕРОИЧЕСКОМ В ТЕАТРЕ

«В наше время великие персонажи появляются редко. Лишив театр его священного характера, его церемониала большого зрелища, требуя от актера, чтобы он походил на человека с улицы, у нас дошли до того, что роли сместились: скорее можно встретить героя в зрительном зале, чем на сцене».

Стр. 40, из статьи «Рождение и жизнь персонажа».

Дюллен — см. №49

МУЗЫКА БРУТАЛЬНОЙ ИГРЫ

(Попутная мысль — подать а пропо: то, что не сделал я (по поводу 2-х катарсисов) — сделал Васильев с моими учениками.)

+ См. пачку листов «НОВЫЙ АКТЕР»

Все о «6 персонажах» Васильева.

План:

Музыка спектакля.
Музыка ролей.

+ Для конца — см. отд. лист на гербовой бумаге (№2) на обороте

Музыка игры (игры в буквальном смысле — как завершение и обобщение темы).

Для первого пункта плана: тема проходит, как в оркестре, через множество инструментов (на флейте, на валторне, у арфы и т. д.). То же у Рэт, у Иры, у Светы и т. п. Но это заложено и у Пиранделло. Васильев развил это до предела, до идеи спектакля (в разных тембрах, в разных регистрах, в разных тональностях — одна тема).

Рэт Паавель, Ирина Томилина, Светлана Чернова — студентки актерской группы «пиранделловского» курса ММБ

О начале спектакля: это были все отдельные сценки, наброски, вариации реплик и сюжетов, никаким сюжетом вроде бы и не объединенных, из их беспорядочного и бессистемного следования друг за другом вырисовывалась, незаметно воплощалась картина полной бессмысленности театрального быта, которая пугала и грозила предощущениями бессмысленности реальной жизни, абсурдности человеческого мира.

+ См. «Записные книжки КСС», том 2, стр. 48 и 268 — *см. №110*

+ Как ищут и с какой радостью находят свои стулья (из всего извлекается смысл и эмоция). Великий режиссер.

Феллини (Сб.), стр. 188–189 — *см. №120*

Весь «туман» как модельный предшественник Пиранделло; особенно см. Унамуно БВЛ, стр. 177–192.

Унамуно БВЛ — см. №119

ТЕМА (развить подробнейше):

ЭКОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИГРОВОГО ТЕАТРА (осветить в ряду биоорганического пути развития человечества, в ряду сохранения человека как индивидуальности — нужна Красная книга для занесения в нее человека как личности, на которую надвигается беда уничтожения — без атомной бомбы — социумом, в ряду учения о естественной [*нрзб.*] человеческого общества).

Демин, стр.72–75 (мои пометки) — *см. №46*

Лотман, стр. 353, 354–357 — *см. №78*

«2-й план „Д“», параграфы 6.3 и 6.4; 6.5 и 6.6 + 5.2 + 3.34

СОВРЕМЕННЫЙ СПЕКТАКЛЬ: ИГРА ТЕАТРАЛЬНЫХ ИДЕЙ

Перечитать «Р[азговор] о Д[анте]», стр. 56–57 — *см. №82*

Главная мысль: идеи носятся в воздухе (развить до предела).
Сугубо научно (как театровед-академик).
Тема серийности (см. «Д» №4, параграф 314 и вокруг).
Как обобщение и вывод из предыдущей [*нрзб.*]

+ б. кор. тетр., стр. 6.12 — отмечено: П.Ц.

Тема хаоса — мал. кор. тетр., стр. 14

+ Серьезная, очень серьезная идея Н. Бора о необходимости «сумасшедших идей» — см. Засорина, стр. 24 (отмечено четырьмя восклицательными знаками + мои пометки).

Бентли, 16–17 — *см. №20;*
Засорина — *см. №53;*
+ Тема: игра в крокет из «Алисы»

Описание спектакля Ю. Б. Щербакова «В день свадьбы» в буфете клуба.

Закончить фразой: Современный театр обнажает условность, чтобы оправдать ее, т. е. превратить в правду. 15/XII-86.

МОДЕЛЬ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СОВРЕМЕНОГО СПЕКТАКЛЯ

Свободная импровизация актера при жесткой структуре.

Жесткая структура допускает, дозволяет свободу импровизации артиста.

Шоу: «Произведение искусства подразумевает естественный рост, а не конструирование» (найти в сборнике Шоу).

Шоу — см. №130

От хаоса — к структуре. Парадокс: в начале надо организовать хаос. Как в начале концерта настраиваются инструменты — этот шум, путаница обрывков мелодий, случайных пассажей, — а потом дивные звуки гармонии и т. д.

См. отд. карт. «ФР» + отд. карт. «Довженко»; Формула изложения: «Теперь, говорят, другие времена»

Расчет режиссера — поправки актера — структурирующая роль зрителя.

Методика «оживления» театра (ср. П. Брук): создаются на репетиции только УСЛОВИЯ для создания опуса на спектакле, только «рельсы» и «паровоз», а путешествие будет на спектакле, со зрителем («пассажиром»), на репетиции создаются УСЛОВИЯ (все!!!) для творческого акта, а сам акт только на спектакле родится, создается стеллаж и бутылки, а расставлять их будет зритель (ср. Корбюзье Т[ворческий] путь) (разнести по рубрикам, в «Д», «ДД» и «МБ»!).

Ле Корбюзье. Творческий путь (М., 1970)

Идея и образ, бытие идеи только в образе «Д», «ДД», «Ст» — стр. 21–22.

Восприятие произведения искусства — «Д», «Ст» — 23–24+27, 180, 181, 182, 183.

Указанные материалы из архива ММБ не вошли в публикацию

РИТУАЛ В ПАМЯТЬ ЛЮБИТЕЛЕЙ ИГРОВОГО ТЕАТРА.

Мейерхольд был не только режиссером игрового театра — но он сам был наиболее игровой фигурой нашего театра: он играл в профессора Дапертутто и в левака-новатора, и в почетного красноармейца, и в английского денди, и в скандалиста с

Под псевдонимом «Доктор Дапертутто» Мейерхольд ставил спектакли в предреволюционные и последующие годы

политическим акцентом, и в театрального мэтра мирового масштаба. Все это игровые маски — пестрый жонглерский набор. А в самом деле? Посмотрите на знаменитый портрет Кончаловского: собачка, трубка, тахта и голубизна мейерхольдовских глаз, испускающих, как дым из трубки, туман, наплывающий на вас неотвратимо и беспомощно, — туман беззащитности перед надвигающимся будущим. (Развить и почистить стиль.)

«Встречи», стр. 214 и 244.

+ Курбас (описание последней фотографии) — и «Паромщик» (текст, который поет Пугачева, и описание ассоциаций пошлых и трагических).

«Встречи с Мейерхольдом» — см. №33; Лесь Курбас, «украинский Мейерхольд» — режиссер, создатель театра «Березиль»

ВЭМ, М. А. Чехов, А. Д. Дикий (Тарелкин-36) (Нечаянные совпадения в шутке Прова Садовского — как он доигрался. — См. Дикий, стр. 26 + 391, 409–410 + 411.)

ВЭМ — Всеволод Эмильевич Мейерхольд; «Тарелкин-36» — спектакль А. Дикого «Смерть Тарелкина» 1936 г.; Дикий — см. №47

МЕТОДИКА — ПОСТАНОВКА

Эпиграф из Унамуно — БВЛ, стр. 202.

Унамуно — см. №119

ВЭМ: «... поставить» козырный эпизод как «свободную импровизацию массы в пределах организованности». — ВЭМ, 13 окт. 1926 г. (см. «Зап. кн. КСС», том 2, стр. 119).

«Зап. кн. КСС» — см. №110

Методико-педагогическая концепция спектакля (2-й план «Д», параграф 4.48 + 5.12. См. 2-й план статьи «Реж[иссерский] замысел», пункт 1 и все, что к нему относится).

План:

АДП — Алексей Дмитриевич Попов

— Время идет, и шутка АДП (к каждой пьесе свой метод работы) превращается в насущную проблему.

— Замысел режиссера и требования к актеру. Какие умения и навыки, необходимые для полноценной реализации идеи постановки, есть у актеров труппы и каких нет? Как их вырастить в актерах?

— Какие идейные, психологические и художественные устремления необходимо посеять в душе актера к этому спектаклю? Как?

— Начинается путешествие (см. мою старую книгу, стр. 81–84).

Что бы мы ни думали и ни говорили об этом, нравится нам это или не нравится, тенденция развития театра такова: постепенно все больше и больше в ткань спектакля будут включаться

учебные, служебные, вспомогательные, тренировочные вещи (назовем их условно «черновики и варианты»).

В Третьяковской галерее в одном зале с «Явлением Христа народу» висят эскизы и этюды к этой великой картине. Театру это сделать труднее, но это будет сделано.

Недаром мы так часто жалеем: «А как это было сделано на одной репетиции!..» Пробы ролей разными актерами в определенный момент спектакля... (см. Дикий 464, 3-й абзац сверху).

Дикий — см. №47

«ИНОЕ» ПОНИМАНИЕ СОБЫТИЯ — СЦЕНИЧЕСКОЕ СОБЫТИЕ.

1. Жизненное событие, драматургическое событие и сценическое событие. Реальность, значительность, выразительность — где они есть, а где — нет. Сходства-различия.

2. В поисках подлинности сценического события.

3. Обобщенный сюжет спектакля (интрасюжет).

4. Сценическое событие — узел этого сюжета.

5. Объединение: драма дает внешние события, а сцена — внутренние.

+ См. о/листы «К продолжению...», стр. 8, отмечено «С»

+ Отдельный зеленый лист «Читая „Теорию метафоры“» [*см. №114*], стр. 1 до «+»

Интрасобытие (это тоже про катарсис — 2-й раздел).

— Как переход к разговору о большой форме — см. о/л «Интрасюжет». (Большая форма — это включение метатеатра (для связи со следующим параграфом не тут, а там) актера и режиссера.)

Библиография

1. [*Аввакум.*] Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. М.: ГИХЛ, 1960.
2. *Адрианова-Перетц В. П.* Древнерусская литература и фольклор. М.; Л.: АН СССР, 1949.
3. *Алперс Б. В.* Театральные очерки. В 2 т. М.: Искусство, 1977.
4. *Анарина Н. Г.* Японский театр Но. М.: Наука, 1984.
5. *Аникст А. А.* Творчество Шекспира. М.: Худож. лит., 1963.
6. *Анненский Ин.* Избранные произведения. Л.: Худож. лит., Ленингр. отд-ние, 1988.
7. *Анненский Ин.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. (Лит. памятники).
8. *Апресян З. Г.* Свобода художественного творчества. М.: Искусство, 1985.
9. *Апт С.* Томас Манн. М.: Мол. гвардия, 1972. (ЖЗЛ).
10. *Аристофан.* Комедии. В 2 т. / Общ. ред. Ф. А. Петровского и В. Н. Ярхо. М.: Гос. изд. худ. лит., 1954.
11. *Базен А.* Что такое кино. М.: Искусство, 1972.
12. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975.
13. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М: Худож. лит., 1972.
14. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990.
15. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
16. *Белинков А. В.* Юрий Тынянов. М.: Сов. писатель, 1960.
17. *Белкин А. А.* Русские скоморохи. М.: Наука, 1975.
18. *Белый А.* Мастерство Гоголя: исследование. М.; Л., 1934.
19. *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974.
20. *Бентли Э.* Жизнь драмы. М.: Искусство, 1978.
21. *Берковский Н. Я.* Литература и театр: Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969.
22. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л.: Худож. лит., Ленингр. отд-ние, 1973.
23. *Бир С.* Кибернетика и управление производством: Пер. с англ. М.: Наука, 1965.
24. *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971.
25. *Боронина И. А.* Классический японский роман. М.: Наука, 1981.
26. *Брехт Б.* Собрание сочинений. В 5 т., 6 кн. Т. 5, кн. 1–2. М.: Искусство, 1965.
27. *Бройль Л. де.* По тропам науки: Пер. с фр. М.: МГУ, 1962.
28. *Бунин И. А.* Собрание сочинений. В 6 т. М.: Худож. лит., 1987.
29. Буржуазная эстетика сегодня. М.: Знание, 1975.

30. *Вагнер Г. К.* Канон и стиль в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1987.
31. *Валери П.* Избранное. М.: Худож. лит., 1936.
32. *Варгафтик Е.* Елена Вайгель. Л.: Искусство, 1976. (Мастера зарубежного театра).
33. Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний. М.: ВТО, 1967.
34. *Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1986.
35. *Выготский Л. С.* Собрание сочинений. В 6 т. М.: Педагогика, 1982—1984. Т. 1. Вопросы теории и истории психологии / Под ред. А. Р. Лурия и М. Г. Ярошевского. М., 1982; Т. 3. Проблемы развития психики / Под ред. А. М. Матюшкина. М., 1983; Т. 4. Детская психология / Под ред. Д. Б. Эльконина. М., 1984.
36. *Гайденко П. П.* Трагедия эстетизма: Опыт характеристики миросозерцания Сёрена Киркегора. М., 1970.
37. *Гарднер К.* Между Востоком и Западом: возрождение даров русской души. М.: Наука, 1993.
38. *Гессе Г.* Паломничество в страну Востока. Игра в бисер. Рассказы. М.: Радуга, 1984. (карт.105)
39. *Глускина А. Е.* Заметки о японской литературе и театре: (Древность и средневековье). М.: Наука, 1979.
40. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений. В 14 т. М.: ИМЛИ, 1937—1952.
41. *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979.
42. *Гроссман Л. П.* Достоевский. М.: Мол. гвардия, 1965. (ЖЗЛ).
43. *Гумилев Л. Н.* Биография научной теории, или Автонекролог // Знамя. 1988. №4. С. 202—216.
44. Дега Эдгар: Письма. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1971.
45. *Демидов Н. В.* Искусство жить на сцене. М.: Искусство, 1965.
46. *Демин В. П.* Молодой режиссер приходит в театр. М., 1982.
47. *Дикий А. Д.* Статьи. Переписка. Воспоминания. М.: Искусство, 1967.
48. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений. В 30 т. Л.: Наука, 1972—1988.
49. *Дюллен Ш.* Воспоминания и заметки актера. М.: Иностр. лит., 1958.
50. *Завадская Е. В.* Восток на Западе. М.: Наука, 1970.
51. *Завадская Е. В.* Культура Востока в современном западном мире. М.: Наука, 1977.
52. *Завадская Е. В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975.
53. *Засорина Л. Н.* Введение в структурную лингвистику. М.: Высш. шк., 1974.
54. *Ершов П. М.* Технология актерского искусства. М.: ВТО, 1959. (2-е изд. М.: ТТО «Горбунок», 1992).
55. *Иванов Вяч. Вс.* Современная наука и театр // Театр. 1977. №8. С. 97—107.
56. *Иванов С. М.* Человек среди автоматов. М.: Знание, 1982.
57. История русской литературы X—XVII веков / Под ред. Д. С. Лихачева. М.: Просвещение, 1980.
58. *Кавабата Ясунари.* Тысячекрылый журавль. Снежная страна. Новеллы, эссе. М.: Прогресс, 1971. (Мастера современной прозы. Япония).
59. *Кин Д.* Японцы открывают Европу. 1720—1830. М.: Наука, 1972.
60. Классическая драма Востока. М., 1976. (БВЛ).
61. *Кнебель М. О.* Поэзия педагогики. М.: ВТО, 1984.
62. Книга о Владимире Фаворском / Сост. Ю. Молок. М.: Прогресс, 1967.

63. *Конрад Н. И.* Избранные труды. М.: Наука, 1978 («Литература и театр», «Японское искусство», «Ходзёки», «Японская литература в образах и очерках»).
64. *Коринфский А. А.* Народная Русь: Круглый год сказаний, поверий, обычаев и пословиц русского народа. М.: Моск. рабочий, 1994.
65. *Кракауэр З.* Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974.
66. *Кузнецов В. Н.* Французская буржуазная философия XX века. М.: Мысль, 1970.
67. Курбас Лесь: Статьи и воспоминания о Л. Курбасе; Литературное наследие. М.: Искусство, 1988.
68. *Кургинян М. С.* Романы Томаса Манна. М.: Худож. лит., 1975.
69. *Леви В. П.* Я и мы. М.: Мол. гвардия, 1973.
70. *Леви-Стросс К.* Из книги «Мифологичные. I. Сырое и вареное» // Семиотика и искусствометрия: Сб. переводов / Под ред. Ю. М. Лотмана и В. М. Петрова. М.: Мир, 1972. С. 25–49.
71. *Лихачев Д. С.* Великое наследие. М.: Современник, 1975.
72. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л.: Наука, 1967. (Переизд. 1971, 1979, 1987).
73. *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII вв.: Эпохи и стили. Л.: Наука, 1973.
74. *Лихачев Д. С., Панченко А. М.* «Смеховой мир» Древней Руси. М., 1976.
75. Лобанов А. М.: Документы, статьи, воспоминания. М.: Искусство, 1980.
76. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа. М.: Правда, 1990.
77. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Т. 3. М.: Искусство, 1974.
78. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
79. *Лоусон Дж. Х.* Теория и практика создания пьесы и киносценария: Пер. с англ. М.: Искусство, 1960.
80. Макура-но соси. Записки у изголовья / Сэй-Сёнагон; Перев., предисл. и коммент. В. Марковой. М., 1975.
81. *Малявин В. В.* Театр Востока Антонена Арто // Восток — Запад: Исследования. Переводы. Публикации. [Вып. 2.] М.: Наука, 1985. С. 213–245.
82. *Мандельштам О. Э.* Разговор о Данте / Подгот. текста и примеч. А. А. Морозова; Послесл. Л. Е. Пинского М., 1967.
83. *Мандельштам О. Э.* Слово и культура. М.: Сов. писатель, 1987.
84. *Манн Т.* Собрание сочинений. В 10 т. М.: ГИХЛ, 1959—1961. Т. 5. М., 1960.
85. *Марков П. А.* О театре: Собр. соч. В 4 т. М.: Искусство, 1974—1977.
86. Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада. М.: Наука, 1974.
87. Мастера советской архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1975.
88. *Мацкин А. П.* Портреты и наблюдения. М.: Искусство, 1973.
89. *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. В 2 ч. М.: Искусство, 1968.
90. *Николаева Н. С.* Художественная культура Японии в XVI столетии. М.: Искусство, 1986.
91. *Олеша Ю. К.* Ни дня без строчки. Из записных книжек. М.: Сов. Россия, 1965.
92. *Олеша Ю. К.* Повести и рассказы. М.: Худож. лит., 1965.
93. *Олеша Ю. К.* Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М.: Искусство, 1968.
94. *О'Нил Ю.* Пьесы. В 2 т. М.: Искусство, 1971.

95. *Перрюшо А.* Жизнь Сёра / Пер. с фр. Г. Генниса. М.: Радуга, 1992.
96. *Пинский Л. Е.* Шекспир: Основные начала драматургии. М.: Худож. лит., 1971.
97. *Платонов А. П.* Собрание сочинений. В 3 т. М.: Сов. Россия, 1984—1985.
98. *Платонов А. П.* Течение времени: Повести, рассказы. М.: Моск. рабочий, 1971.
99. *Пойа Д.* Математика и правдоподобные рассуждения. М.: Наука, 1975.
100. *Попов А. Д.* Воспоминания и размышления о театре. М.: ВТО, 1963.
101. *Потебня А. А.* Слово и миф. М.: Правда, 1989.
102. *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха. М.: Искусство, 1976.
103. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. В 10 т. М.: АН СССР, 1956—1958.
104. Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского. 1898—1930. В 6 т. М.: Искусство, 1980.
105. *Сапарина Е. В.* О чем молчат медузы. М.: Мол. гвардия, 1964.
106. Семиотика и искусствометрия: Сб. переводов / Под ред. Ю. М. Лотмана и В. М. Петрова. М.: Мир, 1972.
107. *Сковорода Г.* Полное собрание сочинений. В 2 т. Киев: Наук. думка, 1973.
108. Современный экзистенциализм: Критические очерки. М.: Мысль, 1966.
109. *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977.
110. *Станиславский К. С.* Из записных книжек. В 2 т. М.: ВТО, 1986.
111. *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена: Сентиментальное путешествие по Франции и Италии: Пер. с англ. М.: Худож. лит., 1968.
112. Строение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана: [Сб. ст.] / Сост. К. Разлогов. М.: Радуга, 1984 (Р. Барт. Третий смысл: Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна. С. 176—189).
113. Структурализм: «за» и «против»: Сб. ст. / Под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975.
114. Теория метафоры / Под ред. Н. Д. Арутюновой. М., 1990.
115. *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений. В 90 т. М., 1928—1958.
116. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
117. *Уайльд О.* Собрание сочинений. В 3 т. Т. 3. Пьесы. Стихотворения. Кисть, перо и отрава. СПб., 1994.
118. *Унамуно М. де.* Назидательные новеллы. М.; Л.: ГИХЛ, 1962.
119. *Унамуно М. де.* Туман; Авель Санчес; Валье-Инклан Р. дель. Тиран Бандерас; Бароха П. Салакаин Отважный; Вечера в Буэн-Ретиро. М.: Худож. лит., 1973. (БВЛ, Сер 3. Литература XX в.; Т. 141).
120. *Феллини Ф.* Делать фильм. М.: Искусство, 1984.
121. *Филдинг Г.* История Тома Джонса, найденыша. М.: Худож. лит., 1973. (БВЛ).
122. *Флоренский П. А.* Столп и утверждение Истины. М.: Правда, 1990.
123. *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М.: Наука: ГРВЛ, 1978.
124. *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы. Л.: Гослитиздат, 1936.
125. *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс: Прогресс-Академия, 1992.
126. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. М.: Наука, 1981.
127. *Чехов М. А.* Литературное наследие. В 2 т. М.: Искусство, 1986.
128. *Шкловский В. Б.* За сорок лет: [Статьи о кино]. М.: Искусство, 1965.

129. *Шкловский В. Б.* Тетива. О несходстве сходного. М.: Сов. писатель, 1970.
130. *Шоу Б.* О драме и театре / Сост. и вступ. ст. А. Аникста. М.: Иностр. лит., 1963.
131. *Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // О прозе. Л., 1969. С. 306–326.
132. *Эшби У. Р.* Конструкция мозга: Пер. с англ. М.: Иностр. лит., 1962.
133. *Якобсон Р.* Избранные работы. М.: Прогресс, 1985.
134. Ямато-моногатари. Л.: Гослитиздат, 1936. (Лит. памятники).

ПРОГРАММА СЕМИНАРА «ДЕСЯТЬ ВРЕМЕН ГОДА»*

Первый год обучения

1. Осенние встречи: набор и установочные занятия:

Игровой театр и импровизация

А. Вступительные экзамены (до октября).
Б. Установочная встреча (две недели: середина октября).

Игровые аспекты системы К. С. Станиславского

Интерпретация М. А. Чехова: «первый способ репетирования»; атмосфера; окраски; ПЖ; четыре качества импровизации — форма, целостность, легкость, красота.

Интерпретация Шарля Дюллена: «голос мира» и «внутренний голос»; работа с маской; «присутствие»; «игра».

Интерпретация Н. Я. Берковского: «скольжение в неизвестность», импровизация как тотальное освобождение актера.

Тренинг в области чистой импровизации: «от фонаря», от заданной позы, от заданной фразы, от изолированного ощущения, от музыки или стихотворной строчки, — все по жребию. «Белый дракон».

Преображение предмета и его одушевление. Импровизация-иносказание.

Школа хеппенинга: а) нищенствование на Новом Арбате и в пригородных электричках; б) посещение доронинского МХАТа иностранной кинозвездой.

Итог семинара — класс-концерт.

2. Зимняя встреча (три недели: декабрь — январь):

Святочные забавы: от Рождества до Крещения

Сезонные песни и игры. Русский лубок. Древняя Россия: театр скоморохов и театр юродивых. «Моление Даниила Заточника», «Фома и Ерема», «Служба кабаку» — опыт вольной реконструкции древнерусского театра; столкновение двух психологий: совре-

---

* Впервые опубликовано: Театр — Живопись — Кино — Музыка. 2008. №4. С. 200–211.

менной — раздробленной и древней — целостной; встреча-знакомство, конфронтация, поиски компромисса и обретение единого смысла русской интраистории.

Хоровод вспомогательных дисциплин вокруг зимних занятий по актерскому мастерству: русская народная пляска, русское народное пение, изучение фольклора, знакомство с церковнославянской письменностью и старинным русским языком, старорусским бытом, с древнерусской живописью.

Итог семинара — праздник русской зимы.

Каникулярное задание: прочесть заново пьесы Плавта, Гольдони и Гоцци; выбрать для себя роль, подготовить монолог из этой роли на русском и итальянском языках; поучить по самоучителю (на худой конец, по разговорнику) итальянский язык; выучить одну неаполитанскую песню.

3. Весенняя встреча (три недели: конец апреля — начало мая):

Картинки в духе Калло

Итальянская комедия масок и ее современное эхо. Лацци и вообще шутки, свойственные театру. Традиционные маски commedia dell'arte. Создание театральных масок советской жизни.

Итог семинара — первая попытка спектакля, создаваемого по заданию зрителей и у них на глазах.

Психологический смысл сессии — радость творчества и радость жизни, выработка умения всегда и везде ловить актерский кайф.

Антураж вспомогательных дисциплин: танцы барокко, бельканто, итальянский язык.

Каникулярное задание: прочесть всего А. П. Платонова, включая пьесы и стихи; придумать и освоить «маску» платоновского человека; выписать самый любимый платоновский диалог из двух-трех реплик; изучить по Третьяковке или по репродукциям ростовскую живопись; разучить одну массовую песню 1920-х годов.

4. Летняя встреча (две недели; конец июля — начало августа):

Сценическая эпика

«Человечки» Платонова. «Маски» Платонова. Душа Андрея Платонова.

Итог сессии — Чевенгурская эпопея.

Игровой смысл сессии — игра маскировки и откровения.

Психологический смысл — погружение в сокровенного человека.

Дополнительные занятия во время сессии: овладение искусством русской духовной хоровой музыки.

Дополнительная неделя: поездка в Ферапонтово; этюды в Кирилло-Белозерском монастыре, ночное купание в Сиверском озере, пение в вологодской Софии.

Каникулярное задание: перечесть заново трагедии Еврипида и комедии Аристофана. Выучить наизусть по маленькому тексту Хора — стасим пятый, женщинам — анти-

строфу 1, мужчинам строфу 2 (обязательно в переводе Иннокентия Анненского); каждому изготовить из папье-маше по две маски: трагическую и комическую, хитон и котурны для себя.

Второй год обучения

5. Осенняя встреча (две недели: конец октября — начало ноября):

Детство театра

Оживление античных статуй и актерское разгадывание фаюмских портретов.

Вакханки и вакханты: импровизации древнегреческих плясок и интуитивное воскрешение древнегреческого песнопения. Хор древнегреческого театра.

Театральная мишура античного театра (хитоны, маски, котурны, эротический реквизит комедии).

Трагедия и комедия. Катарсис.

Итог сессии — оживление Еврипида и Аристофана для сегодняшнего зрителя (показ).

Игровой смысл сессии — отражение трагедии в зеркале комедии и наоборот.

Психологический смысл — выработка в себе тотального юмора и тотальной иронии.

Эстетический смысл — воскрешение пафоса через смех и освоение театральной эротики.

Сопутствующие дисциплины: античная хореография, античный вокал, лекции по античной литературе и искусству, усвоение фонетики древнегреческого языка.

Каникулярное задание: перечесть «Архипелаг ГУЛАГ», «Колымские рассказы» и «Москва — Петушки» и выписать из этих произведений все театральные ассоциации и образы; отыскать среди своих знакомых людей, пострадавших от политических репрессий, и порасспросить их о лагерях; выбрать и выучить наизусть одно стихотворение В. Шаламова из «Колымской тетради»; раздобыть репродукцию картины художника Петра Белова и превратить ее в этюд-импровизацию для сцены; выучить одну песню из тюремного фольклора, чтобы в любой момент спеть ее под гитару.

6. Зимняя встреча (две недели — конец января):

Покаяние на юру — всенародный русский катарсис

Главный урок после каникул — большой этюд на тему Ф. М. Достоевского «Спектакль в остроге» (по «Запискам из Мертвого дома»).

Живые картины и песни на стихи В. Шаламова.

Этюды на настоящем снегу. Этюды у костра в ночном лесу. Этюды в Институте им. Сербского и в прогулочном дворе Бутырской тюрьмы.

Бедный театр — система К. С. Станиславского в интерпретации Ежи Гротовского: «hic et nunc» и «акт».

Новая волна русской театральности: А. И. Солженицын, Варлам Шаламов, Венедикт Ерофеев. Лагерный театр как советский вариант бедного театра. Роскошная мечта фраера Иван Иваныча: воображаемая еда, воображаемое питье и воображаемая любовь.

Ответвления сессии: приблатненный театр и театр андерграунда.

Смысл сессии: 1) освоение методики «проколов» и «выплесков»; 2) освоение импровизации большого стиля.

Итог сессии — спектакль для заключенных «Вечер российского суверенитета за решеткой».

Каникулярное задание: перечесть Стерна и Воннегута (кто сможет — по-английски); прочитать как минимум три романа Агаты Кристи, выучить (на английском) один ключевой монолог в стихах любимого шекспировского героя или героини; придумать и приготовить для показа в первый день сессии пантомиму «Как утонула Офелия» (для женщин), «Как Макбет зарезал сон» (для мужчин), подобрать к пантомиме музыкальное сопровождение или шумовую партитуру.

7. Весенняя встреча (четыре недели в апреле):

Англосаксонский вариант. Новый брутализм в театре

Принципы «Нового брутализма». Всё без подделки. Подлинность актерской личности. Подлинность актерского чувства. И, как парадокс, откровенное притворство — подлинность актерского наигрыша.

Стрессовый Шекспир для актера — соединение предельной условности с предельной правдой. Типовая схема шекспировской массовой сцены: «Мышеловка» из «Гамлета», «Ферма» из «Лира» и «концентрационный банкет» из «Макбета», — меланж трех этюдов. Уточняющий схему жест — ПЖ шекспировской кульминации. Импровизации на темы шекспировских монологов (на английском языке).

Превращение английских монологов в диалоги и склеивание диалогов в миниспектакли по модели Стерна—Воннегута.

Просмотр фильма Т. Ричардсона «Том Джонс».

Детектив актерского разбора — анализ по ПЖ совершенно незнакомой пьесы («Убийство в соборе» Т. Эллиота). Синтез спектакля через ПЖ, атмосферы, окраски и импровизации (в Хор женщин из Кентербери привлекаются все женщины из актерского состава театра; на роль архиепископа Томаса Беккета приглашается хороший актер оттуда же — теперешний или бывший).

Варианты незнакомой пьесы: «Леди не для сожжения» Кристофера Фрая или «Четыре пьесы для танцовщиков» Уильяма Батлера Йитса.

Игровая и технологическая тема сессии — классический английский детектив как основа структуры спектакля, импровизирующего самое себя.

Психологическая тема сессии — создание «айсбергов» Хемингуэя.

Социальная тема сессии — актер и любая власть: театр как бунт.

Подсобные ответвления и параллели сессии:

1) Актер и проблемы стихотворной драмы: в начале сессии — лекции по теории стиха и Дни им. Васисуалия Лоханкина (разговоры на занятиях только в ритмике пя-

тистопного ямба). В конце сессии — полдекады «гаврилиады» (сочинение стихов по типу «Служил Гаврила хлебопеком, Гаврила булку испекал»). В середине сессии сочинение песен для спектакля.

2) Изучение английского языка (в каникулы перед сессией — индивидуально, во время сессии — коллективно под руководством преподавателя, владеющего методом ускоренного обучения).

3) Американская музыка (джаз) — теория и практика; лекции по истории джаза, встречи с джазистами, свинг и скэт, джем-сейшн, вокальные импровизации актеров, создание джаз-гола, актерские импровизации совместно с джазовыми музыкантами (музыканты импровизируют музыку, актеры — театр).

Каникулярное задание: перечесть позднюю прозу А. П. Чехова, выбрать самое понравившееся произведение и приготовить из него чтецкий отрывок на полстраницы, определить цветовую гамму выбранного отрывка, подобрать костюм и реквизит в этой гамме. Прочесть прозу Юрия Казакова, Трифонова и Шукшина; из первого выбрать небольшой лирический пассаж, посвященный анализу ощущения человеком природы, выучить наизусть и приготовить как чтецкую вещь; из второго выбрать внутренний монолог самоанализа и приготовить как сценический монолог героя; из третьего взять микродиалог, заключающий в себе взаимный анализ двух персонажей; все три отрывка должны быть не более 7–8 строчек: краткость — сестра таланта; к каждому из трех отрывков найти соответствующее темпо-ритмическое решение (так, чтобы Шукшин отличался от Трифонова и они оба от Казакова).

Перечитать внимательно переписку и дневниковые записи (записные книжки) А. П. Чехова (со старшим братом, Ликой Мизиновой, О. Л. Книппер и Буниным) и М. А. Чехова. Разыскать у обоих по три сильно понравившихся остроумных фразы и превратить их в репризы; подготовить их актерски, взяв за «зерно» шуточные подписи и самоназвания авторов.

8. Летняя сессия (две недели в июне + «гастроли»):

Поэтика странности

«Энкруайябли», «Мэрвэйёзы» и русские чудаки. Чудачество как актерская функция человеческой тонкости. Чудик как герой и герой как чудик. Трагические и комические идиоты русской литературы. Чеховская струя: Юрий Казаков, Юрий Трифонов, В. М. Шукшин и сам певец сумерек как скромный, стеснительный идеал интеллигента. Органическое превращение прозы в поэтическую трагикомедию (Лаптев, сидящий в своем кабинете под зонтиком любимой женщины).

Спектакль как монтаж заранее заготовленных блоков («мозаика» из одних и тех же «камешков» собирается каждый раз заново и по-иному). Примерный девиз мозаики: «Плачу и рыдаю».

После окончания сессии: поездка в Ялту и Таганрог — набирать мозаики в музеях А. П. Чехова.

Психологический трюк сессии — русские тонкости над бездной; хождение по тонкому льду.

Технологический трюк сессии — сомкнуть крайности: «играем как в первый раз», «играем как в последний раз».

Игровой трюк сессии — утилизация дурашливых писем и розыгрышей чеховского семейства: дяди Антона Павловича и племянника Миши (М. А. Чехова).

Каникулярное задание: начитаться японской художественной литературы (сказки, романы, повести, рассказы, классические и современные стихи), насмотреться японской живописи всех жанров, пересмотреть все идущие у нас японские фильмы, наслушаться японской музыки и песен; изучить маски театра «Но» и изготовить для себя одну из этих масок; сшить себе кимоно и гэта. Раздобыть веер.

Третий год обучения

9. Осенняя предпоследняя встреча (четыре недели — сентябрь):

Уроки Японии

Коллективный просмотр фильма А. Куросавы «Идиот». Коллективное посещение японского раздела в Музее восточного искусства. *Икебана и канон японского сада* — актерский тренинг в сфере композиции. Сочинение *танка* и *хокку* — школа краткости и полноты выражения себя. Экзерсисы в стиле театра «Но»: зеленая комната и чудеса актерской сосредоточенности, одевание и переодевание артистов, работа в маске, комментарий *гидайю*, музыкальное и шумовое комментирование игры актеров, ритмические триады: «медленно — быстро — еще медленнее» или «быстро — медленно — еще быстрее» и т. п. Овладение стилистикой театра Кабуки: представление публике и приветствие ею любимых актеров, игра на *ханамити*, основные обязательные сцены (*короси-ба, нурэба* и *митиюки*), позы миэ в качестве кульминации (аналог игры на крупном плане), работа курого — слуг просцениума.

Создание кабукианского спектакля на материале романов и рассказов Ихара Сайкаку. Делегирование части режиссерских полномочий актерам-исполнителям.

Первая попытка создания самоорганизующегося и самонастраивающегося спектакля — развертывание и реализация неосуществленного замысла Ф. М. Достоевского «Император». Полнометражное представление вырастает из одной странички авторского черновика.

Сопутствующие занятия: лекции и занятия со специалистами, обучение игре на *сямисэне* и *флейте*, японская хореография и вокал, овладение фонетической стороной японской речи.

Каникулярное задание: сочинить эссе на тему: «Что такое театр? Что такое актер вообще и современный актер в частности?» Сочинить песенку «Душа актера и судьба актера»; придумать и приготовить к началу занятий пантомиму «Жизнь актера».

10. Зимняя, прощальная сессия (четыре недели в январе):

Сессия состоит из двух равных частей:

1. Заманивание зрителей в ловушку.
2. Братание со зрителем.

1. Вечерняя школа для зрителей — серия из четырнадцати публичных уроков (актеры по вечерам, в привычные часы спектаклей, тренируются в своем мастерстве на глазах у зрителей). Цель сериала — познакомить зрителя с кухней театра. Сюжет сериала — возникновение сценария будущего спектакля. Название сериала: «*Муки и радости актерской профессии*».

Состав сериала

Первая серия	Сотворение театрального мира
Вторая серия	Отделение театральной тверди от театральных хлябей
Третья серия	Сотворение театральных растений и животных
Четвертая серия	Сотворение театрального человека
Пятая серия	Homo ludens — человек играющий
Шестая серия	«Иллюзион». Призраки театра. Актер как фокусник
Седьмая серия	Личина и лицо
Восьмая серия	Вечер откровений на тему «Личная жизнь актера». «Объективки» на всех актеров шарашки под названием «Десять сезонов»
Девятая серия	«Войти в круг». Совместное пение и плясание
Десятая серия	Целый вечер молчания
Одиннадцатая серия	«Красный шум» — скоморошье игрище
Двенадцатая серия	«Скандал» — 2 часа срывов, проколов и выплесков; работа без страховки, «без лонжи»
Тринадцатая серия	Вечер поэзии. Стихи и песни актеров и зрителей
Четырнадцатая серия	Парад-алле театрального мастерства: все стили и жанры

Эти четырнадцать открытых уроков — как четырнадцать камней японского сухого сада Рёандзи. Пятнадцатый (невидимый) камень вечерней школы — подспудно разрастающаяся взаимная близость, может быть, даже влюбленность, зрителей и актеров друг в друга.

Параллельно — по утрам и без зрителей — проходит интенсивная ежедневная работа над созданием «блоков» новой пьесы: придумывание их, практические пробы, коррекция после вечерних общений со зрителями, отбор сюжетных ходов и узлов, написание и разучивание текстов, сочинение песен, танцев, трюков, острот, реприз, стихотворных монологов, эффектных поз и мизансцен, — создается хаотическая ткань заготовок к формирующемуся спектаклю. Проводятся постоянные совещания и совместные импровизации с музыкантом, шумовиком и осветителем, с костюмерами, реквизиторами во главе с художником (и с драматургом, если таковой появится).

Здесь самое главное — взаимовлияние: вечерних, открытых экзерсайзов — на утренние, закрытые импровизации; публичных, «на показ» поисков — на тайные, сугубо уединенные открытия; центробежных отдач на центростремительные накопления. Из этих сложных, взаимообогащающих наложений различных пространств, времен и компонентов возникнет новая эстетическая среда, некая творческая магма или плазма, перенасыщенная художественно и эмоционально до такой степени, что из нее при первом же «случайном» толчке может родиться спектакль. Может, правда, и не родиться, но человеку свойственно рисковать и надеяться.

Чтобы максимально снизить вероятность возможной неудачи, проводится вторая серия публичных репетиций, но теперь уже это репетиции по созданию спектакля.

(15-й день — чистый и полный выходной для всех).

2. Краткосрочные курсы повышения квалификации для зрителей и актеров. «Пятнадцать вечеров».

Первый вечер: «Большой учредительный совет» (проводится совместно со зрителями). Выбор и обсуждение литературной основы будущего спектакля. Определение жанра и стиля будущего спектакля. Формулирование идеи спектакля: нащупывание болевых точек.

Второй вечер: «Принятие совместной декларации». Образ будущего спектакля: пробы «литературного материала» на цвет, на звук, вопросы и ответы через ПЖ; расстановка камней в саду будущего спектакля, живые картины.

Вечера с 3-го по 12-й: «Репетиционный парламент». Количество репетиций, их порядок и распределение по вечерам будет зависеть от габаритов и строения будущего спектакля (9 репетиций при трехчастном спектакле, 7–8 репетиций при двухчастном и 5–7 при одночастном). В конце «парламентской сессии» — обязательные черновые прогоны. Наиболее активные зрители участвуют в «дебатах» в качестве заказчиков той или иной импровизации, в качестве советчиков, критиков и помощников артиста. В актерских пробах исполнители ролей закрепляются постепенно на основании их рейтинга, определяемого зрительским голосованием. Так же, с помощью голосования, закрепляются и наиболее удачные находки актера. Вектор движения «парламента» — от хаоса к структуре.

Вечер 13-й: «Парламентский переворот». Допинг №1 — превращение фабулы спектакля в сюжет: перемонтировка блоков спектакля с целью достижения наибольшей эффектности и силы воздействия его на зрителей. Участвовать в перемонтировке приглашается и А. А. Васильев. Прогон спектакля в новом порядке. ПРЕОБРАЖЕНИЕ.

Вечер 14-й: Генеральная репетиция. Допинг №2 — перестановка исполнителей на большинстве ролей — ПЕРЕГРУППИРОВКА СИЛ ПЕРЕД ШТУРМОМ.

Вечер 15-й: Штурм: освобождение театра. Экзаменационный торжественный акт. Допинг №3 — спектакль будет происходить в новом, более вместительном помещении

и с новым главным исполнителем, присутствовавшим на всех репетициях, но ни разу не выходившим на сценическую площадку (это могут быть с одинаковой вероятностью герой или героиня в зависимости от важности их положения в спектакле; заменяется наиболее важный). Зрителям, посетившим наибольшее число репетиций, предоставляется фора: для них бронируются лучшие места, и они не платят за билеты. В конце вечера производится раздача шуточных дипломов и вручение призов — от зрителей и от театра. Завершается вечер исполнением специально написанной кантаты «Апофеоз КСС — не путать с КПСС».

Составитель — М. М. Буткевич

22 июня 1990 года

P. S. Обещаю опубликовать программу после 2.5 лет обучения.
Подпись — *М. Буткевич*

Российская академия театрального искусства (ГИТИС)

Товарищество «Континент»

Журнал «Московский наблюдатель»

ЧЕХОВСКИЙ СЕМИНАР ДЛЯ АКТЕРОВ*

ПРОСПЕКТ

Москва

1992 г.

* Чеховский семинар под руководством М. М. Буткевича был организован в 1992 году при ГИТИСе, просуществовал 1 год, занятия проходили в доме-музее К. С. Станиславского.

В столице России Москве при Российской академии театрльного искусства (ГИТИС) в этом году организуется учебно-творческая студия для актеров под названием:

«ЧЕХОВСКИЙ СЕМИНАР»

Учредители и спонсоры семинара: ГИТИС (ректор С. А. Исаев), товарищество «Континент» (президент В. Н. Жданов) и журнал «Московский наблюдатель».

Семинар организуется и именуется в память знаменитого русского актера Михаила Александровича Чехова. Основным материалом для теоретических и практических занятий участников семинара будет художественное, педагогическое и философское наследие великого артиста. Театральная доктрина М. А. Чехова будет осваиваться в динамическом развертывании: от его предшественников и учителей — через творчество самого мастера — к современному преломлению его идей. Цель семинара — поиск и воплощение новых форм спектакля, мерещившихся и брезживших этому блистательному художнику.

Три сферы наших поисков: последовательно импровизационный подход к работе актера; структура и стихия игрового театра; модели новой системы взаимоотношений актера и зрителя.

Руководить семинаром приглашен опытный педагог М. М. Буткевич, более тридцати лет отдавший изучению и практическому освоению чеховской методики и эстетики.

Для участия в семинаре приглашаются: 1) профессиональные (дипломированные) актеры драматического театра; 2) профессиональные музыканты, художники, писатели и поэты, обладающие сценическими данными и желанием играть в театре; 3) профессиональные ученые (философы, эстетики, театроведы, искусствоведы, литературоведы и психологи), желающие превратить свои лекции в актерские опусы и готовые включиться с ними в работу других артистов на репетициях и спектаклях. Ограничений по признаку возраста, пола и гражданства нет, обязательным условием, кроме перечисленного, является только любовь и интерес к творчеству и личности Михаила Александровича Чехова.

Семинар собирается для ежедневных занятий четыре раза в году на срок от трех недель до месяца. Время занятий — с 10.00 до 18.00, не считая открытых уроков, публичных репетиций, диспутов и чаепитий, отчетных показов и спектаклей, которые дополнительно к дневным занятиям будут проводиться 3—4 раза в сессию в обычное для русского театра время (с 19.00 до 22.00).

Начало работы семинара — осень 1992 года.

К. С. Станиславский о М. А. Чехове:

«Племянник Антона Павловича Миша Чехов — гений» (из отзыва о двадцатилетнем начинающем артисте — 1912 год).

«Изучайте систему по Мише Чехову, все, чему я учу вас, заключено в его творческой индивидуальности», — из разговора с артистами в 1921 году.

ПРОГРАММА

Чеховского семинара для актеров, ищущих нового, милосердного к ним театра (три кита семинара)

> ... не терять свое право на творчество, не отдавать его полностью в руки режиссеров и драматургов. Актер — самостоятельный творец роли, а не пассивный исполнитель чужой воли. Он отдает роли всего себя, фактически всю свою жизнь. Такова убежденность Чехова.
>
> *(из М.О.Кнебель)*

1. **Первая задача семинара — создание чисто актерского театра: без режиссера.** Для этого необходимо:

— воспитать актеров, умеющих самостоятельно творить роль и спектакль (свою роль, роль своего партнера, общую их сцену и спектакль в целом);

— вырастить коллектив актеров-художников, идеально чувствующих форму спектакля (стиль, жанр, композицию и структуру, сценическое пространство и сценическое время);

— каждому участнику семинара выработать из себя тип артиста-философа, способного публично осмыслять человеческую судьбу, судьбу извечного homo ludens и миссию театра;

— выделить в своем коллективе инициативную группу артистов, обладающих способностью вести вперед спектакль перед зрителем и тащить за собою «пассивную» часть артистической труппы.

Михаил Александрович Чехов об импровизации:

«Усвоить психологию импровизирующего актера — значит найти себя как художника.

Все, что в игре актера принимает застывшую, неподвижную форму, уводит его от самой сущности его профессии — *импровизации.*

Импровизирующий актер пользуется темой, текстом, характером действующего лица, данными ему автором, как предлогом для свободного проявления своей индивидуальности.

Импровизируя, вы знакомитесь с богатствами вашей собственной души, о которых вы, возможно, не подозревали раньше. Ваше воображение пробуждается, и вы, может быть, создаете неожиданный и новый для вас образ».

2. **Вторая задача семинара — создание подлинно импровизаторского театра: без повторов, без фиксаций, без привычных пьес, то есть без драматурга.**

Для этого необходимо:

— выработать из себя актера, зорко наблюдающего жизнь во всех ее проявлениях и способного эти свои наблюдения излагать в самостоятельном и спонтанном артистическом сочинении;

— овладеть всеми видами актерской импровизации (пластической импровизацией, вокальной, хореографической, импровизированием с маской, включая элементы костюмировки) и, самое главное, добиться совершенства в психологических импровизациях — на уровне чувств, настроений, ощущений;

— воспитать артиста, полностью знающего и управляющего структурой импровизации;

— привить артистам вкус к компоновке случайных импровизаций в определенное — предчувствуемое ими — целое (умение соединять одну импровизацию с другой, третьей, четвертой и т. д., умение находить своим импровизациям точное место в сценарии спектакля).

Из М.А.Чехова:

«... создать не сцене атмосферу жизни-игры».

«Не меньшее значение будет иметь аудитория — новой формации».

«Актер — режиссер и автор пьесы. Артист нового типа должен нести моральную ответственность за то, что возникает в душах зрителей. Создать новый тип героя, новый тип пьесы, новый тип аудитории».

«... я имею особый прием, состоящий в том, что путем ряда мыслей я вызываю в себе любовь к публике и на фоне этой любви могу в одно мгновение овладеть образом роли».

3. Третья задача семинара — создание радикально игрового театра: без зрителей. Поясним: театр игры не принимает спокойно наблюдающего, равнодушного и постороннего зрителя, ему нужен только болельщик — тот, кто за нас, играющих перед ним актеров, болеет всей душой, помогает нам, согласен в принципе вместе с нами играть. Привычное выражение «свой зритель» мы сужаем и обостряем до степени «болельщика», «тиффози». Партер из одних «сыров»: если вы не любите нас, не готовы создавать наш спектакль вместе с нами, не приходите к нам вовсе.

Для создания такого театра от актеров требуется:

— предельное развитие воображения, фантазии, актерской изобретательности, а главное — чувства бескорыстной любви к своему зрителю;

— развитое парадоксальное мышление и привычка к поискам остроумных игровых решений;

— умение нравиться публике, ненавязчивое, деликатное и доброжелательное внимание к ней с целью вовлечения в общую игру;

— владение техникой психологического экспериментирования (умение поставить психологический эксперимент на себе, на партнере, на зрителе, — конечно же, с их согласия);

— состязательная игровая настроенность (риск, азарт, воля к победе, чувство команды, включение случайностей в структуру игры, умение легко подчиняться жребию);

— мастерство игры, то есть обширный и разнообразный запас игровых ходов и решений, заготовленных заранее и отработанных до блеска (трюки, «шутки, свойственные театру», «лацци», репризы, прозаические и стихотворные монологи на различных языках, анекдоты и остроты);

— умение превращать в театральную игру все что угодно.

Борис Пастернак:

«Спасение искусства от наступающего лжеискусства, которое страшнее любого непонимания или отсутствия потребности в искусстве, не в повышен-

ном трудолюбии. Искусство немыслимо без риска и душевного самопожертвования, без свободы и смелости воображения. Настоящее искусство всегда неожиданно».

Краткий тематический план семинара:

(план рассчитан на 2 года и распределен по восьми учебным сессиям, связанным с временами года: осень — зима — весна — лето и еще раз по тому же кругу; в первой строчке сначала стоит основной автор сессии, затем большой стиль, определяющий художественную фактуру сессии, и в конце строки — эмоционально-образное зерно сессии, связанное с сезонным настроением; вторая строчка каждой сессии содержит основной учебный материал сессии — тот или иной раздел педагогической доктрины М. А. Чехова; третьей строкой идет философский багаж сессии)

1. Лоренс Стерн. Сентиментализм. «Осенние причуды».
   Тело актера как материал и инструмент его творчества.
   Три философских фигуры: Локк — Беркли — Юм.

2. Юрий Олеша. Соцсентиментализм. «Снежинки на ресницах».
   Тело персонажа (воображаемое тело, тело как фантазия).
   Три философских фигуры: Флоренский — Богданов — Бердяев.

3. Варлам Шаламов. Романтизм. «Воскрешение лиственницы».
   Атмосфера (второй способ репетирования).
   Три философских фигуры: Кант — Фихте — Шеллинг.

4. А. П. Чехов. Поэзия натуральности. «Летние купания».
   Индивидуальные чувства и действия с определенной окраской (третий способ репетирования).
   Три философских фигуры: Шопенгауэр — Бокль — Спенсер.

(конец первого года)

5. Японская классика: Сайкаку—Басе—Тикамацу. Экспрессионизм. «Ваби-саби и русский разгул».
   Психологический жест — ПЖ (четвертый способ репетирования).
   Три философских фигуры: Лао-цзы—Хой-нэн — автор книги «Чжуан-цзы».

6. Т.-С. Эллиот, У. Б. Йитс, А. Блок и А. Белый. Символизм. «Мистические маски метели».
   Воплощение образа и характерность (пятый способ репетирования).
   Три философских фигуры: Шпенглер — Бергсон — Швейцер.

7. Жарри, Аполлинер, Достоевский. Абсурдизм. «Нелепости ранней весны».
   Ипровизация (как шестой способ репетирования).
   Три философских фигуры: Кьеркегор — Хайдеггер — Камю.

8. Самый свежий или самый старый русский актер. Сверхреализм. «Собор северного лета».

Чувство ансамбля, актерский коллектив, творческие индивидуальности.

Три философских фигуры: Епифаний Премудрый — Аввакум — Гр. Сковорода

(конец семинара)

(Составитель М. Буткевич, 1992 г.)

Основу семинара с русской стороны составляют актеры, режиссеры, участники годичного семинара «10 времен года» при театре Анатолия Васильева и другие ученики М. М. Буткевича.

Иностранные участники Чеховского семинара набираются заново в количестве 10 человек. Приглашаются артисты из Европы, США и Японии, желательно со знанием русского языка. Но не обязательно — при семинаре работают переводчики с английского, французского и немецкого языков. Желающие участвовать в Чеховском семинаре должны до 15 сентября 1992 года прислать почтой, а лучше факсом, свой curriculum vitae с указанием оконченного театрального заведения (имя педагога), театров, в которых работали, и сыгранных ролей (в театре и кино), приложить 3 фотографии (самая последняя, в молодости и в роли) и письмо с возможностями оплаты и указанием спонсора. После 15 сентября прошедшим заочную часть конкурса будут высланы вызовы и после очного собеседования претенденты будут зачислены в семинар. Обеспечивается проживание в гостинице и ежемесячная стипендия.

Материалы о себе можно прислать по адресу:

103009 Россия, Москва, Собиновский переулок, д. 6

Российская академия театрального искусства (ГИТИС)

Чеховский семинар

Наш факс: (095) 290-05-97

Обязательно указать свой домашний адрес и телефон.

Ждем Вас в г. Москве.

Работы разных лет

ТЕКСТ, ПОДТЕКСТ И «КОНТЕКСТ» ПРЕДЛАГАЕМЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ

Смысл творчества в подтексте. Без него слову нечего делать на сцене. В момент творчества слова — от поэта, подтекст — от артиста.

К. С. Станиславский

Начнем с анекдота.

Лет пятнадцать-семнадцать назад в холле большого Дома культуры мне пришлось ожидать кого-то из начальства в течение получаса, даже того более. В рассеянии непредвиденного безделья я невольно прислушался к голосам за притворенной дверью. Там говорили о сценическом действии и действенном анализе. Я стал слушать внимательнее: ведь это было время, когда «действенный анализ» (для меня бывший тогда синонимом этюдного метода репетирования) входил в силу и распространялся повсеместно, особенно в самодеятельности. Солидный и серьезный мужской голос, принадлежащий, по-видимому, человеку, ведущему разговор, произносил знакомые слова о необходимости вскрытия текста, о необходимости точного определения словесного действия. Эта модная в ту пору тема волновала и меня. Я приоткрыл дверь чуть-чуть пошире, чтобы слышать все, о чем говорилось там, внутри.

— Прочтем начало следующей сцены, — говорил авторитетный голос, — встречу Маши с Петей возле сарая:

ПЕТЯ. Здравствуй, Мария.
МАША. Привет, Петя.
ПЕТЯ. Где ты была вчера вечером, Маша?
МАША. Как где? В клубе.

Определим действие по фразам. Какое словесное действие в первой реплике Пети? — поздороваться с Машей. А у Маши?... Поздороваться с Петей. Это понятно и легко. Дальше будет, вероятно, труднее и сложнее. Что делает Петя? Он узнает, где была Маша вчера вечером! А ответное действие Маши будет такое: сообщить, что была в клубе...

... Назначивший мне встречу человек застал меня подслушивающим у двери. Я отскочил от нее и — увы — не услышал, чем закончился этот «действенный разбор пьесы».

Пришедший товарищ сказал мне, что в комнате за дверью проходят занятия с режиссерами самодеятельных театральных коллективов и что проводит эти занятия приезжий московский режиссер-педагог.

И этот нечаянно подслушанный «разбор» стал для меня надолго образцом прямолинейного и примитивного понимания действенной природы сценического слова. Он навсегда поселил во мне ужас перед буквальным истолкованием драматургического текста. Он вставал передо мною каждый раз, когда я сталкивался с убогой трактовкой той или иной реплики, фразы, сцены; губы мои тут же инстинктивно начинали складываться для произнесения сакраментальной фразы «Здравствуй, Маша». Потом, в течение многочасовых раздумий о том, почему же эта словесно-действенная абракадабра произвела на меня столь сильное впечатление, я сформулировал для себя принципиальную ошибку, в ней заключенную: источником определения словесного действия не может быть текст драматического произведения, ибо точная, интересная и неожиданная формула действенной направленности слова рождается только и именно из подтекста.

И в течение всех последующих лет в своих занятиях со студентами, с профессиональными артистами или с участниками театральной самодеятельности я всегда начинал с подтекста, разбираясь в тех сложных психологических, социальных и эстетических структурах, которые порождают текст взятой в работу пьесы. Потому что именно в нем, в подтексте пьесы спрятано все самое важное для актера и режиссера: главная мысль пьесы, ее трактовка и ее сверхзадача, ключ к ее сценическому решению, и вторая, скрытая от поверхностного взгляда, но зато подлинная система взаимоотношений действующих лиц; в нем, в подтексте, таятся и корни всех поступков и причины всех событий пьесы; не в тексте, а именно в подтексте можно разыскать те единственно верные и оригинальные интонации, которыми будет переливаться живая, сегодняшняя и сиюминутная плоть актерской речи в спектакле.

Более того, именно в подтексте (и в связанном с ним внутреннем действии) только и живет сегодня практически магнетическая сила живого театра — импровизация. «Только на самом спектакле можно почувствовать подлинную живую душу пьесы в ее подтексте, созданном и передаваемом артистом каждый раз и при каждом повторении спектакля», — говорил Станиславский.

Заговорив о живом театре и об импровизационном самочувствии актера в спектакле, вы коснулись одной из важнейших проблем сегодняшнего театра, стоящей особенно остро в профессиональных коллективах, но и в самодеятельных театрах не менее актуальной, — проблемы формализации спектакля, его постепенного омертвения в процессе эксплуатации: проходит премьерное волнение, повторяемые из вечера в вечер слова, жесты и эмоции теряют свою новизну, становятся привычными, штампуются и, наконец, надоедают артистам-исполнителям; спектакль теряет свою неповторимость, уникальность и умирает быстро, но прочно. Начинается период механического воспроизведения его формы — зрителям демонстрируется пустышка. Оболочка жизни. Ее высохшая скорлупа.

Цель нашего разговора, цель этой статьи — найти лекарство от омертвения театра вообще и от омертвения слова, произносимого со сцены, в частности, от его, сценического слова, застывшей, закостеневшей плоскостности, от его унылой однозначности, от его тенденции убивать живое действие, найти средство снова вернуть слову его драгоценное свойство быть живой водой сцены. Это «лекарство», как мне кажется, и заключено в подробном исследовании, в скрупулезном изучении не только текста пьесы,

но и того, что стоит за текстом пьесы: «подтекста», «второго плана», «подводного течения» и «внутреннего монолога».

Мария Осиповна Кнебель, посвятившая большую часть своей творческой жизни пропаганде последних достижений К. С. Станиславского в этом разделе театрально-педагогической методологии, в одной из своих прекрасных книг («О действенном анализе пьесы и роли») пересказывает требования основателей Художественного театра к актеру — требование глубоко понимать содержание произведения, тот подтекст, который скрыт автором за словами, — и их предостережения против главной опасности, «которая подстерегает актера на пути к органическому действию на сцене, против прямолинейного подхода к авторскому тексту».

Там же она приводит знаменательный завет Станиславского: «Мы пересоздаем произведения драматургов, мы вскрываем в них то, что скрыто под словами; мы вкладываем в чужой текст свой подтекст». Этот-то «вклад» актера (режиссера, театра как коллектива единомышленников) и дает долгую жизнь спектаклю.

Часто говорят, что все это — лирические и, в общем, недостаточно определенные заклинания, что хочется более точных формулировок и дефиниций. Попробую.

ТЕКСТ — в театральном понимании — это то, что персонаж пьесы произносит вслух на сцене во время спектакля (реплики диалогов, монологические куски текста, междометия в эмоциональных кульминациях и даже звуки, которые он должен издавать по ходу действия, — пение, свист и т. п.), а также ремарки, которые персонаж хотя и не произносит вслух, но которые актер все время удерживает в уме в процессе подготовки роли.

Текст дает актеру (и режиссеру, конечно) многочисленные сведения о внешней стороне жизни персонажей: из текста мы узнаем обо всех предлагаемых обстоятельствах пьесы, о событиях, в ней происходящих, о внешних, так сказать, демонстративных действиях и задачах персонажей.

ПОДТЕКСТ — это то, что определяет изнутри эту внешнюю деятельность. Это — сумма психологических мотивировок слов, произносимых тем или иным персонажем, и поступков, им совершаемых. Это — тайные замыслы, скрытые намерения, настроенность, нацеленность той или иной фразы, это — конкретный эмоциональный посыл слова, превращающий подчас приветствие в оскорбление, а грубость в ласку. И т. п.

Подтекст — это обязательно субъективная сторона разговоров и высказываний персонажа, комплекс его личных, интимных поведенческих мотивов, скрытый за текстом и раскрывающийся лишь иногда в нечаянных жестах, в невольных интонациях оговорок, в неожиданных и необъяснимых паузах посреди фразы, это, наконец, объяснение для себя всех своих высказываний. Подтекст — по К. С. Станиславскому — это «не явное, но внутреннее ощущение „жизни человеческого духа“ роли, которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя их».

Подтекст, взятый более широко и общо, — как целый пласт, слой внутренней, но опять-таки субъективной жизни персонажа или нескольких участников той или иной сцены, включающий в себя более длительную и более цельную эмоциональную тему, определяющий уже не только слова, но и поступки персонажа, называется в современной театральной терминологии «вторым планом». Этот термин — в дополнение и расширение понятия «подтекст», принадлежащего Станиславскому, — был введен В. И. Немировичем-Данченко.

Аналогичное, но еще большее расширение термина «подтекст» — уже в масштабе всей пьесы — с включением не только всеобщих подспудных мыслей, переживаний и тайных намерений, но и подспудной борьбы между действующими в пьесе людьми, тот же В. И. Немирович-Данченко называл «подводным течением» пьесы.

Близок к понятию подтекста и еще один технологический прием, введенный в практику репетиций и тренинга К. С. Станиславским, — внутренний монолог (см. превосходные соответствующие страницы в книге Н. М. Горчакова «Режиссерские уроки Станиславского»). Внутренний монолог — это серии произносимых условно вслух мыслей, формулируемых в слове ощущений, отношений и видений внутреннего зрения, описываемых актером-персонажем якобы для себя в так называемых «зонах молчания» (термин А. Д. Попова), т. е. в то время, когда актер слушает партнера или «держит паузу».

Сформулировав наконец все, что связано в театральной практике с понятием «текста» и «подтекста», разложив все по полочкам, растолковав специфическое для театра (в отличие от литературоведческого) понимание этих терминов, я и вздохнул облегченно и опечалился в то же время, так как при этом сильно упростилось и схематизировалось сложное бытие и взаимовлияние этих основополагающих явлений актерской техники.

Можно, конечно, и так. Это может даже импонировать некоторым работникам театральной самодеятельности, склонным к предельной ясности и точности; им будет вроде бы спокойней и надежнее, но нужно сознавать, что это — опасный путь: при негибком подходе он может привести и к засушиванию живого творческого процесса (сразу возникают грустные ассоциации с гербарием вместо живых цветов и трав зеленого луга, с засушенными бабочками, распятыми на булавках). Слишком уж близко тут находится «препарация» пьесы — этакое бескровное «убийство» спектакля еще до начала репетиций, умерщвление живых человеческих образов пьесы, превращение их в препараты, расставленные по специально приготовленным стеллажам и этажеркам, «скелетирование» сценической речи, сценического слова, сценического диалога.

Искусство, как известно, не может жить одной лишь всепроникающей объясненностью, без свободного, подчас даже необъяснимого самим художником (актером, режиссером) приспособления, психологического хода, решения сцены, без загадочного, кажущегося поначалу абсурдным поворотом мысли, поступка, краски. Разве можно однозначно, без противоречий, отразить, к примеру, внутреннюю «подтекстовую» жизнь Наташи Ростовой? Она плачет и смеется по одному и тому же поводу и чуть ли не в одно и то же время; грусть живет в ней за маской веселости, и радость жизни просвечивает сквозь флёр девичьей печали, почти животная приспособленность, прилаженность к жизненному потоку соседствует в ней с высочайшей духовностью, — этот список психологических антиномий можно продолжать бесконечно, выписав чуть ли не всю ее «партию» из всемирно известного романа. А космосная, вселенская емкость внутреннего, «второпланного» мира Ростова в день его злополучного проигрыша Долохову? А переживания самого младшего из Ростовых — Пети — во время его военных приключений в отряде Денисова, перед ранней и неожиданной смертью молодого человека?.. Не случайной, а закономерной — в свете перечисленного — предстает перед нами знаменитая дневниковая запись Л. Н. Толстого, как бы формулирующая принцип сложной «подтекстовой» манеры описания человека, в то время только возникающей в литературе и на театре: «Как бы хорошо написать художественное произведение, в

котором бы ясно высказать текучесть человека, то, что он, один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо».

Запись, датированная 1898 годом, годом возникновения Московского Художественного Общедоступного театра, открывшего и утвердившего эту манеру на русской, а затем и на мировой сцене. Недосказанность мысли, намек, только намек на глубоко спрятанное чувство, неуловимая точность настроения, живущего в тончайших переливах сценической атмосферы, бытовая мелочь, толкающая человека на непоправимо окончательный расчет с жизнью, — все это так многозначно и противоречиво. Подтекст в чеховских пьесах и в мизансцене Станиславского переливается, играет, отбрасывает бесчисленные цветовые рефлексы, бликует... Он то совпадает с текстом, то расходится с ним, а то вступает в непримиримое противоречие, становится противоположным тексту. Драматическая борьба и сценический конфликт, перешедшие на уровень ощущений, так утончаются, что становятся неразличимы для невооруженного глаза, но, подчеркиваю, не становятся от этого менее острыми и менее трагичными. Не случайно эти подтекстовые сражения всплывают на поверхность пьесы такими страшными в своем обыденном драматизме поступками и событиями, как самоубийство Треплева, как нелепый выстрел дяди Вани в Серебрякова, как убийство Тузенбаха или заколачивание еще живого Фирса в брошенном доме. Мягкость чеховских красок не смягчает борьбы, а, напротив, делает ее еще более принципиальной и жестокой.

Запомним только: подтекст и текст могут

— совпадать друг с другом,

— различаться друг от друга и просто существовать параллельно,

— противоречить друг другу.

Сейчас модно много говорить о «контрапункте режиссера». Логично предположить возможность существования и контрапункта в актерской работе. Возьмем определение сценического действия, данное К. С. Станиславским во время его занятий в последней студии: сценическое действие — это умение видеть, слышать, двигаться, думать и говорить в определенных предлагаемых обстоятельствах для достижения поставленной цели. Пять, если можно так выразиться, параметров поведения актера; эти параметры соединяются в сценической практике актерского существования на сцене, и соединение это сложное, таящее в себе множество всевозможных сочетаний. Для примера возьмем хотя бы два «параметра»: «говорить» и «двигаться». Слово и жест. Текст и его подтекстовый аккомпанемент в виде «простых физических действий». Они могут соответствовать друг другу. Они могут быть и разными, т. е. могут и не совпадать. Но они могут, так же, как текст и подтекст, противоречить друг другу, «спорить» друг с другом. Словами я, к примеру, говорю «нет», а жестом — «да». Или: в тексте, в реплике звучит ласка, а предательский, разоблачающий жест выражает ненависть. «Жест раскрывает тайну, выдает сокровенные мысли», — прочел я где-то у Ж.-Л. Барро, приобщившегося к школе К. С. Станиславского через своего любимого учителя Шарля Дюллена.

А если взять все пять составляющих? Сочетаясь, расходясь и споря друг с другом, они принесут нам несравнимо больше информации о действии и действующем, чем если бы все пять говорили нам одно и то же, пели бы в унисон.

Раз уж мы заговорили об актерах современной Франции, возьмем и соответствующий пример, вспомним непритязательную, но мастерски разыгранную актерами кинокартину «Старая дева», сцену, когда Анни Жирардо всего лишь переодевается на

пляже под красным колпаком. Какое в этом простом действии («переодеться») обилие мотивов и мелодий, какая тонкость и сложность: руки — переодевают, глаза — следят за окружающими, уши — прислушиваются: не идет ли «он», губы напевают, зовут, а что в мыслях, в душе? Тут и стыд, и жажда понравиться, и гордость, и осуждающий себя ум. Но это, как говорится, великая актриса.

Мы с уверенностью можем сказать, что человек действует, если за текстом чувствуется подтекст, а за действием — контекст всех предлагаемых обстоятельств. Чем больше мест, в которых звучит непрямое значение слова, чем выразительнее несоответствие поступка внешним, прямым и явным, предлагаемым обстоятельствам, тем смелее мы можем утверждать, что человек действует, тем действие это становится значительнее и интереснее. Тогда все становится подлинным, настоящим, неподдельным.

«Каждое действие изучите, как в микроскопе», — советовал К. С. Станиславский, т. е. подробно, со всех сторон, укрупняя детали. Здесь я считаю уместным дать пример сложного разбора всем известной пьесы, в которой были бы явно сформулированы внутренние действенные ходы, существующие на уровне подтекста. Это хрестоматийная сцена прощания Ирины и барона перед дуэлью из «Трех сестер».

Опустимся на достаточную глубину — туда, где хозяйничают догадки, предчувствия, намеки и нюансы.

Очень интересна в этом аспекте следующая мысль Ф. М. Достоевского: «Известно, что целые рассуждения проходят иногда в наших головах мгновенно, в виде каких-то ощущений, без перевода на человеческий язык [...] ведь многие из [этих] ощущений наших в переводе на обыкновенный язык покажутся совершенно неправдоподобными. Вот почему они на свет никогда не являются, а у всякого есть» («Скверный анекдот»). Но то, что в жизни на свет не является, на сцене должно быть вполне сознательно разобрано, рассчитано и выявлено. Станиславский сформулировал это в своем знаменитом примере с открыванием двери: в жизни мы открываем дверь бессознательно, не думая и не рассчитывая своих движений, но чтобы на сцене совершить это простое действие, нам всё нужно изучить и освоить заново. Он говорит: то, что в жизни мы совершаем не думая, подсознательно, на сцене должно стать сознательным. Поэтому в своем разборе сцены прощания Ирины и Тузенбаха я буду сознательно и четко формулировать в форме подтекстового действия те вещи, которые только в виде неясных мыслей и подспудных действенных устремлений существуют в подсознании. Подсознательное выведем в сферу сознания, чтобы потом оно снова ушло в подсознательную глубину — после того, как актер его освоит.

Несколько наблюдений по поводу драматургии Чехова. События у него в «Трех сестрах», особенно события значительные, весьма часто как бы двоятся, становятся двусмысленными. Смотрите: первое событие пьесы — какое оно? Это «именины Ирины». Но ведь это одновременно и годовщина, первая годовщина со дня смерти отца. Если можно так выразиться, это «именины-поминки». И таких событий множество: приезд Вершинина — новый человек в городе, но оказывается, это и старый их московский знакомый, так что событие тоже удваивается: сливается в одно двойной смысл «приезд нового человека» и «приезд доброго старого знакомого». Приношение серебряного самовара — это «подарок» и одновременно «насмешка», чуть ли не «оскорбление». А финальный в первом акте поцелуй Наташи и

Андрея? Это ведь одновременно и высшая точка счастья в его жизни, и переломный момент его бытия к последующей нравственной гибели.

Но раз события двойные, двойными должны быть и действия, рождаемые такими событиями. И словесные действия — тоже двойные: от текста и от подтекста. В этом оказывается новаторство Чехова-драматурга — переход к предельно сложному освоению человеческой психологии и формирование человеческого поведения на сцене нового театра — театра XX века. Это дало толчок к рождению новой техники исполнения роли у актеров и к новому пониманию целей и методики работы с актером в современной режиссуре, техники, так смело разработанной Станиславским и Немировичем, — второй план, подтекст, внешнее и внутреннее действие. Учтем: каждое событие двойственно само по себе, следовательно, вызывает два действенных устремления у каждого из действующих.

Прочитайте эту сцену подряд и целиком.

Я попросил вас перечесть заново текст, всем знакомый, для того, чтобы вы спокойно могли воспринимать то, что прочтете дальше.

Вчера возле театра произошла ссора барона с Соленым, состоялся вызов на дуэль. Весь город говорит об этом. И сегодня, сейчас должна состояться ужасная эта дуэль. А завтра — венчание. Но Ирина не любит барона. Такова коротко предыстория сцены.

Будут происходить события их внутренней жизни. События будут рождать действия. Действия я постараюсь столкнуть в конфликте.

Берем первое событие: ОНИ ОСТАЛИСЬ ОДНИ. Предназначенные друг другу молодые люди не могут найти возможности говорить. Говорить им не о чем. Казалось бы, они должны говорить о том главном, что предстоит, а они заговорили бог знает о чем — только бы не о главном. О чудаке Кулыгине, о городе.

ТУЗЕНБАХ. Это, кажется, единственный человек в городе, который рад, что уходят военные.

ИРИНА. Это понятно. (*Пауза.*) Наш город опустеет теперь.

ТУЗЕНБАХ (*поглядев на часы*). Милая, я сейчас приду.

Стоп! Тут событие — ПРОСЬБА ТУЗЕНБАХА. Смысл этой просьбы тоже двойствен и двусмыслен: отпусти! — останови! И действия двойные. Если посмотреть сверху, от текста, то мы увидим следующее столкновение: Ирина должна УЗНАТЬ, что случилось, а барон должен то, что случилось, — СКРЫТЬ. Глубокое же, сугубо внутреннее, идущее из пластов подтекста столкновение, — другое, противоположное: барон старается ДАТЬ ЕЙ ПОНЯТЬ, ЧТО СЕЙЧАС БУДЕТ ЧТО-ТО СТРАШНОЕ (ДУЭЛЬ БУДЕТ!), ДАТЬ ЕЙ ПОНЯТЬ, ЧТО ОН ТРЕВОЖЕН, ЧТО ОН БОИТСЯ, но Ирина решила УБЕДИТЬ ЖЕНИХА В ТОМ, ЧТО ОНА НЕ ДОГАДЫВАЕТСЯ и не может предположить, что это все настолько серьезно. Проверим по Чехову:

ИРИНА. Куда ты?

ТУЗЕНБАХ. Мне нужно в город, затем... проводить товарищей.

ИРИНА. Неправда... Николай, отчего ты такой рассеянный сегодня? (*Пауза.*) Что вчера произошло около театра?

В этой двойственной борьбе побеждает Ирина, что и приводит нас к следующему событию: ИРИНА НЕ ДОГАДАЛАСЬ! (Смысл: какое счастье — какое горе!) Внешний

конфликт, порождаемый этим событием: Ирина ОСУЖДАЕТ Николая за скрытность, за неоткровенность, а он ОПРАВДЫВАЕТСЯ: я не виноват, я не могу сказать тебе этого. Внутренний же подтекстовый конфликт совсем другой, точнее, — обратный внешнему: Тузенбах должен добиться любви и понимания, чтобы добиться этого, он ТРЕБУЕТ теперь, даже ОБВИНЯЕТ, а Ирина оправдывается. Как виртуозно строит Чехов перипетии этой внутренней борьбы: если в первом периоде борьбы активно действует она, то тут, на второй ступеньке конфликта, активен он. Но и этот этап не принесет победы барону — поворот действия, и столкновение разрешится событием «ОТКАЗ ИРИНЫ» («любви нет»). Проверим:

ТУЗЕНБАХ (*нетерпеливое движение*). Через час я вернусь и опять буду с тобой. (*Целует ей руки.*) Ненаглядная моя... (*Всматривается ей в лицо.*) Уже пять лет прошло, как я люблю тебя, и все не могу привыкнуть, и ты кажешься мне все прекраснее. Какие прелестные, чудные волосы! Какие глаза! Я увезу тебя завтра, мы будем работать, будем богаты, мечты мои оживут. Ты будешь счастлива. Только вот одно, только одно: ты меня не любишь!

ИРИНА. Это не в моей власти! Я буду твоей женой, и верной и покорной, но любви нет, что же делать!

Обратите внимание, сколько появилось восклицательных знаков и в его репликах и у нее. Борьба становится напряженной, растет откровенность (все-таки ведь это перед смертью, рядом с возможной гибелью!), и событие, переламывающее развитие сцены, — отказ Ирины — звучит как ее вызов, полунечаянный, полупреднамеренный. Событие это рождает новый конфликт, еще более мучительный, такой, в котором внешнее и внутренне разведены еще дальше: внешне все стало суше, скупее, умиротвореннее и лиричней — спокойно, как в лучших дворянских домах; он ее УСПОКАИВАЕТ, а она оправдывается, ПРОСИТ ПРОЩЕНИЯ. Но внутри конфликт разгорается, пылает. Кричат, вопят страсти: она раскаивается, КАЕТСЯ, чуть ли не в градусе героинь Достоевского, а он предупреждает: ты можешь стать убийцей, он УГРОЖАЕТ. Сейчас они сбросят жалкие лохмотья воспитания и интеллигентности, что и происходит вскорости, после следующего события: ТРЕБОВАНИЕ ТУЗЕНБАХА (оно как последнее слово осуждаемого на казнь): «Скажи мне что-нибудь», — требует барон, и Чехов подчеркивает значительность события паузой. Вот эта схватка:

ИРИНА (*плачет*). Я не любила ни разу в жизни. О, я так мечтала о любви, мечтаю уже давно, дни и ночи, но душа моя, как дорогой рояль, который заперт и ключ потерян. (*Пауза.*) У тебя беспокойный взгляд.

ТУЗЕНБАХ. Я не спал всю ночь. В моей жизни нет ничего такого страшного, что могло бы испугать меня, и только этот потерянный ключ терзает мою душу, не дает мне спать... Скажи мне что-нибудь. (*Пауза.*)

Тузенбах обречен. Все ясно. Ясно и страшно. Действие вдруг становится откровенно однозначным; то, что скрывалось внутри, выплеснуто наружу. Чужие люди. Смысл действий Ирины: РАСКРЫТЬ ЕМУ ВСЮ ПРАВДУ, ЧТОБЫ ПОНЯЛ: НЕ ВЫНОШУ. Тузенбах ужаснулся от этого, он понял, что теряет все, и он отчаянно старается ДОБИТЬСЯ ОТ НЕЕ, ЧТОБЫ СОЛГАЛА, ЧТОБЫ ПОЖАЛЕЛА И ОБМАНУЛА. Но Ирина уже не может остановиться, она произносит страшный приговор: «Полно!

Полно!» Два слова — смысл один. Два кратких удара и два восклицательных знака. Вот под каким диалогом этот конфликт развернут:

ТУЗЕНБАХ (*после паузы*). Скажи мне что-нибудь...
ИРИНА. Что? Что сказать? Что?
ТУЗЕНБАХ. Что-нибудь.
ИРИНА. Полно! Полно!
(*Пауза.*)

Главное событие случилось: ПРИГОВОР (любви нет, есть ненависть). Оба разбиты — Ирина своей откровенностью, Тузенбах жестокостью приговора. Отсюда — последняя пауза.

Тут я хочу обратить ваше внимание на пример «стрессовой» методики разбора и постановки заданий актеру. С одной стороны, разбирая подтекст, настроение сцены, мы обращаем внимание исполнительницы роли Ирины на тонкость, воспитанность, нежность этой девушки, а формулируя ее задачу, ее действия, требуем от нее поступков жестоких, даже в какой-то мере циничных — в своей безжалостности. Жестокость и нежность, тонкость и черствость. Разбирая партитуру действий барона, мы акцентируем его пассивность, слабость, рассматриваем ситуацию, в которой действует Тузенбах, как жалкую и унизительную, но действий от него требуем решительно-благородных и мужественно-героических.

Они молча стоят рядом; рядом, совсем близко друг к другу и — чужие. Разделенные стеною, пробить которую невозможно. С одной стороны — барон, который обречен теперь умереть, и обречен именно Ириной, с другой — Ирина, остающаяся жить. Ирина не действует, опустошенная вынесением приговора. Барон проделывает серию поступков приговоренного. Его задача — ПРОЩАНИЕ С ЖИЗНЬЮ, С ПРИРОДОЙ, ЕМУ УЖЕ СЛОВНО БЫ И НЕ ДО ИРИНЫ:

ТУЗЕНБАХ. Какие пустяки, какие глупые мелочи иногда приобретают в жизни значение, вдруг, ни с того ни с сего. По-прежнему смеешься над ними, считаешь пустяками, и все же идешь и чувствуешь, что у тебя нет сил остановиться. О, не будем говорить об этом! Мне весело. Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы, и все смотрит на меня с любопытством и ждет. Какие красивые деревья, и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь! (*Крик: «Ау! Гоп-гоп!»*)

Это прощание смертника с миром прерывает новое событие — ЗОВУТ НА ДУЭЛЬ (вызов на казнь). Барон начинает новое действие — РАСЧЕТ С ЖИЗНЬЮ, ЗАВЕЩАНИЕ. Ирина еще не опомнилась, она по-прежнему бездейственна. Конфликта нет. Барон вынужден тащить действие один:

ТУЗЕНБАХ. Надо идти, уже пора... Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни, так или иначе. Прощай, моя милая... (*Целует руки.*) Твои бумаги, что ты мне дала, лежат у меня на столе, под календарем.

Ирина очнулась на «завещании», она поняла, т. е. допустила страшное знание из глубины подсознательного в сферу сознания, ДОГАДАЛАСЬ, куда идет ее жених, — это

и есть следующее событие. Но они еще не вошли в плоскость обычного общения, действия их пока что однозначно-открыты.

Ирина добивается присутствия на дуэли. Она предлагает ему единственно возможную сейчас для нее помощь — я буду «присутствовать на казни». Барон отталкивает ее:

ИРИНА. И я с тобой пойду.
ТУЗЕНБАХ (*тревожно*). Нет, нет! (*Быстро идет...*)

Чтобы обосновать именно такую трактовку этого обмена столь многозначительными репликами, напоминаю: Ирина — девушка тонкая; она не может, после всего, что сказано и понято, после всего, что мы вместе с нею увидели, не догадаться, не понять происходящего.

Чехов пишет виртуозно: в конце пьесы, когда придет с дуэли Чебутыкин и сообщит, что барон убит, Ирина скажет: «Я это знала». И повторит: «Я знала».

Следующее событие — ПОСЛЕДНЯЯ ПРОСЬБА ТУЗЕНБАХА (как просьба приговоренного о помиловании). Динамика происходящего возрастает неимоверно — в один призыв барона вложена вся борьба, так же, как в холодно-недоуменный вопрос Ирины вложена вся безлюбая жизнь Ирины. В двух словах — вся репризная суть сцены: ПОСЛЕДНИЙ РАЗ ПОПЫТАТЬСЯ УМОЛИТЬ И ДОБИТЬСЯ ПОЩАДЫ — ОТКАЗАТЬ.

ТУЗЕНБАХ (... *на аллее останавливается*). Ирина!
ИРИНА. Что?

Стресс мольбы и обвинения — у Тузенбаха; стресс полного понимания и сочувствия, с одной стороны, отчуждения и неприятия, с другой — это у Ирины.

Следующее событие тут же, рядом с только что произошедшим, — РЕШИТЕЛЬНЫЙ ОТКАЗ ИРИНЫ (отказ удовлетворить кассацию). Всё.

И опять перед нами два человека, знающих, что нужно держать себя в руках, что контакт между людьми невозможен, да и неправомерен. Нужно быть вежливыми и сдержанными. Навязывать свои переживания окружающим не очень прилично. Суть происходящего прячется поглубже, в подтекст, в «подполье», во «второй план». Конфликт снова становится сложным, двойственным. Чехов с колоссальным мастерством завершает сцену тем, с чего она начиналась, — светским разговором «о погоде».

ТУЗЕНБАХ (*не зная, что сказать*). Я не пил сегодня кофе. Скажешь, чтобы мне сварили... (*Быстро уходит.*)

Хотя в этой сценической миниатюре текст есть только у барона, мы все равно строим ее как столкновение на двух уровнях: внешне у Ирины — попытка подчеркнуть свою внимательность и чуткость, ПРЕДЛОЖИВ ЕМУ ПОМОЩЬ, а у барона — ОТКАЗАТЬСЯ ОТ ЭТОЙ ПОДАЧКИ; в глубине же, в существе конфликта, как кусок льда, светится страшная для обоих последняя схватка: барон хочет СОЗДАТЬ ИЛЛЮЗИЮ, что все прекрасно, что он мужественный и гордый дуэлянт, что он ничуть не боится смерти. Ирина же ЭТУ ИЛЛЮЗИЮ РАЗРУШАЕТ своим отказом поддержать разговор. Завершается все УХОДОМ ТУЗЕНБАХА НА СМЕРТЬ.

Данным примером разбора сцены одного из чеховских прощаний я старался продемонстрировать только возможность сложного подхода к определению сценического

действия, показать многомерность действенного подтекста, причем подтекста психологического.

Этот разбор сначала может показаться неправомерно жестоким, не соответствующим привычной тонкости и доброте чеховских людей, но, во-первых, анализ сам по себе вещь жестокая — он, так сказать, бесстрашен, бесстыден и бессердечен принципиально, а во-вторых, многие современные прочтения чеховских пьес («Три сестры» Крейчи и «Чайка» А. В. Эфроса) приучили нас постепенно видеть жесткое бесстрашие самого Антона Павловича в его исследованиях человеческой души, которого мы раньше как-то не замечали. Да и искусство сегодня заметно жесточает, адаптируя нас к жестоким картинам разделенного на две части мира. Достаточно вспомнить широко известные и общепризнанные актерские и режиссерские работы советского и мирового кино, такие, как «Первый учитель» Айтматова—Кончаловского, «Восхождение» Быкова—Шепитько, «Сегодня жить, умереть завтра» Кането—Синдо...

Но вернемся к чеховским героям и к пьесам Чехова. В них ведь противоречиво сочетаются не только текст и подтекст, в них жестокость предельно правдивых жизненных картин сочетается с чеховской личной добротой, с чеховской верой в человечество. В пьесах Чехова главное — это мечта, живущая рядом с грубостью реальной жизни. Это — самое в них прекрасное, то, что делает их «светлыми» и «высокими». Но и по-другому: присутствующая постоянно мечта подчеркивает несовершенство сегодняшней жизни чеховских героев, неполноту этой жизни. Так возникает проблема недовоплощенности. Мы постоянно получаем возможность сравнивать то, что, с тем, что могло бы быть, с тем, что должно было бы быть, и это сравнение рождает неповторимый чеховский драматизм.

Какой прекрасной могла бы быть любовь, к примеру, Соленого и Ирины: возвышенность чувствований, предельная близость полного взаимопонимания, взаимораствореніе, дающее блаженство, имя которому полнота бытия. Но этого нет и уже никогда не будет. Возможность, не реализованная вовремя, уходит и превращается в невозможность счастья. Игра возможности и невозможности счастья и составляет глубокий смысл происходящего между ними.

То же самое другая пара: Федотик и Ирина.

А за этим просвечивает возможная любовь и счастье Родэ с Ириной.

И еще глубже: трагически запоздалая, запознившаяся любовь Чебутыкина к Ирине (именно «к», а не «и Ирины», так как со стороны Ирины чувству тут пути нет).

Мы затрагиваем здесь очень важную для понимания Чехова особенность его драм, светлых и жестоких, — двойственное бытие его людей, одновременное их существование в реальности и в мечте, слитность ощущения ими обоих вариантов при выборе своей судьбы: и выбираемого и того, который при выборе отброшен, потерян навсегда и невозвратимо. Причем трагически невозвратимо, из-за того что отброшен вариант лучший.

Без учета этой не воплощающейся полностью счастливой возможности и вообще всей параллельно-двойственной жизни ВСЕХ действующих лиц чеховской пьесы невозможно подлинное раскрытие смыслового, идейного богатства того, что происходит в этих грандиозных по откровенности и проникновенности портретах человечества, потерявшего себя на дорогах совершенствования.

И это тоже помогает нам сначала раскрыть в чеховской пьесе, а потом и воплотить в чеховском спектакле ее «второй план» и ее «подводное течение», найти точное и информационно емкое сочетание чеховского «текста» с чеховским же «подтекстом».

Жизнь современного артиста в роли, как мы видим, чрезвычайно многопланова и многоаспектна, и, следовательно, самая важная часть работы режиссера — его работа с актером — неважно, самодеятельный ли это актер или профессиональный, — зависит от умения режиссера разобраться во всех хитросплетениях текста и подтекста пьесы. Психологический подтекст, таким образом, является главной сферой в современном театре — тут его успехи и тут же его важнейшие заботы.

Очень интересные — причем в тесной связи с драматургией Чехова — замечания о тексте и подтексте рассыпаны по страницам двух прекрасных статей Н. Я. Берковского («Чехов: от рассказов и повестей к драматургии» и «Станиславский и эстетика театра»). Вот несколько из них. Приведя слова В. И. Немировича-Данченко, сказанные им на одной из репетиций: «Даже когда птица ходит, видно, что она умеет летать», Берковский расшифровывает их так: «В данном случае мы бы сказали: птица ходит — об этом смотри в тексте, о том, что она умеет летать, — смотри в подтексте. Ситуационное — в тексте, а в подтексте обобщенное. Но в подтекст ложится и все чрезвычайно индивидуальное». И далее: «Сказанные персонажами слова — по характеру своему житейские, прозаические, случайные, а за словами стоят поэзия, необыденность, судьба, в словах — бедность, за словами — богатство; контраст стоящего за словами и представленного в самих словах может порождать и порождает величайшие и тончайшие художественные эффекты. Несравненным мастером их был Чехов». Лучше сказать трудно. Но зато легко от этой цитаты перейти к одному из моих наблюдений над структурами типа «текст-подтекст» в творчестве А. П. Чехова.

Смысловая и эмоциональная энергия едина для текста и для подтекста — чем больше слов, тем меньше и незначительнее подтекст. Количество и значительность текста как бы находятся в обратно пропорциональной зависимости от значительности и емкости подтекста. Здесь вырисовывается, кристаллизуется следующее правило: самые высокие и значимые для человека понятия и чувства не терпят многословия, говоря о важном, мы словно бы экономим слова, бережем их и стараемся обращаться с ними как можно осторожнее. Заостряя эту формулу, можно утверждать, что о главном мы говорим... без слов.

«Дальше — молчание», — великие шекспировские слова, завершающие сценическую жизнь принца Гамлета, можно истолковать так: остается один подтекст, совсем без текста — когда наступает самое главное.

Бывает и по-иному — снимается смысловая нагрузка текста, содержательное звучание его нивелируется. Большим мастером этого приема был все тот же Антон Павлович Чехов. Вот несколько примеров обнажения подтекста за счет «опустошения» текста:

— Рассказ «Свадьба с генералом» и пьеса «Свадьба» — речи Ревунова-Караулова. Чехов составляет их в основном из «морской» терминологии («брамсели и бом-брамсели», «бом-брам-шкоты и бом-брам-фалы», «брам и бом-брам-брасы» и т. п.), как бы играя этими бессмысленными для непосвященного, но зато такими звучными словами и как бы открывая актеру возможность свободного изложения подтекста, что в таком случае особенно легко и удачно получается. Мне кажется, что такой «бессмысленный»

текст (как и знаменитое упражнение К. С. Станиславского на выявление подтекста — «тататирование») предельно мобилизует интонационный смысл словесного действия и усиливает его многократно.

Это был один из первых шагов драматурга на пути раскрепощения подтекста. Затем он продолжил свои эксперименты в переливании смысла из текста в подтекст и обратно. Он расширяет районы «бессмыслицы» до целых разговоров и монологов. Чехов мастерски подготавливает необходимую для этого манипулирования с бессмысленными фразами ситуацию взаимопонимания театра (актеров) и зрителя на затекстовом уровне.

Позже это разовьется у него в «черемшу-чехартму» и «тара-ра-бумбию» — знаменитые «бессмыслицы» «Трех сестер». Здесь они еще информативнее, хотя и короче. Механические словосочетания как бы высвобождают, раскрепощают смысл и порыв эмоциональной жизни героев, усиливают идейное звучание сцены, скрытое за словами текста. Начинают звучать обрывки цитат, нанизывания рифмованных слов, даже междометия. В «Попрыгунье» дважды дается серия навязчивой рифмовки: разрыв Ольги Ивановны с Рябовским после того, как у него появилась другая любовница («Натюрморт... Первый сорт... курорт... черт... порт»); второй раз рифмует уже сама Ольга Ивановна, узнав о безнадежном положении мужа («Натюрморт, порт... спорт, курорт... А как Шрек? Шрек, грек, врек... крек ... Господи, спаси и избави. Шрек, грек»). Ср. в «Трех сестрах»: «дуб зеленый... кот зеленый». Обессмысливая кульминации текста, Чехов добивается наиболее полного раскрытия подтекстового содержания сцены («Цып-цып-цып» Соленого и «Трам-там-там» — «Тра-та-та» — победный диалог Маши и Вершинина).

— Крайним случаем полной перекачки смысла в подтекст можно считать следующую ситуацию: текста как такового — нет, есть звуки, лишенные смысла; тут начинает звучать сама жизнь. Примеры — по хронологии и по нарастанию: виолончель графа в «Иванове», припевки и гитарные наигрыши Вафли в «Дяде Ване», свист Маши в «Трех сестрах».

Все примеры взяты мною из смысловых кульминаций рассказа или пьесы. Этим замечанием я хочу снять заранее возможные предположения о случайном, чисто декоративном и звукоподражательном использовании Чеховым пустого, бессмысленного слова или, точнее, «текста». Так отмечает великий русский писатель, стоявший у истоков современного театра, выплески внутренней жизни своих персонажей — момент их самовыявления.

Подтекст — явление театрального искусства и драматургии на их позднем, более высоком этапе развития, явление, возникшее в конце XIX века и связанное, главным образом, с творчеством И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого и особенно А. П. Чехова. В практику русской сцены он вошел вместе с Московским Художественным Общедоступным театром — начиная с «Чайки» Станиславского, подтекст стал обязательной и органичной частью каждого спектакля самого МХАТа и его школы. Но своей классической фазы он достиг позже, во второй половине XX века (А. Платонов, Э. Хемингуэй, Н. Арбузов, В. Розов, А. Володин и так рано ушедший из драматургии Вампилов). Так что все, извлеченное нами из рассмотрения подтекстовых структур в творчестве Чехова, можно с успехом применять в работе над современной пьесой психологического толка.

Надо только отметить, что такой именно — психологический — подтекст («второй план», «подводное течение», «глубинную внутреннюю жизнь, порождающую именно этот „текст" и окрашивающую его») легко найти и разобрать в пьесах чеховской традиции, но совсем не просто отыскать субъективный психологический подтекст в драматургии дочеховской поры, особенно в пьесах острой жанровой формы, в пьесах, несущих на себе печать воинственной сатирической направленности. Поэтому попробуем разобраться в проблематике, если можно так выразиться, «непсихологического подтекста» на примере одного из вершинных произведений русской реалистической комедии, полной ярких до символики образов и потрясающих социальных откровений, — на примере «Ревизора» Николая Васильевича Гоголя.

Но, увы, в хрестоматийно знаменитой комедии о ревизоре поневоле мы не находим той жизненной сложности, упакованной в форму подтекста и спрятанной за слова и фразы реплик, к которой привыкли, читая Чехова.

Об Иване Александровиче Хлестакове и говорить нечего: он бесподтекстен, так сказать, принципиально; у него «что на уме, то и на языке». Да и его антагонист Городничий тоже привык выражаться прямо, без экивоков. Полностью соответствуют своему шефу и многочисленные подчиненные: милый почтмейстер Иван Кузьмич Шпекин откровенно признается в перлюстрации; судья, не смягчая нисколько жизненной грубой правды, перечисляет градоначальнику его «грешки» по линии взяток («шуба стоит пятьсот рублей, да супруге шаль»); частный пристав прямолинейно сообщает начальству о пьянстве, процветающем среди полицейских; Земляника открытым текстом доводит до сведения приезжего ревизора всяческие пакости о своих коллегах-чиновниках. Разве что у прекрасной городничихи возникает местами что-то вроде многозначительных намеков на эротической почве, отдаленно напоминающих случайные и как бы спазматические отрезки, обрывки подтекста.

А если и есть некое подобие внутренней жизни, скрываемой от партнеров (лесть вслух и ругательства «про себя»), то этот «подтекст» полностью выведен в текст в виде «апарт», т. е. прямых, откровенно условных обращений в зрительный зал с целью раскрыть публике свое подлинное лицо, — согласно требованиям драматургической техники того времени:

ГОРОДНИЧИЙ (*в сторону*). Нужно быть посмелее. Он хочет, чтобы считали его инкогнитом. Хорошо, подпустим и мы турусы: прикинемся, как будто совсем и не знаем, что он за человек. (*Вслух.*) Мы, прохаживаясь по делам должности...

(Действие второе, явление VIII),

или:

ГОРОДНИЧИЙ (*в сторону*). Эге, знаем, голубчик, в чей огород камешки бросают! (*Вслух.*) Боже сохрани! Здесь и слуху нет о таких обществах. Я карт и в руки никогда не брал; даже не знаю, как играть в эти карты.

(Действие третье, явление V),

или еще:

АННА АНДРЕЕВНА. Ну что, скажи: к твоему барину слишком, я думаю, много ездит графов и князей?

ОСИП (*в сторону*). А что говорить? Коли теперь накормили хорошо, значит, после еще лучше накормят. (*Вслух.*) Да, бывают и графы.

(Действие третье, явление X)

Подтекст здесь, как видим, становится текстом; ни от режиссуры, ни от актеров, ни — впоследствии — от зрителей не требуется никаких усилий по разгадыванию и восстановлению скрытых мыслей, тайных забот и чувств персонажей. Все на виду. Все снаружи. Этот упрощенный в соответствии с духовным уровнем обывательствующих персонажей и принятым драматургическим каноном «подтекст» можно свободно свести к «ситуации притворства» в трех ее традиционных разновидностях: злодей притворяется добряком, враг притворяется другом, нелюбящий притворяется любящим. Негусто по сравнению с виртуозным разнообразием подтекста в «Трех сестрах». Но что же делать, именно таким ассортиментом располагала догоголевская и пригоголевская поп-драма, все эти водевили и мелодрамы, перелицованные с французского.

И все-таки великолепный текст гоголевского шедевра никак нельзя назвать однозначным, примитивным или плоским. В чем же дело? — Тут, конечно, есть подтекст, но какой-то другой, особенный и странный. Он не принадлежит действующим лицам. Он принадлежит Гоголю. Он принадлежит еще и незримому, но постоянно присутствующему на сцене главному и единственному положительному действующему герою комедии, которое автор назвал так: «честное и благородное лицо — смех» (см. финальный монолог Автора в «Театральном разъезде»). Именно их подтекст опутывает реплики монстров «Ревизора» сеткой сложных и предельно эмоциональных ассоциаций, именно их (Гоголя и гоголевского Смеха) «второй план» придает объемность и обобщенное звучание всем диалогам пьесы, именно их отношение к происходящему, их раздумья над горькой судьбой и величием России окрашивают текст пьесы, грустно расширяя его и углубляя беспредельно.

Чтобы понять получше, что это за подтекст, вспомним еще раз систему Станиславского и один из ее определяющих элементов, а именно, «предлагаемые обстоятельства». Как-то так получилось, что, много говоря о них, об этих самых «предлагаемых обстоятельствах», мы признаем их колоссальное значение в работе режиссера и актера, но от поколения к поколению незаметно для себя сужаем их объем до круга предлагаемых обстоятельств пьесы (а не спектакля!), до круга предлагаемых обстоятельств жизни роли (а не «артисто-роли»!): где родился, когда и откуда появился в данной сцене персонаж, в каких отношениях находится с остальными действующими лицами. И только этот сугубо бытовой круг обстоятельств практически включаем в свою работу. А Станиславский так вот писал, объясняя, что именно нужно понимать под «предлагаемыми обстоятельствами»: «Это фабула пьесы ... эпоха, наше актерское и режиссерское понимание пьесы, добавления к ней от себя, мизансцены, постановка, декорации... и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки, и прочее, и прочее, что предлагается актерам принять во внимание при их творчестве». Я специально опустил в перечне Константина Сергеевича привычные, ставшие уже обиходными слагаемые, оставив только то, что выпало из нашей рабочей орбиты, то, о чем мы всегда как-то забываем. Далее Константин Сергеевич подчеркивает, от кого идут обстоятельства в репетицию и спектакль: от «автора, актера, режиссера, художника, электротехника и прочих творцов спектакля».

Поскольку «подтекст» как важнейшая часть «внутренней жизни» актера на сцене (см. приведенное выше определение подтекста К. С. Станиславским) тоже формируется под влиянием предлагаемых обстоятельств, мы должны рассматривать его в соответствии с полным комплексом предлагаемых обстоятельств спектакля и гово-

рить не только о психологическом подтексте, но и обо всех видах «надпсихологического» подтекста: о подтексте персонажа, конечно, но и о подтексте автора, о подтексте актера и режиссера. Так будет и точнее и полезнее для нашего разговора о тексте и подтексте.

Подтекст автора. Недоговорки и недомолвки персонажей «Ревизора», составляющие его апартный подтекст, не составляют, конечно, его основного богатства, — богатство смысловых обертонов создается не ими, а гоголевскими размышлениями о русской жизни того времени, идущими все время параллельно тексту комедии. В них, в этих горьких и веселых размышлениях, и нужно разбираться режиссеру и актерам. Тогда многое откроется в «Ревизоре».

Гоголь первый по-настоящему и в полную силу ввел в русскую литературу, особенно в литературу драматическую, тему чиновничества и бюрократизма. Он первый показал на сцене, как функционирует машина бюрократии: как циркулируют секретные предписания, как исполняются директивы, как присваиваются и списываются казенные деньги, как эта машина смазывается маслом всепроникающего мздоимства. Он первый точно обрисовал и сформулировал модель, повторяющуюся на всех уровнях государственного аппарата царской России: Антон Антонович Сквозник-Дмухановский — это беспардонный сатрап, Николай Первый уездного масштаба, а заштатный городок, затерявшийся где-то по дороге между Пензой и Саратовом, — это микрокопия всей Российской империи, как в капле воды... и т. д. За нелепым происшествием со лжеревизором темно, но настойчиво маячит бюрократический миф того времени: и Третье отделение, и царь-цензор, и пришелец из Петербурга, вырастающий в странном и неуловимом подтексте в высочайшую особу, путешествующую «инкогнито» по своей стране с «либеральной» целью преодолеть барьер чиновничьей сплошной дезинформации, узнать о беспорядках, от правителей скрываемых. В сцене хлестаковского наивного вранья все поняли, кто это такой (аж дух захватило, затряслись всем телом: «А ва-ва-ва...ва»), и хотя недоговаривают, что именно они поняли, но сразу же, по вымуштрованному рефлексу, начинают ритуал взяточнических действий, отработанный веками лихоимства.

Гоголь первый почувствовал и изобразил, «выставил» в «Ревизоре» пустопорожность этой государственной «деятельности». Мнимый ревизор, мнимый порядок в мнимом городишке, мнимая проверка этого порядка. На заре развития капитализма в России, когда в ее небе только еще поблескивало дальними зарницами отчуждение и только еще погромыхивал издали первый гром надвигающейся беды, Гоголь зорко увидел, как капитализм отчуждает человека от жизни, вносит в нее мнимость, опустошает, выхолащивает, и довел до ясности абсурда внутреннюю пустоту капиталистической государственности. Социальное зло у Гоголя несет на себе каинову печать мнимости: Хлестаков, истаивающий, исчезающий в момент наивысшего торжества своей значительности, как и скупщик мертвых душ, милейший Павел Иванович Чичиков, — две химеры (Хлестаков — Главнокомандующий с 35 000 курьеров и Чичиков — Наполеон). Кто виноват, что высекли унтер-офицерскую вдову, кто будет отвечать за это? — Никто. Она сама себя высекла. За кого отдают дочку городничего? — За Пустоту, за «фитюльку». — Наваждение, хулиганствующая чертовщина: «Шасть!» — и инкогнито, — как говорил на репетициях «Ревизора» В. Э. Мейерхольд, — т. е. безликое никто. За мнимой значительностью государственных дел — пустота.

Алексей Дмитриевич Попов, тоже ставивший «Ревизора», любил повторять: не пропускайте мимо внимания название пьесы, режиссеры, — там «зерно».

Ревизор. Ревизия. Ревизия во всем. Это и фабула пьесы, это и образ героя, это и его поведение. Подтекст Гоголя, авторский подтекст, так окрашивает происходящее в пьесе, что Хлестаков абсолютно двусмысленен: он и петербургский повеса, любопытствующий от нечего делать, он и ревизующий. Посмотрите, как он ходит по базару — не то ищет, чего бы поесть, не то проверяет, как организовано снабжение города продовольственными припасами; как он интересуется, чем кормят проезжающих в трактире; как он допрашивает трактирного слугу: «Как у вас в гостинице?.. Много проезжающих?» «Без царя в голове», а ведет себя все-таки по-ревизорски.

Эти противоречия мы не разрешим до тех пор, пока, изучив текст пьесы, не поймем, что именно Н. В. Гоголь изображает в этой двойственности Хлестакова, пока не угадаем, что в образе этого внушающего ужас мальчишки и в его «ревизии» отображает писатель иносказательно: Мнимость-Ревизии-как-таковой, отражающая формализованное до предела и опустошенное до сатирической гиперболы действие бюрократической системы соответствует в пьесе жизненному ритуалу всеобщего обмана, укоренившемуся в чудовищной бюрократической повседневности того времени.

Ситуация ревизии сама по себе и комедийна и театральна, и мнима: это — бюрократический театр мнимого функционирования: одни делают вид, что они честно проверяют, другие — что они честно работают. Это чиновничий театр, где все не настоящее, где все наигранно, где все — бутафория, кроме вполне реальных барышей, — и честность, и строгость, и преданность делу, и «внимание к проезжающим» (т. е. внимание к людям), и забота о горожанах (т. е. о гражданах). Ревизия — двусторонний обман, где каждая сторона имеет возможность погреть руки. Ревизия — это игра, где важно каждому (и ревизорам, и ревизуемым) сыграть свою роль. Такой контекст чиновничьей игры, обмана, мертвого ритуала ревизии и составляет социальный подтекст «Ревизора». В нем переливается, бродит художественный стресс шутовства и трагедии, стресс театральности и правды. Выявляя театральность «Ревизора», мы резче обрисовываем правду этой великой пьесы, правду Гоголя.

Вообще, нельзя опускать театральность как способ видения мира Гоголем: «деревянные куклы, называемые людьми» — вертеп жизни. У Шекспира: мир — театр; у Гоголя: мир — кукольный театр.

Таким образом, мы можем сделать следующий очередной вывод: подтекст автора — это социальный подтекст.

Социальный подтекст заложен в пьесе, актеры и режиссер не могут не почувствовать его, не прочесть и не выразить его в своем спектакле. Особенно, когда пьеса классическая, такая яркая и острая, как «Ревизор». Лирико-сатирический гоголевский подтекст окрашивает, подсвечивает изнутри каждую фразу текста комедии, он расширяет текст, обобщает его значение, заставляет его звучать в высшей степени современно не только во времена Пушкина и Гоголя, но и сегодня. Оставшиеся, к сожалению, в наследство от бюрократической касты царского чиновничества отдельные замашки, злоупотребления, пьянство, взяточничество и служебное воровство («таскуны», «несуны») — это ведь злоба дня со страниц «Правды» и «Литературки»: гоголевский шедевр далек от академизма и полтора века спустя после его написания...

Не только «авторский подтекст» определяет звучание «текста» пьесы в спектакле. Мысли и переживания самого актера — гражданина и живого человека — не могут не порождать разнообразнейших влияний на текст пьесы, они обогащают его личными, интимными валёрами, придают личностно-достоверный тембр звучания авторскому тексту. Я, например, никогда не забуду того ошеломляющего впечатления от «Ревизора», которое оглушило меня при чтении пьесы по ролям в шестом классе деревенской школы. Учительница литературы устроила своеобразный этот спектакль на уроке, и мне досталась тогда роль Хлестакова. Это был праздник души, праздник творчества; все были в ударе, и я был в ударе; все наслаждались «страстями и странностями» гоголевских событий и гоголевских персонажей. Приключенческая, авантюрная суть происходящего увлекла наш класс. Мы, желторотые подростки, были счастливы неподдельным творческим счастьем. Вероятно, именно тогда заразился я магией театра, и уже бесповоротно, на всю жизнь. Я выучил наизусть монологи Хлестакова, читал их всем, кто мне попадался, упивался порхающими хлестаковскими фанфаронадами, заражаясь его «заводной» фантазией. Такого рода воспоминания, я думаю, есть у каждого артиста и любителя, и они не могут не стать дополнительным подтекстом при разыгрывании роли на спектакле.

Свой подтекст вносит в работу над пьесой и режиссер, перекрашивая и переосвещая авторское слово.

Работая, к примеру, над первым актом «Ревизора», режиссер обнаруживает там «ревизию-как-зерно-происходящего». Что такое ревизия, проверка, расследование? — Раскапывание того, что происходило раньше, до момента, составляющего завязку происшествия.

Объявление о приезде тайного и таинственного ревизора из Петербурга — вот исходная точка анекдота, положенного в основу пьесы; именно с этого события все начинается, именно это происходит «сегодня, здесь, сейчас». Но когда мы начинаем искать последующие события первого акта, т. е. те «удары», которые автор наносит присутствующим на сцене персонажам, те факты, которые переламывают общее для всех поведение, мы обнаруживаем... парадокс: каждое следующее событие происходило раньше предыдущего. «ПИСЬМО ЧМЫХОВА» получено перед вызовом по тревоге чиновничьей мафии. «СОН ГОРОДНИЧЕГО О КРЫСАХ» был увиден еще раньше — прошлою ночью. «ОЖИДАЕМЫЙ ЧИНОВНИК УЖЕ ПРИЕХАЛ» еще раньше — две недели тому назад. Еще раньше были совершены грозящие административной карой ПРЕСТУПЛЕНИЯ ГОРОДСКИХ ВЛАСТЕЙ: высекли унтер-офицершу, гарнизон разгуливает без штанов, арестантов не кормили полмесяца. Затем всплывают и БОЛЕЕ ДАВНИЕ НАРУШЕНИЯ, такие как, например, присвоение городничим денег, выделенных из государственной казны на постройку церкви. В этом ракоходном движении сюжета, в этой обратной очередности оценок происшедших в городе событий ясно просматривается модель раскапывания должностных преступлений: автор как бы ведет зрителя по кругам затхлого и захолустного российского ада, опускаясь все ниже и ниже, он словно бы ревизует, разоблачает, выводит на свет темные сокровенности дмухановщины — напоказ, на всеобщее обозрение и осмеяние. Раскрытие ужаса российской провинциальной действительности за веселеньким фасадом внешнего благополучия и благопристойности. В облике заштатного городишки встает перед нами образ разворованной чиновниками России...

И этот образно-социальный подтекст режиссерского наблюдения над композиционными особенностями первого акта «Ревизора» тоже усиливает информативность текста пьесы.

Объединяясь, подтексты, идущие от актеров и режиссуры, сливаются на спектакле в единый подтекст от театра, в театральный подтекст.

«Ревизор» — многослойное сочинение в плане подтекста: психологический подтекст, социальный подтекст, театральный подтекст, и если мы попытаемся найти что-то общее в подтексте автора и в подтексте от театра, мы увидим, что таким общим моментом для них будет игра, игровая природа явлений, вынесенных Гоголем на подмостки сцены. Попутно, а пропо, отметим, что по-французски сценические подмостки обозначаются словом «эшафот», — игра как бы соседствует с гражданской казнью выводимого на подмостки. Игры «ревизии» и игра мальчишки Ивана Александровича позволяют соединить серьезное с веселым. Сложно соединяются корыстные и подлые, обманные игры чиновников с почти бескорыстной, скорее творческой игрою лжеревизора, но, объединяясь, они дают объемное прочтение «Ревизора».

Значит, все-таки игра.

Иногда очень полезно заняться значением слова, вернуться к его подлинному, прямому, я бы даже сказал, к его бесстыдно-буквальному смыслу. Очистить его от прилипших за долгий период не всегда осмысленного употребления дополнительных смысловых призвуков; постараться услышать первоначально-чистый тембр его звучания. Тогда происходят поистине чудесные вещи: занявшись значением слова, мы начинаем получать ответы на самые важные вопросы, нам начинает мерцать решение главнейших проблем; встают утерянные особенности явлений, брезжат пути выхода из практических «тупиков».

Актер действует на сцене. За этой бесспорной истиной утерялась другая функция актера: актер — это тот, кто играет на сцене, его профессия — игра. Став интеллигентной профессией, актерство начало стесняться оттенка детскости в понятии «играть», оно повзрослело, заинтеллектуализировалось. Слова «играть» и «действовать» сблизились, стали взаимозаменяться и, наконец, превратились в синонимы. (А ведь тут не только манипуляции со словами, за игрой слов стоит игра явлений.) Конечно, нет ничего нелепее и смешнее, чем зрелый муж или солидная дама, играющие, как дети, — в песочек! — но я и не хочу этого, так как понимаю безнадежность заклинаний типа «будьте как дети!», безнадежность попыток требовать от сегодняшних служителей Мельпомены детского наива и детской же непосредственности.

Но игры бывают не только детские, играют даже сильно пожилые дяди и тети: наркоманские страсти преферанса стали общим местом, в разряд пресловутых зачислены домино во дворе и шахматы на бульваре. Легендарный футбол со своими болельщиками спорит с хоккеем, ставшим одним из ведущих мифов нашего века. Я не говорю уже о не столь строгих, так сказать, неклассических явлениях того же порядка: книжная (или денежно-вещевая) лотерея, любовные игры нынешней молодежи и покорившая все поколения игра в бутылочку. И все это взрослые, солидные люди! Сколько азарта, сколько ссор и споров, сколько обид, огорчений, радостей и восторгов. Ипподромные дружбы и стадионные войны, уходы с работы и обман домашних. И серьез. И отдача. И, главное, борьба! Стремление и страсть к победе!

И самый большой грех, самое большое и самое позорное преступление — поддавки, договоренность о ходе и результате игры, нечестная игра. То же самое, казалось

бы, должно быть и в театре — игра без дураков. Но нет! Тут все разучено, распланировано, заранее обговорено и отрепетировано с «противником». Здесь забыли об игре, а если где и осталась она, то это только «якобы», «как бы» игра.

Вот и причина утери театром его былой способности потрясать.

Перестали играть актеры.

Не о детском наиве речь, а о честном, до одержимости честном выполнении своих обязанностей. Об обязанности «обыграть», во что бы то ни стало «обыграть» партнера-противника, добиваясь каждый раз победы, самозабвенно, заинтересованно до обиды, сводя к этому в данный момент смысл всей жизни. Краснея, бледнея, плача и рыдая, выламывая суставы пальцев, срывая голос и разрушая нервную систему. Это наша работа — «игра», и, как каждая работа — настоящая, творческая, связанная с открытием, — она опасна. Футболисты получают травмы, шахматисты на международных турнирах падают в обмороки и выходят из строя, ученые, играя с природой, облучаются, космонавты, борясь с космосом, погибают, врачи в борьбе с чумой заражаются...

А мы выполняем рисунок роли.

Это — поддавки.

За это гонят с поля.

Помечтаем. Спектакль — это матч. Театральное представление — это состязание актеров, игра! Партнеры — игроки, игроки-соперники: боксеры на ринге, теннисисты на корте, а группы партнеров — члены «враждующих» команд. И главный смысл спектакля — кто кого обыграет. Комбинации, увертки, обходные маневры, заманивания и засады с нападением врасплох. Все для победы.

«Но так можно дойти черт знает до чего, — возразит педант. — Хаос какой-то. Невозможно будет работать. Каждый будет тащить одеяло на себя. Не только играть не дадут, но и покалечить не постесняются».

А для этого и существуют правила игры. Ограничения. Правила, не дающие свободе превратиться в произвол. Рамки. Разумные рамки, направляющие поток творческой энергии, удерживающие его в русле спектакля. И есть судья — режиссер. И есть справедливость болельщиков-зрителей, всегда болеющих за лучших и честных, освистывающих несправедливость и хулиганство.

Что же это за правила игры?

Попытаемся их сформулировать:

— Нельзя игнорировать события пьесы.

— Неприкосновенен и неизменен текст драматурга.

— Священны центры внимания спектакля и связанные с ними смысловые акценты, т. е. нельзя отвлекать внимание на себя (своей «игрой») от партнера, когда у него важный текст или смысловая пауза.

— Нельзя нарушать основу (костяк, конструкцию) смысловых мизансцен спектакля.

Вот и все «нельзя» правил игры. Остальное все можно. Все для того, чтобы обыграть партнера.

Эти правила игры можно было бы назвать иначе — «границами импровизации».

Может быть, ввести еще и ограничения во времени (темповые ограничения), как в спортивных играх; интересно также было бы попробовать «удалять с поля», введя за-

мены и дежурство «запасных игроков» во время спектакля, и в соответствии с этим требование «спортивности» включить в понятие «профессионализма».

Но вернемся к реальной действительности. Создание «игрового подтекста» — сильное и надежное средство оживления старой пьесы, давно уже ставшей хрестоматийной, средство, может быть, единственное для возвращения ей первоначального свежего смысла, способ вовлечения и увлечения зрителей.

В «Ревизоре» немало игр: большая игра двух главных антагонистов (Городничего и Хлестакова), игра в прятки, т. е., простите, во взятки, любовные игры столичного вертопраха и провинциальных дам и, наконец, игра судьбы, возносящей и низвергающей злополучного подлеца городничего.

Это наше наблюдение можно подтвердить ссылкой на самый высокий авторитет. Вспомним «озорной стиль» режиссера К. С. Станиславского в «Ревизоре» 1921 года, оговоримся — до вахтанговской «Турандот». Озорная игровая стихия, актерская импровизационная смелость, праздник театра с его условностями и ярким творчеством безудержной фантазии актера, разрушение «четвертой стены», столь обязательной для МХТ до этого, каскады эксцентрических выходок Хлестакова—М. А. Чехова, — все это делалось Станиславским именно для того, чтобы приблизить классическую пьесу к тогдашнему современному зрителю. Оживить ее. («Заведенный» в этом направлении, К. С. Станиславский продолжал «игру» и в «Горячем сердце», и в «Безумном дне, или Женитьбе Фигаро».)

Кстати, сам герой Гоголя, Хлестаков, типично игровая фигура: в нем все время прорывается стремление поиграть. Осип рассказывает, как Хлестаков по дороге домой играет в богатого барина. Сам Иван Александрович предвкушает игру в светского кавалера в дальнейшем пути следования. А его постоянное тяготение к картежному азарту?! Такой — «игровой» — герой не может не определить значительной доли игровой стихии в спектакле.

Поэтому попытаемся вскрыть игровой контекст пьесы на одном примере из второго акта, на «игре» Хлестакова и Городничего. Начнем с первой встречи главных противников:

«У дверей вертится ручка; Хлестаков бледнеет и съеживается... Оба в испуге смотрят несколько минут один на другого, выпучив глаза» (действие I, явление VII—VIII).

Гигантская пауза в «несколько минут» разрешается парадоксально, т. е. не разрешается никак, никак не может разрешиться. Вместо ожидаемых действенных пар типа «обвиняет — оправдывается» или «наступает — защищается» Гоголь дает анти-конфликт: оба оправдываются, оба уходят от наступления. Нужно начинать играть, а они... не могут (так боятся друг друга). Напряжение растет до предела невыносимости, и, как разрядка, дается классический комедийный трюк: «игра двух неумелых игроков, притворяющихся умелыми». Точнее, автор дает парадоксальную пару притворщиков: Городничий постепенно превращается из испуганного мошенника, который использует свой страх в интересах дела, — умеет играть, но притворяется, будто бы не умеет; Хлестаков же наоборот — не умеет играть, а притворяется, что умеет очень даже хорошо. От этого конфликт все время находится на грани эфемерности: не разберешь, где видимость, а где суть.

Это чрезвычайно обогащает сатиру-разоблачение, создает тысячи комических и трагических нюансов. В обилии оттенков, по-моему, и заключается мастерство и новаторство Гоголя-комедиографа. Таким образом, мы получаем полную игровую ситуа-

цию: Хлестаков и Городничий — игроки на поле, Добчинский и Бобчинский — болельщики на трибунах. Добчинский на лучшем месте, его даже посадили, а Бобчинский на худшем месте, за дверью. От такого местоположения болельщиков определяется и характер их поведения. Добчинский замер от напряжения, а Бобчинский мечется в поисках удобной щелочки...

Главное — отыскать в пьесе и вокруг нее «контекст разбора» — дополнительные образные обстоятельства разбора; это помогает увидеть в пьесе невидимое с первого взгляда. В данной дополнительной ситуации разбора, как разбора футбольного матча, два игрока боятся друг друга, избегают от страха столкновения друг с другом, и естественно, что самый неумелый и трусливый нечаянно, вдруг забивает неожиданный для обоих гол.

Событие: «Крик Хлестакова» (от страха, от отчаяния) — визг и стук по столу кулачком (стал на секунду руководящим лицом). Нечаянный гол.

И сразу — два следующих события:

«Признание Городничего» (беру, беру, беру взятки). Это от растерянности: гол в свои ворота.

Тогда из джентльменства и по принципу подражания, копирования ходов более опытного игрока (вы, мол, так делаете — и я так же сделаю) Хлестаков забивает ответный гол в свои ворота: «Признание Хлестакова в мошенничестве» (не могу заплатить за проживание в трактире и не смогу).

Городничий понял это признание приезжего как намек и пошел ва-банк — пан или пропал — дал взятку...

Событие: «Хлестаков взял взятку» (большую и булышую, чем думает, вместо двухсот — четыреста; попался на крючок).

Это — первый гол в ворота противника, и игра обретает новый характер: Городничий опомнился, удача привела его в нужное настроение, деловая хватка показывает себя, он применяет проверенные приемы (заполучить начальство к себе, «подчинить» его себе) и организует с высоким мастерством ритуал «после взятки: нужно делать вид, что все благородно, что все поступают из соображений чистого гуманизма, дружбы и благожелательства при полном бескорыстии. Разыгрывается испытанная комбинация. Инициатива игры переходит к Городничему (теперь будет моя игра!). Антон Антоныч проводит свою игру блестяще, он добивается, что:

Хлестаков согласился переехать к Городничему в дом;

Хлестаков согласился, чтобы Городничий оплатил его долг в трактире;

Хлестаков согласился ехать в одних дрожках с Городничим в богоугодное заведение, где его собираются подпоить (фриштик да бутылка-толстобрюшка).

Полная победа. И «Бобчинский торжествует победу Городничего и проваливается» (худое предзнаменование: в первом акте — крысы, а теперь падение Бобчинского). Тут сильна амбивалентность события: победа как сигнал, как предвестие будущего сверхконфузного поражения Городничего. Это падение — заключительное клоунское антре под занавес акта.

Игра второго акта складывается из трех конкретных и очень точных блоков: первый блок — «ничья игра», второй блок — «игра Хлестакова» и третий блок.

Эти образные ассоциации не совсем укладываются в привычное понятие «подтекста», поэтому — чтобы быть совсем точным — я думаю, лучше употребить термин «кон-

текст». Контекст действия, контекст предлагаемых обстоятельств спектакля. И именно тут непочатый край работы режиссера, потому что без создания этого «театрального контекста» драматургический «текст» не будет звучать в полную силу, по-настоящему.

Увидев всю сложность подтекстовых и контекстных факторов, влияющих на формирование у актеров словесного действия в «Ревизоре», мы попытаемся теперь найти их выражение в обычном, сугубо психологическом подтексте. Неужели же в «Ревизоре» совсем нет этого привычного для нас подтекста? Неужели Н. В. Гоголь так ничего и не предвосхитил из техники будущего театра? Конечно, да. Предвосхитил. Иначе он не был бы великим Гоголем. Психологический подтекст у него есть там, где комические персонажи, прикасаясь к драме жизни, к народным истокам бытия, пусть на несколько секунд, становятся людьми, где их сердце начинает ощущать человеческую радость и человеческую боль. Такой подтекст лучше всего обнаруживается на стыках событий, поэтому возьмем для примера три событийно значительных текста: из знаменитой сцены вранья, из набега жалобщиков и из сцены низвержения Городничего. Динамичный подтекст этих сцен, разрывающий фразы и монологи на части паузами своего выявления, бросающий на эти фразы и монологи переменчивый свет, говорит об эмоциональной насыщенности и глубине внутреннего потрясения, о психологической насыщенности подспудной жизни персонажей.

Так чрезвычайно богатым представляется нам при ближайшем рассмотрении психологический подтекст роли двадцатитрехлетнего Ивана Александровича в его «коронной» сцене вранья: радость от удовлетворения примитивных физиологических потребностей перемешивается с радостью от того, что он в центре внимания, что все его слушают и всему, чтобы он ни сказал, верят, а восторг оттого, что две очаровательные женщины не спускают с него влюбленных глаз, мешается с главным восторгом — восторгом творчества. Он весь в творческом порыве — тут же, на глазах у потрясенной публики, Иван Александрович переделывает свою биографию, заменяет события своего монолога на более крупные, зачеркивает то, что кажется ему недостаточным и вписывает в текст пьесы (и «Ревизора», и своей пьесы о петербургской жизни, которую он играет перед Городничим и его дамами, перед чиновниками, разинувшими варежку, подогреваемый их легковерным ужасом) новое, более масштабное. Возникает лавинообразная серия трансформируемых «событий самовыявления»: «Вы, может быть, думаете, что я только переписываю; нет, начальник отделения со мной на дружеской ноге», «Хотели было даже меня коллежским асессором сделать...», «А один раз меня приняли даже за главнокомандующего...», «С хорошенькими актрисами знаком... С Пушкиным на дружеской ноге», «Моих, впрочем, много есть сочинений: „Женитьба Фигаро“, „Роберт-Дьявол“, „Норма“», «Я им всем поправляю статьи. Мне Смирдин дает за это сорок тысяч», «У меня дом первый в Петербурге», «Там у нас и вист свой составился: министр иностранных дел, французский посланник, английский, немецкий посланник и я», «Один раз я даже управлял департаментом», «Можете представить себе, тридцать пять тысяч одних курьеров», «Дойдет до государя», «Меня сам государственный совет боится», «Я везде, везде. Во дворец всякий день езжу. Меня завтра же произведут сейчас в фельдмарш...» Это не только пьяная болтовня (текст), но и творческий акт (подтекст). Потрясающее, проникновенное мастерство Н. В. Гоголя подсказывает ему, что этого мало, что надо нанести зрителю еще один, завершающий удар, который раскроет психологическую ситуацию до пре-

дела, надо открыть самую-самую глубину подтекста. И Гоголь вводит кульминацию хлестаковского вранья-мечтания — трогательную оговорку, обмолвку «Ивана Александровича» о Маврушке («Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж — скажешь только кухарке: „На, Маврушка, шинель...“» — действие третье, явление шестое). Этот мгновенный диссонанс — нищий чердак и кухарка вместо швейцара — делает Хлестакова живым и жалким завравшимся мальчишкой. Конечно, эта щемящая человеческая нотка тонет тут же в «открытой» театральности Хлестакова, в его естественном и заразительном актерстве.

Следующий такой «прокол» в человеческий подтекст у Хлестакова возникает и сгущается в сцене просителей (акт четвертый, явл. с IX по XI). Мальчишка Хлестаков до этого никогда не сталкивался с таким количеством обиженных властью людей, а тут на него хлынул мощный поток человеческих жалоб — крики о несправедливости, безнадежные вопли о помощи, стоны обид и боли. Все это не может не ужаснуть Хлестакова, хотя бы на минутку, на секунду не пробудить у него мысли об ужасном положении притесненного народа: «Неужели? Ах, какой же он мошенник!», «Да это просто разбойник!» Эти слова могут быть и лицемерными, но подтекст — человеческий, отражающий мгновенную боль юной русской души, — все равно присутствует здесь. Он придает остроту сцене, в нем отразится гоголевский «смех сквозь слезы», гоголевское «горьким смехом моим посмеюся», — А. Д. Попов все время говорил, что без учета этих авторских формул Гоголя не поставишь.

Последний пример человеческого подтекста возьмем из роли Городничего. Падая с радужных высот забрезжившего было ему петербургского генеральства, он вспоминает, летя в бездну, о гуманной справедливости: «(*В исступлении.*) Вот смотрите, смотрите, весь мир, всё христианство, все смотрите, как одурачен городничий!.. Мало того, что пойдешь в посмешище, — найдется щелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит. Вот что обидно! Чина, звания не пощадит, и будут все скалить зубы и бить в ладоши. Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!.. Эх вы!..» Тут только слепой не увидит пульсации предельно эмоционального городничевского подтекста. В обществе, окружавшем Гоголя, нельзя жить человеку честно; чтобы выжить, нужно врать, брать, красть, тащить; и крадешь, тащишь, врешь и берешь. Но сколько можно?! Дрожишь, воруешь, суешь взятки — и тебя же обманут. А разве я завел этот порядок? Подтекст этот прорывается в знаменательной фразе «Над кем смеетесь?» Не случайно эта фраза как бы сама всегда вылезает в зрительный зал — ей тесно в пределах сцены. Даже у К. С. Станиславского она подавалась в зрительный зал: Москвин—Городничий выходил к этой фразе вперед, ставил ногу на суфлерскую будку, в зале зажигался полный свет, и Москвин адресовал ее прямо зрителям 1921 года.

Три примера психологического подтекста — три пласта яркой и интенсивной внутренней жизни, — творческий, игровой подтекст в первом случае, трогательный, народный во втором и горестный, человеческий в третьем. Именно эта многослойность жизни, скрытой за словами, придает объем и многогранность гоголевским образам, очеловечивает их.

Подтекст и «контекст», связанный с предлагаемыми обстоятельствами спектакля, важны для режиссера не только потому, что они помогают создать сложную картину человеческого характера на сцене. Они важны еще и потому, что в них сосредоточена подлинная, неформальная, живая жизнь сверхзадачи спектакля — глубокий, образный

и эмоциональный смысл, который проникает в подсознание зрителя и который зрители уносят домой в своей душе. Наличие за текстом всесторонне разработанного ПОДТЕКСТА (психологического, социального и образно-игрового), окруженность текста плотным контекстом современного, сегодняшнего спектакля — залог длительной его жизни: в театре и в памяти зрителя.

Подтекст и «контекст», отражаясь друг в друге, споря друг с другом и дополняя друг друга, оживляют текст пьесы, наполняют его диалектической противоречивостью живой речи.

Тут мы подошли к главной антиномии театра и можем увидеть за нашей невинной, казалось бы, и сугубо технологической проблемой коренную, подспудную коллизию современного театра (борьбу, не утихавшую на всем многовековом пути театра!) — борьбу Театра и Драматургии, борьбу слова и действия, борьбу логизирования и игры.

В свете этой борьбы театр — собственно театр, театр по преимуществу — предстает перед нами в образе могучего бунтующего раба, силящегося сегодня, как и три тысячелетия назад, разорвать оковы литературы.

Это — образ, и не будем требовать от него больше, чем может дать образ. Мне кажется, что это весьма точный образ для выражения динамической силы театра, позволяющей ему выжить и сегодня при необычайно возросшей конкуренции с кино и ТВ.

Однако не будем стремиться поскорее освободить театр от «цепей» драматургии, так как стоит только снять с «бунтующего раба» его оковы, он освободится, но тут же умрет, растечется бесформенной массой. Взбодрим же раба театральности, оставив его закованным в благотворные цепи драматургии.

Напор живой силы театра — с одной стороны — и сдерживающая сила литературно-драматургической формы — с другой, создают стройную структуру, прочнейшее из соединений, практически вечное (пока жив человек).

Пусть живет своей трудной, невозможно трудной жизнью.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА РЕЖИССЕРА

(Учебное пособие для студентов)

Три предварительных слова, обращенных к уму, воле и чувству собравшегося прочесть эту книжку

1. Режиссура в ее сегодняшнем виде — предмет относительно молодой; она возникла на грани двух веков, XIX и XX-го, ее бурная и дерзкая юность связана с началом нашего века, пора ее могучей и мужественной зрелости сопутствует нашим дням. Крупнейший современный режиссер Г. А. Товстоногов называет XX век веком «атома, спутников, кибернетики и... режиссуры»[1]. Обязывающее соседство. Но в столь высокую компанию режиссура попала не случайно. Она — в духе века — интеллектуальна; она «всеобъемлюща», как кибернетика, и так же, как последняя воцарилась на стыках множества наук, режиссура властвует на стыках многих искусств. Она, современная режиссура, так же экспериментальна, как и атомная физика, и требует такой же точности и тонкости. И так же знаменита, даже модна, как спутники, опутывающие своими невидимыми витками нашу старую планету.

Следовательно, чтобы понять закономерности и тенденции развития сегодняшней режиссуры, связанные с разбором пьесы, нужны немалые интеллектуальные усилия, нужна смелость мысли, дерзость и умелость в постановке творческих экспериментов, а также самоотверженность ума, чтобы сделать из этих экспериментов верные и непредвзятые выводы. Данная работа затрагивает только небольшую часть теоретических и практических задач, встающих перед режиссером в процессе работы над пьесой, и, конечно, не претендует на полное их освещение, но тому, кто серьезно занимается проблемами режиссерского творчества, придется поразмышлять над книгой, понаблюдать жизнь и, сопоставив факты жизни и факты искусства, сделать определенные выводы, которые могут и не совпасть полностью с выводами автора, но помогут внести ясность и конкретность в большинство вопросов собственно режиссерской работы, понять эти вопросы на профессиональном уровне. Только на условиях сотворчества, соразмышления, совместного исследования того или иного вопроса, связанного с аналитической частью работы режиссера, только на условиях параллельных интеллектуальных усилий автора и читателя данная книга сможет принести наибольшую пользу.

---

[1] *Товстоногов Г. А.* Современность в современном театре: Беседы о режиссуре. Л.; М., 1962. С. 19.

2. Но одного совместного размышления мало. От тех, кто захочет проникнуть в глубину рассматриваемых вопросов режиссуры, потребуются соответствующие волевые усилия: нужно будет выполнить ряд практических заданий, помогающих понять те разделы темы, которые на современном этапе развития теории режиссуры не имеют еще теоретического обоснования и в рассуждениях выглядят довольно умозрительно, но в практической области работы приобретают почти абсолютную конкретность. В таких случаях ясность и точность понимания того или иного вопроса находятся в прямо пропорциональной зависимости от количества и качества самостоятельных проб анализа какой-нибудь другой пьесы. Учитывая интересы читателей, автору в данном случае остается только пожелать им настойчивости и упорства.

3. «Без человеческих эмоций никогда не бывало, нет и быть не может человеческого искания истины»[1]. Эта мысль должна светить нашему читателю на протяжении всей его жизни. Но наше скромное желание заключается в том, чтобы мысль эта не оставила его в то время, когда перед ним будет раскрыта любая страничка нашей книжки. Потому что многие вещи в ней могут показаться неясными и незначительными, тривиальными и банальными, если лишить их вашей эмоции, Дорогой Читатель, если рассматривать их в холодном и трезвом свете рассудка. Вспомните, что в глазах нормального постороннего человека, впервые попавшего в театр или на урок актерского мастерства, репетиция весьма определенно напоминает детскую забаву (в лучшем случае!) или печальной известности лечебное учреждение.

Интеллектуальность современного искусства не отрицает его высокой духовности. Единство этих противоречивых качеств и выражает как раз сложную диалектику современного театра. И, рискуя быть назойливым в утверждении этой простой истины, защищая никем не отрицаемый, но очень часто забываемый тезис об одухотворенности всего, что касается искусства, я заканчиваю свое предисловие еще одной цитатой из очень известной сказки одного современного писателя: «Вот мой секрет, он очень прост: зорко одно лишь сердце. Самого главного глазами не увидишь»[2].

О СРЕДСТВАХ ВЫРАЖЕНИЯ В ИСКУССТВЕ

(Вместо введения)

Цель искусства

За долгий ряд веков существования искусства — а существует оно почти столько же времени, сколько существует человечество, — накопилось великое множество самых разнообразных его определений. Не будем пытаться перечислить все эти определения, а, отослав интересующихся к соответствующей литературе по эстетике, остановимся на одном из них, на том, которое кажется нам наиболее верным, на том, которое раскрывает природу искусства с наиболее интересующей нас стороны, — на определении искусства, которое дал великий русский писатель и мыслитель Лев Николаевич Толстой.

---

[1] *Ленин В. И.* Собр. соч. Т. 20. С. 237.

[2] *А. де Сент-Экзюпери.* Маленький принц / Перев. Н. Галь. М., 1958. С. 72.

Пытливый, ищущий ум Толстого оставил нам не только многотомное художественное наследство, не только галерею предельно живых и предельно глубоких образов людей России, — настолько живых и настолько глубоких, что они существуют в памяти человечества наряду с реальными героями нашей истории, — он оставил нам богатейший клад своих раздумий философского, этического и эстетического порядка, клад, который нам еще предстоит разобрать и применить на пользу нашего дела. В частности, многочисленные и оригинальнейшие работы и высказывания Л. Н. Толстого по вопросам искусства — а нас в данный момент интересуют именно они — звучат сегодня актуально, даже злободневно.

И действительно: в то время, когда все мировое искусство наполнено стонами и причитаниями по поводу одиночества, покинутости человека в отчужденном от него, напрочь враждебном ему мире, когда все самые модные идеи зарубежного искусства связаны с так называемой «проблемой некоммуникабельности», утверждающей невозможность человеческого взаимопонимания, — как свежо и своевременно звучат мысли Великого Искателя о цели и смысле искусства.

«Для того, чтобы точно определить искусство, надо, прежде всего, перестать смотреть на него как на средство наслаждения, а рассматривать искусство как одно из условий человеческой жизни. Рассматривая же так искусство, мы не можем не увидеть, что искусство есть одно из средств общения людей между собой»[1].

«Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать то чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их»[2].

К этому толстовскому определению искусства трудно не присоединиться, и мы присоединимся к нему полностью, сделав только одну оговорку: в полемической запальчивости Толстой противопоставляет чувству слово — выразитель человеческой мысли, хотя сам является величайшим представителем литературы — искусства слова. Естественно, что, отдав все свои силы и всю свою жизнь литературе, — бесчисленные толстовские черновики бесспорно свидетельствуют о той гигантской работе, которую проделывал великий писатель, чтобы сочетания слов превратить в золото искусства, — естественно, что Толстой не мог не считать литературу искусством. Поэтому не будет большим нарушением толстовского строя мыслей включение в сферу искусства, в определение его существа идейности в ее теперешнем понимании. Следовательно, можно остановиться на таком определении: искусство есть средство общения людей для передачи друг другу тех или иных чувств и мыслей. С такой оговоркой, объединяющей мысль и чувство в едином, целостном понятии содержания искусства, мы можем послушать последующие толстовские рассуждения об искусстве.

«Всякое произведение искусства делает то, что воспринимающий вступает в известного рода общение с производившим или производящим искусство и со всеми

---

[1] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1964. Т. 15. С. 84.
[2] Там же. С. 87.

теми, которые одновременно с ним, прежде или после его восприняли или воспримут то же художественное впечатление»[1].

«Искусство не есть, как это говорят метафизики, проявление какой-то таинственной идеи, красоты, бога; не есть, как это говорят эстетики-физиологи, игра, в которой человек выпускает излишек накопившейся энергии; не есть проявление эмоций внешними знаками; не есть производство приятных предметов, главное — не есть (только. — *М. Б.*) наслаждение, а есть необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах» (и мыслях. — *М. Б.*).

«Как благодаря способности человека понимать мысли, выраженные словами (речь в данном случае идет о науке. — *М. Б.*), всякий человек может узнать все то, что в области мысли (научной. — *М. Б.*) сделало для него все человечество, может в настоящем, благодаря способности понимать чужие мысли, стать участником деятельности других людей, и сам, благодаря этой способности, может передать усвоенные от других и свои, возникшие в нем, мысли современникам и потомкам; так точно и благодаря способности человека заражаться посредством искусства чувствами других людей, ему делается доступно в области чувства все то, что пережило до него человечество, делаются доступны чувства, испытываемые современниками, чувства, пережитые другими людьми тысячи лет тому назад, и делается возможной передача своих чувств другим людям.

... Не будь... способности человека — заражаться искусством, люди едва ли бы не были еще более дикими и, главное, разрозненными и враждебными.

И поэтому деятельность искусства есть деятельность очень важная, столь же важная, как и деятельность речи (науки. — *М. Б.*), и столь же распространенная»[2].

Все эти довольно объемные выписки из Толстого важны и значительны для нас вдвойне: и потому, что они полностью освещают вопрос о сущности искусства в современном человеческом обществе, и потому, что они рассматривают проблему искусства как бы «изнутри», с позиции художника, а не философа или искусствоведа, с позиции человека, «создающего искусство», а не рассуждающего о нем.

Отталкиваясь от этого определения, мы попытаемся разобраться в том, как, какими путями и способами, с помощью каких средств передаются в искусстве чувства и мысли от одного человека к другому, от создателя произведения искусства к воспринимающему это произведение, от писателя к читателю, от музыканта к слушателю и т. д. И, главное, — от режиссера к зрителю.

Содержание, форма, материал и выразительные средства искусства

Для того чтобы лучше понять суть проблемы выражения, и особенно интересующий нас вопрос о средствах выражения, нужно разграничить и уточнить некоторые понятия, употребляемые при разговорах об искусстве.

Сначала договоримся о том, что, говоря о материале искусства, мы будем подразумевать то, из чего создается произведение искусства, т. е. вещи, предметы и явления материального мира, а также инструменты, используемые Художником для

---

[1] *Толстой Л. Н.* Собр. соч. Т. 15. С. 84–85.

[2] Там же. С. 87–88.

создания произведения искусства. Так, для живописца материалом его творчества будут холст или картон, кисти, краски и различные растворители; для рисовальщика — бумага, карандаш, тушь или мелки; для музыканта — звуки различной высоты и тембра; для писателя — не только (и не столько) бумага, чернила или магнитофонная лента, но и слово, человеческая речь, а также связанная с ней вторая сигнальная система восприятия действительности.

Говоря о выразительных средствах того или иного искусства, мы будем подразумевать, иметь в виду приемы и способы обработки и комбинирования материала, употребляемые Художником для превращения этого материала в средство воздействия на читателя, зрителя, слушателя, — вообще на воспринимающего искусство, с целью передачи ему определенных своих мыслей, чувствований, настроений и т. д., для выражения этих мыслей и чувств. Так, живописец для выражения волнующих его мыслей может использовать цвет (колорит), рисунок (линию, контур, силуэт), светотень, перспективу; музыкант — эффекты, связанные с высотой, длительностью и тембровой окраской звука; писатель — различные явления, возникающие при сочетании тех или иных слов и связанных с ними предметов: сравнения, преувеличения, ритмику ударных и безударных частей слова и т.д. Так, кинорежиссер использует различные планы и ракурсы съемки, композицию кадра и соединение, монтаж отдельных кадров.

Под формой произведения искусства будем подразумевать всю совокупность материала и выразительных средств в их сложном переплетении, взаимопроникновении и взаимовлиянии.

И, наконец, говоря о содержании того или иного произведения искусства, мы будем иметь в виду мысли и чувства, которые взволновали Художника, которые он хочет и должен выразить и передать своему зрителю.

Специфика самовыражения и особенности творчества режиссера

Начав с банальностей, и уж во всяком случае, с вещей, осторожно выражаясь, общеизвестных, мы подходим к области не столь разработанной, не столь ясно и четко сформулированной в плане учебно-теоретическом, не столь обильно и многократно освещенной в печати, в специальной литературе. Нам предстоит разобраться в том, как же, с помощью чего выражает и передает зрителю режиссер свои мысли и чувства, какие средства выражения для этого имеются именно у него, у режиссера. И имеются ли? А может быть, режиссер не является полноправным, самостоятельным художником? И у него нет своих, только ему принадлежащих выразительных средств? И его печальный удел — «умирать в актере», закончив педагогическую и просветительскую деятельность среди исполнителей-артистов? Конечно же, нет. Вся практика современного театра (и профессионального, и самодеятельного) демонстрирует значительность и масштабность роли режиссера в жизни театрального коллектива. Все сомнения здесь излишни. А если так, то у режиссера должны быть собственные средства воздействия на зрителя, собственные пути общения с ним, свои, выражаясь по-современному, «каналы связи». У режиссера должен быть и есть «свой язык», на котором он может рассказывать людям, пришедшим в театр на его спектакль, о том, что его волнует, о том, над чем он задумывается сегодня и над чем он хочет заставить задуматься своего

зрителя. Этот «язык» — выразительные средства режиссера — и является предметом нашего исследования. И предмет этот нельзя понять вне специфики художественного организма, в котором проходит режиссерская работа.

Театр — искусство коллективное. В создании спектакля участвует многочисленный коллектив творческих работников, каждый из которых в той или иной степени является самостоятельным творцом. Художник-декоратор придумывает и создает оформление, композитор пишет музыку, а музыканты исполняют ее, вкладывая в свое исполнение собственные чувства, костюмер шьет костюмы, создавая вместе с гримером внешний облик того или иного персонажа, бутафор лепит и раскрашивает реквизит, проявляя при этом бездну изобретательности, а мастер по свету освещает работу своих коллег по театру. Шумовик бьется над достижением нужного звукового эффекта, машинист сцены конструирует монтировочную схему спектакля. А актеры мучаются над своими ролями, написанными для них драматургом. И всю эту разноликую и разнохарактерную компанию объединяет и ведет к общей цели режиссер. Его работа при первом ознакомлении производит впечатление, главным образом, организаторской деятельности. Соединить, соразмерить, согласовать — скольких усилий это требует, какую изобретательность, дипломатическую тонкость и чутье должен проявить человек, взявшийся за постановку спектакля! Присматриваясь к работе театрального коллектива на протяжении более продолжительного времени, вы заметите, что ничуть не меньше сил тратит режиссер на педагогическую работу с коллективом: научить, показать, пробудить инициативу, увлечь — все это тоже входит в его обязанности. А когда же и в чем проявляется режиссер как самостоятельный художник?

> Режиссер, в глубоком смысле слова, начинается как раз тогда, когда возникают художественные аккорды из нескольких образов, которые и выливаются в богатейшую симфонию спектакля.
>
> Да. Режиссер, создавая спектакль, бросает в бой и использует все средства театра. Драматическое произведение оживает в особом трепете актерского исполнения. Художник и музыкант внесли живописную и музыкальную интерпретацию пьесы, режиссер нашел интереснейшие мизансцены, темпо-ритм развивающегося сценического действия, захватил внимание зрительного зала, но все это и многое-многое другое объединяется в могучие художественные силы только тогда, когда раскрывает богатый мир человека с его мыслями и чувствами. И естественно, что актер-человек становится основным оружием в режиссерских руках...[1]

В этих словах выдающегося советского режиссера и теоретика режиссуры Алексея Дмитриевича Попова заключен в свернутом виде почти весь смысл интересующего нас вопроса. Тут сказано и о специфике творческой деятельности режиссера, и о материале, из которого создает он произведение своего, режиссерского искусства.

Коллективная природа театра обусловливает высокую сложность профессиональной деятельности режиссера; обилие и противоречивость ее составляющих диктуют опосредованный, «многоступенчатый» характер воздействия выразительных средств режиссера.

---

[1] *Попов А. Д.* Художественная целостность спектакля. М., 1959.

Специфичен и материал творчества режиссера. Если у других деятелей творческого труда материал их искусства пассивен и «мертв» (например, от качества холста, красок и кистей у живописца идейные и художественные качества его произведения зависят весьма относительно), то режиссер имеет дело с живыми людьми (актерами, художником, композитором и т. д.). Значит, специфика творчества режиссера как художника заключается в том, что материалом творчества режиссера является результат творческой деятельности других художников, а главный участник творческого процесса в театре — актер в качестве материала для искусства режиссера предоставляет ему не только результат своего творчества, но и самого себя, весь свой психофизический аппарат. Режиссер имеет дело в своем творчестве с живым материалом. В этом его труд сродни труду представителя любого вида искусства, создание, исполнение и восприятие которого отличает коллективный характер.

В приведенном высказывании А. Д. Попова подчеркнута и ведущая роль актера в театре вообще и в творчестве режиссера в частности. Основным материалом для творчества режиссера является творческая работа артистов и ее результаты — система образов, создаваемых коллективом актеров.

Поэтому невозможно понять во всей сложной конкретности суть работы и творческий арсенал режиссера вне их связи с творческой работой актера.

Что же является материалом в искусстве актера? Какими выразительными средствами пользуется он для реализации своих замыслов? Ответ на эти вопросы нам необходим потому, что, как говорилось выше, являясь материалом и главным средством воздействия на зрителя, доступным режиссеру, творчество актера, без сомнения, определяет и обусловливает характер и особенности режиссерской деятельности.

А особенность актерской работы — в отличие от всех остальных работников искусства! — заключается в том, что материалом для своего творчества является он сам; чтобы создать тот или иной сценический образ, артист использует свое тело, свой голос, свой мозг, свои нервы, — весь свой психофизический аппарат.

Следовательно, говоря о материале искусства режиссера, надо включать в это понятие и материал, используемый актером, т. е. самого актера.

То же самое и со средствами выражения.

Для того чтобы выразить те или иные чувства, чтобы передать их зрителю, актер пользуется мимикой, жестом, темпо-ритмом; чтобы заразить зрителя нужным настроением, он использует психофизическое самочувствие, а для выражения мысли служит ему интонация, определяемая перспективой речи и роли, помогающая выделить главное и затушевать второстепенное.

Определив основные выразительные средства актера: мимику и жест, интонацию и темпо-ритм, перспективу роли и психофизическое самочувствие, — давайте попробуем распространить их и на режиссуру, продолжим их из области актерского мастерства в сферу режиссуры.

Мимика и жест одного актера, соединенные с мимикой и жестами других актеров, комбинируются в определенный пластический рисунок, в своем развитии приводящий к рождению мизансцены.

Темпо-ритм жизни одного актера, сложенный с темпо-ритмами других действующих лиц и объединенный в общей многокрасочной ритмической палитре, заставляет нас задуматься о темпо-ритме всего спектакля в целом.

Не продолжая этих рассуждений, мы просто попробуем отразить эти соответствия, эти параллели в следующей таблице:

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА АКТЕРА:	и соответствующие им	ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА РЕЖИССЕРА:
Жест и мимика		Мизансцена
Темпо-ритм поведения		Темпо-ритм спектакля
Интонация и перспектива		Композиция
Настроение, психофизическое самочувствие		Атмосфера

Просмотрев правый столбик, мы можем с полным правом воскликнуть: «Ба! Знакомые все лица!» И действительно: читая книги по режиссуре, мы неоднократно встречали эти четыре театрально-режиссерских термина. Об одних говорилось больше, о других — меньше, но в общем говорилось не так уж мало. Поговорим о них и мы. Но взглянем на них с другой, новой точки зрения — как на средства воздействия режиссера на зрителя, как на средства, данные режиссеру для выражения и передачи чувств, настроений и мыслей, как на своеобразный, но очень емкий и очень определенный канал связи режиссера со зрителем. Такая точка зрения на атмосферу, темпо-ритм, мизансцену и композицию — подспудно, в подтексте — содержится во всех более или менее значительных работах по режиссуре, и в первую очередь — в лучшей из них, в книге А. Д. Попова «Художественная целостность спектакля». Пора вытащить эту мысль из подтекста, вывести ее в текст и начать вносить в этот вопрос ясность, т. е. определить научно «палитру» режиссера, исследовать в ней каждую краску и разработать методику ее оптимального использования.

Режиссура как профессия вышла на большую дорогу искусства, стала признанной, определившей себя специальностью, и ей пора навести в своем хозяйстве полный порядок. «Самоопределиться» в пределах возможности и необходимости.

Эта тенденция родилась не сегодня. Еще в 1939 году доклад С. М. Михоэлса на Всесоюзной режиссерской конференции назывался «Роль и место режиссера в советском театре». И были в нем такие слова:

> ... имеет ли режиссер вообще место в искусстве как художник? И можно ли ставить так вопрос? Конечно, немыслимо, потому что сценическое пространство, ритм спектакля, жанр спектакля в целом, его образная сила воздействия — все это относится к режиссеру.
>
> Мир актера — в мире его образности, в мире замкнутой человеческой личности. Рядом с тобой стоит человек, прикрытый буквально одним лишь тонким слоем кожи. Быть может, он враг; быть может, он друг. Раскрытие этого замкнутого мира — огромная актерская задача, которой может для актера хватить на века. Но остается еще один мир — мир всего спектакля, в котором гармонически звучит

образ данного актера. Идейный, образный мир всего спектакля, его дыхание, его аромат. Вот здесь — работа режиссера![1]

Эта цитата знаменательна не только тем, что в ней отмечена самостоятельная ценность работы режиссера, но и перечислены все выразительные средства режиссера. И не важно, что фигурируют они здесь под другими именами, прикрывшись, так сказать, псевдонимами. Под «ароматом» просвечивает понятие сценической атмосферы, под псевдонимом «дыхания спектакля» мы легко узнаем его темпо-ритм. Понятие «сценическое пространство» чревато мизансценой. А выражения типа «спектакль в целом», «образная сила воздействия» и «образный мир всего спектакля» говорят о компоновке и синтетическом принципе построения спектакля.

Прежде чем перейти к рассмотрению каждого из режиссерских средств выражения, договоримся о терминологии. Выразительные средства... Режиссер выразил... Кому? Для кого? Режиссер выражает зрителю, воздействует на зрителя. И тут есть отличие от способа воздействия актера на зрителя: артист воздействует на партнера и только через воздействие на партнера косвенно действует на зрителя. Режиссер пользуется для этого не только косвенными путями — через актера (воздействуя на него во время длительного общения с ним на репетициях) или через художника, композитора и т. д. (влияя на них в процессе обговаривания оформления спектакля) — у него есть и прямые пути, прямые средства воздействия на зрителя. И дальше, говоря о его выразительных средствах, мы ограничим себя разговором только о средствах прямого воздействия режиссера на зрительный зал. Это совсем не значит, что косвенное воздействие нужно отбросить и исключить из арсенала театра — нет, просто оно не входит в сферу собственно режиссерских, а точнее говоря, постановочных средств, которым посвящена эта наша работа, а находится в области педагогики и трактовки пьесы, упор на которую делался на предыдущих курсах, в процессе анализа драматического произведения в действии, в процессе разбора его в этюдах.

Выразительные средства режиссера

1. *Мизансцена*

...На пригорке под кустом, склонившись над общим котелком с фронтовой похлебкой, сгрудились три солдата. Общий воинский харч стянул их фигуры в один тугой узел: головы их почти касаются друг друга. И переживания недавнего боя, в котором общая, одинаковая для всех, солдатская смерть жарко дышала в их лица, связывает еще их, как этот солдатский котелок с остывшей пищей.

Подходит почтальон, раздает солдатам долгожданные, дорогие треугольнички. Каждый разворачивает свое письмо и начинает читать. Теплые или тревожные, но у каждого свои, вести из далекого дома притягивают солдат. И вот они уже сидят, отвернувшись от котелка, спиной друг к другу — каждый углубился в свое письмо.

Две, всего две мизансцены, а какая глубокая мысль выражена их сочетанием! На войне быт общий, а переживания у каждого свои, — котелок общий, а души — разные...

---

[1] *Михоэлс С. М.* Статьи, беседы, речи. М., 1960. С. 34–35.

Другой пример. Печорин вышел прогуляться на бульвар, к источнику. Туда, где гуляет «водяное» общество. Стоит он в полном одиночестве и смотрит на гуляющих. В центре всеобщего внимания — княгиня Лиговская и ее дочь Мери. Их окружает группа важных лиц, а те, кто не так знатен и богат, ходят за ними длинным хвостом. И вся эта процессия медленно движется по кольцу мимо Печорина. Слышится смех и колкие шутки по его адресу.

Тогда, решив отомстить за насмешку, Печорин подзывает кого-то из своих курортных знакомых, гуляющих в толпе, вращающейся, как кольцо карусели, вслед за Лиговскими. Возле него образуется группка молодежи. Он начинает рассказывать веселые анекдоты, отпускать язвительные колкости, рисует блестящие шаржи на гуляющих. Любопытные перебежчики постепенно все гуще окружают Печорина. И он начинает ходить по кругу другой аллеи рядом с кольцом, образованным сторонниками Лиговских. Два кольца медленно вращаются рядом друг с другом. Кольцо Печорина растет, кольцо княгини и княжны тает. Веселье и смех порхают над первым, растерянность и, позже, раздражение окутывают постепенно второе. И вот финал: шумная радостная карусель бодро вертится по «печоринской» аллее, а рядом по пустынному кругу другой аллеи в полном одиночестве и унынии ходят наказанные Печориным княжна и ее мать.

В интересном, остром рисунке этой мизансцены выражены с предельной яркостью и взаимоотношения действующих лиц, и осуждение высокомерной аристократии, и ничтожное непостоянство приживалов и подпевал, и не нужная ему самому, но полная победа Печорина.

Из этих двух примеров, которые каждый из вас может легко умножить, припомнив полюбившиеся ему спектакли, можно сделать вывод о том, что с помощью мизансцены режиссер может выразить множество самых разнообразных и, в зависимости от таланта и изобретательности, весьма интересных и оригинальных, своих мыслей, что мизансцена является чрезвычайно важным и результативным выразительным средством режиссера[1].

2. *Композиция*

Нет, наверное, человека, интересующегося театром, который не помнит знаменитый Театр Колумба и его спектакль «Женитьба». Сколько веселых минут доставили нам Ильф и Петров, описав этот спектакль в своем романе «12 стульев». Смеху было предостаточно. Но дело не только в смехе. Описание этого спектакля не выдумка известных сатириков, а юмористическое, конечно, но довольно точное отражение тех серьезных поисков, которыми жила театральная режиссура в двадцатые года.

Вот не выдумка, а реальная театральная практика:

> «1. На сцене-манеже Глумов, который в (экспозитивном) монологе говорит о том, что у него похищен его дневник и что это угрожает ему разоблачением. Глумов решает срочно жениться на Машеньке, для чего вызывает на сцену «Манефу» (клоуна) и предлагает выступить в роли попа.

---

[1] Первый из этих примеров взят мной у В. В. Белявского, моего преподавателя по режиссуре в ГИТИСе, второй из спектакля «Герой нашего времени» в Театре на Таганке (постановка Ю. Любимова).

2. Свет гаснет, на экране — похищение дневника Глумова человеком в черной маске — Голутвиным. Пародия на американский детективный фильм.

3. Свет в зале. Появляются Машенька в костюме спортсмена-автомобилиста, в подвенечной фате, а вслед за ней три отвергнутых ею жениха — офицеры (в пьесе Островского — Курчаев), будущие шаферы на ее свадьбе с Глумовым. Разыгрывается сцена разлуки («грусти»): Машенька поет «жестокий» романс «Пускай могила меня накажет», офицеры исполняют, пародируя Вертинского, «Ваши пальцы пахнут ладаном». (В первоначальном замысле... эта сцена намечалась как эксцентрический музыкальный номер (ксилофон) — игра Машеньки на бубенцах, нашитых в виде пуговиц на мундирах офицеров.)

4, 5, 6. После ухода Машеньки и трех офицеров на сцене снова Глумов. К нему из зрительного зала выбегают один за другим Городулин, Жоффр, Мамилюков — три клоуна, каждый из которых исполняет свой цирковой номер (жонглирование шариками, акробатические прыжки и т. п.), и требуют за это плату. Глумов отказывает им и уходит. («Двухфразное клоунское антре» — при каждом выходе — две фразы текста: реплики клоуна и Глумова.)

7. Появляется Мамаева, одетая с вызывающей роскошью («этуаль»), с цирковым хлыстом в руках, и вслед за ней три офицера. Мамаева хочет расстроить свадьбу Глумова, утешает отвергнутых женихов и после их реплики о лошади («ржет моя знакомая кобыла») щелкает хлыстом — и офицеры разбегаются по манежу. Двое изображают лошадь, третий — всадника.

8. На сцене — поп («Манефа»), начинается «венчание». Все присутствующие на свадьбе поют: «У попа была собака». «Манефа» исполняет цирковой номер («каучук»), изображая собаку.

9. В рупоре — крик газетчика. Глумов, бросив венчание, убегает, чтобы узнать, не появился ли его дневник в печати.

10. Появляется похититель дневника — человек в черной маске (Голутвин). Гаснет свет. На киноэкране — дневник Глумова; в фильме рассказывается об его поведении перед высокими покровителями и соответственно об его превращениях в различные условные образы (в осла перед Мамаевым, в танкиста перед Жоффром и т. п.).

11. Венчание возобновляется. Место сбежавшего Глумова занимают отвергнутые женихи — три офицера («Курчаев»).

12. Ввиду того, что Машенька венчается сразу с тремя женихами, четыре униформиста выносят на доске из зрительного зала муллу, который продолжает начатое венчание, исполняя пародийные куплеты на злободневные темы — «Алла верды».

13. Закончив свои куплеты, мулла танцует лезгинку, в которой принимают участие все. Мулла поднимает доску, на которой он сидел, на обороте надпись: «Религия — опиум для народа». Мулла уходит, держа эту доску в руках.

14. Машеньку и трех женихов укладывают в ящики... Участники свадебной церемонии бьют глиняные горшки об ящик, пародируя старинный свадебный обряд «при укладывании молодых».

15. Три участника свадебной церемонии (Мамилюков, Мамаев, Городулин) исполняют свадебную песню: «А кто у нас молод, а кто не женат».

16. Свадебную песню прерывает вбегающий Глумов с газетой в руках: «Ура! В газете ничего нет!» Все высмеивают его и оставляют одного.

17. После обнародования дневника и неудачи со свадьбой Глумов в отчаянии. Он решает покончить жизнь самоубийством, требует от униформиста «веревочку». С потолка ему спускают лонжу. Он прикрепляет к спине «ангельские крылья», и его с зажженной свечой в руках начинают поднимать к потолку. Хор поет «По небу полуночи ангел летел» на мотив «Сердце красавицы». Эта сцена пародирует «вознесение на небо».

18. На сцене появляется Голутвин («злодей»). Глумов, увидев своего врага, начинает осыпать его ругательствами, спускается на сцену и бросается на «злодея».

19. Глумов и Голутвин бьются на эспадронах. Побеждает Глумов. Голутвин падает, и Глумов срывает с брюк Голутвина большую наклейку, под ней слово «НЭП».

20. Голутвин исполняет куплеты о НЭПе. Глумов ему подпевает. Оба танцуют. Голутвин приглашает Глумова «идти к нему в подручные», ехать в Россию.

21. Голутвин, балансируя зонтиком, проходит по наклонной проволоке над головами зрителей на балкон — «уезжает в Россию».

22. Глумов решает последовать его примеру, взбирается на проволоку, но срывается (цирковой «каскад») и со словами «Ох, скользко, скользко, я лучше переулочками» следует за Голутвиным «в Россию» по менее опасному пути — через зрительный зал.

23. На сцену выходит «рыжий» (клоун), который плачет, приговаривая: «Уехали, а человека-то забыли». С балкона по проволоке, на зубах спускается другой клоун.

24, 25. Между двумя «рыжими» возникает перебранка — один обливает другого водой, тот от неожиданности падает. Один из них объявляет: «конец» и раскланивается с публикой. В этот момент под сидениями в зрительном зале происходит пиротехнический взрыв[1].

Это уже не выдумка писателя, это — из реально существовавшего спектакля двадцатых годов: «На всякого мудреца довольно простоты» в московском Пролеткульте. Можно отнестись к этому отрицательно — выкрутасы формалиста, можно, похохотав вдоволь, отшутиться — болезнь молодости нашей режиссуры. А может быть, правильнее всего будет серьезно поразмышлять над этим режиссерским опусом, тем более, что автор его — Эйзенштейн. «Мудрец» был его шумным режиссерским дебютом на театральной сцене.

Чего же добивался, к чему стремился своенравный молодой режиссер, кромсая, корежа и перекраивая испытанную, классическую пьесу? Не из пустого же трюкачества или режиссерского самоуслаждения? Присмотритесь и за дерзкими крайностями режиссерских «закидонов» вы увидите горячее стремление высказаться, вмешаться в жизнь, воздействовать на зрителя.

Основным материалом театра выдвигается зритель; оформление зрителя в желаемой направленности (настроенности) — задача всякого утилитарного теа-

---

[1] *Эйзенштейн С. М.* Монтаж аттракционов // Собр. соч. М., 1964. Т. 2. С. 275.

тра (агит, реклам, санпросвет и т. д.). Орудие обработки — все составные части театрального аппарата («говорок» Остужева не более цвета трико примадонны, удар в литавры столько же, сколько и монолог Ромео, сверчок на печи не менее залпа под местами для зрителей), во всей своей разнородности приведенные к одной единице...[1]

И далее Эйзенштейн говорит о необходимости в работе режиссера использовать

... всякий агрессивный момент театра, т. е. всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности, единственно обусловливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого — конечного идеологического вывода. (Путь познавания — «через живую игру страстей» — специфический для театра)[2].

Как ярко и полно сформулирована композиторская объединяющая и формулирующая функция режиссера в этом активном манифесте молодой советской режиссуры. И, отбросив полемические перегибы, мы увидим стремление использовать компоновку материала спектакля для выражения своего, современного восприятия и окружающей действительности и старинной пьесы.

То же делал и учитель Эйзенштейна — Мейерхольд. Классическая пьеса дробилась, разбивалась в процессе анализа на самостоятельные эпизоды, которые переставлялись, перекомпоновывались в наиболее выгодный для выражения своей мыслитрактовки порядок, вводились дополнительные эпизоды и персонажи, но здесь это делалось на более серьезной основе, с целью более глубокого раскрытия автора. Пример: гоголевский «Ревизор» шел вместо пяти актов в пятнадцати эпизодах, в спектакле участвовали лица, не перечисленные в списке действующих лиц, — вокруг городничихи вились постоянно четыре гвардейских офицера, как олицетворение ее дамских желаний, у Хлестакова был таинственный телохранитель, Осип говорил свой знаменитый монолог девчушке, моющей полы в номере, и т. д.

Развиваясь, наша режиссура постепенно отходила от иллюстративных и прямолинейных приемов, искала и находила все более тонкие и точные способы выражения. Так, например, в своем знаменитом шекспировском спектакле «Ромео и Джульетта» А. Д. Попов нашел ставший теперь хрестоматийным приемом ввод зрителя в действие и возвращение его в живую реальность (двусторонний — багровый и голубой — занавес, опускавшийся и поднимавшийся; вводная сцена боя между сторонниками Монтекки и Капулетти). А вот что говорит этот мастер по интересующему нас вопросу:

... режиссер... дает целостное могучее звучание всей сценической симфонии. Беда многих режиссеров заключается как раз в том, что они умирают не столько в актерах, но и в спектаклях, которые они ставят.

---

[1] *Эйзенштейн С. М.* Монтаж аттракционов. С. 271.
[2] Там же.

...Творческое объединение общих и свободных усилий в выявлении единого идейно-художественного замысла спектакля и есть подлинная специфика режиссуры. Осуществляется она через особое искусство — искусство режиссерской композиции.

Режиссер призван давать всем образам спектакля общую согласованность, а действиям — логическую закономерность и, наконец, всем частям готовящегося спектакля необходимую соразмерность.

В области композиционного построения спектакля режиссер так же богат и выразителен, как живописец и писатель[1].

По этим высказываниям великих режиссеров мы видим, как далеко продвинулась вперед советская школа режиссуры, насколько тоньше стали ее методы, как дифференцировались и стали на свои законные места ее компоненты. Но одно осталось неизменным (и даже возросло): признание композиции как главного средства выражения режиссером волнующих его мыслей, как главного способа существования в спектакле идейности.

3. *Темпо-ритм спектакля*

...Расстреливают девушку, заподозренную в помощи участникам итальянского сопротивления. Смотрят на нее неумолимые дула автоматов, и она замерла в предсмертном томлении. Ужас в ее глазах. И тоска...

Но, не выдержав напряжения, в отчаянном протесте, она вдруг заплясала перед своими палачами. Хочу жить. Хочу любить! Хочу быть!! Пляшет итальянка, пляшет бурно, самозабвенно, пляшет, двигаясь на своих убийц. Надолго ли ее хватит...

... И вот снова в безумном страхе замерла она посреди танца, застыла каменным изваянием, монументом горя, принесенного войной....

Вдруг снова танец, танец отчаяния.

И снова предсмертная пауза.

И снова танец.

Гремит залп.

Пауза.

Еще залп.

Все. Смерть.

Приводя эту сцену (финал спектакля «Романьола» — постановка Б. И. Равенских), мы хотим слабыми средствами словесного пересказа попытаться передать прелесть и могучую всеподчиняющую силу ее ритмического решения: контрастные столкновения разнородных ритмических структур, убыстряющийся темп их чередования, всплески и падения, взлеты и замирания — как властно все это держит нас в постоянно нарастающем напряжении, как волнует.

И весь спектакль, мастерски построенный в плане темпо-ритма, которым виртуозно владеет этот режиссер, волнует, увлекает, завораживает зрительный зал, не дает задуматься о том, хороша ли пьеса, правдивы ли ее ситуации, оправданы ли мотиви-

---

[1] *Попов А. Д.* Художественная целостность спектакля. С. 33.

ровки, — нет, режиссер заражает нас своей любовью к своим героям, пользуясь для этого темпом и ритмом, пронизывающим весь спектакль.

«... Темпо-ритм пьесы и спектакля это не один, а целый ряд больших и малых комплексов, разнообразных и разнородных скоростей и размеренностей, гармонически соединенных в одно большое целое, — говорит К. С. Станиславский, — это темпо-ритм ее сквозного действия и подтекста»[1]. И дальше: «он самый близкий друг и сотрудник чувства, потому что он является нередко прямым, непосредственным, иногда даже почти механическим возбудителем эмоциональной памяти, а следовательно, и самого внутреннего переживания»[2].

А в руках режиссера темпо-ритм наиболее сильное средство заражения зрителя тем или иным чувством.

4. *Сценическая атмосфера*

Вечер, восходит луна, двое людей — мужчина и женщина — перебрасываются почти ничего не значащими фразами, свидетельствующими разве о том, что они говорят не то, что чувствуют (чеховские люди часто поступают так). Вдали играют на рояли пошлый трактирный вальс, который заставляет думать о нищете духа, о мещанстве, о каботинстве окружающей среды. И вдруг — неожиданный вопль, вырвавшийся из недр страдающего влюбленного сердца девушки. А затем — одна лишь короткая фраза, восклицание:

«Не могу... не могу... я... не могу...»

Вся эта сцена ничего не говорит формально, но она возбуждает бездну ассоциаций, воспоминаний, беспокойных чувств.

А вот безнадежно влюбленный юноша кладет у ног любимой бессмысленно, от нечего делать, убитую прекрасную белую чайку. Это великолепный жизненный символ.

Или вот — скучное появление прозаического учителя, пристающего к жене с одной и той же фразой, которой он на протяжении всей пьесы долбит ее терпение:

«Пойдем домой... ребеночек плачет...»

Это реализм.

Потом, вдруг, неожиданно — отвратительная сцена площадной ругани матери-каботинки с идеалистом-сыном.

Почти натурализм.

А под конец: осенний вечер, стук дождевых капель о стекла окон, тишина, игра в карты, а вдали — печальный вальс Шопена; потом он смолк. Потом выстрел... Жизнь кончилась.

Это уже импрессионизм[1].

Сколько настроения, тончайших, подчас необъяснимых чувствований в этом рассказе режиссера о своем спектакле, как верно схвачен и передан дух пьесы и автора. Это при чтении. А те, кому посчастливилось видеть спектакль Художественного театра

[1] *Станиславский К. С.* Полн. собр. соч. В 8 т. Т. 3. С. 164 и 167.
[2] Там же. С. 186.

«Чайка», поставленный Станиславским, говорят, что весь зал был охвачен, окутан и опутан этим щемящим настроением правды жизни с ее бытом и ее поэзией. Вывод напрашивается сам собой: создавая в спектакле ту или иную сценическую атмосферу, погружая людей и события в плотный воздух быта, эпохи, настраивая актеров соответствующим образом, режиссер получает в руки мощное средство вызывать у зрителей нужное ему психологическое состояние.

Вот мы и рассмотрели в общих чертах выразительные средства, находящиеся в распоряжении режиссера. Подведем итоги:

— с помощью мизансцены режиссер может выразить взаимоотношения действующих лиц пьесы, свое отношение к ним, может в образной форме выразить и довести до зрителя свои мысли по поводу происходящих в спектакле событий;

— композиция позволяет режиссеру донести до зрителя его мысли, связанные с трактовкой пьесы в целом, а также отдельных образов и событий, выделить главное, очистив его от второстепенного;

— темпо-ритм спектакля в целом и отдельных его сцен является средством передачи чувства, средством возбуждения этого чувства у зрителя;

— а с помощью атмосферы режиссер создает у зрителей нужное настроение.

Конечно, учение о целостности спектакля предполагает объединенность, совместное воздействие всех выразительных средств, да и в практике они существуют переплетенно, взаимосвязанно, часто переходя одно в другое. Бывает, что они так чересполосно вплетаются друг в друга, что нам кажется — невозможно разделить их и легко принять одно за другое. И иногда кажется, что все определяется чем-то одним, например, — мизансценой, и этого одного достаточно. Но при изучении (научном исследовании) и для изучения (чтобы понять и овладеть!) их нужно отделять и определять по отдельности. И пусть в начале обучения, овладения своими средствами выражения молодой режиссер, идя вопреки целостной картине творчества, будет рассматривать их порознь, — впоследствии это позволит ему добиваться истинной, подлинно художественной целостности создаваемых им произведений театрального искусства.

---

[1] *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. М., 1962. С. 275–276.

МЕЖСЕССИОННАЯ РАБОТА СТУДЕНТОВ, ОБУЧАЮЩИХСЯ АКТЕРСКОМУ МАСТЕРСТВУ СОВМЕСТНО СО СТУДЕНТАМИ-РЕЖИССЕРАМИ

(заочное обучение)

Чтобы успешно и без значительных потерь пройти вузовский курс актерского мастерства, нужно восполнить сравнительно небольшое количество занятий с педагогами института высоким качеством самостоятельной, домашней работы в период между сессиями. Постоянный тренинг, заключающийся в практическом приложении знаний и навыков, полученных в процессе сессионных занятий, и регулярное совершенствование своего психофизического аппарата согласно учебным заданиям педагогов, постепенное складывание своей индивидуальной системы самостоятельной работы над ролью и практическая постоянная проверка советов, полученных от сокурсников-режиссеров, — вот объем практических приемов, которые помогут студенту в успешном освоении программного учебного материала.

Теоретическая часть обучения по избранной специальности заключается в выполнении письменных курсовых работ. На протяжении всех лет обучения в институте таких работ студент должен выполнить девять, по одной в каждом семестре.

Внимательное изучение, конспектирование и сопоставление со своей сценической практикой всей рекомендованной литературы — единственный путь к овладению прочными специальными знаниями, к глубокому осмыслению своей профессии.

Подробные указания и советы даны в конкретных заданиях каждого семестра и соответствующих методических указаниях.

ЗАДАЧИ ПЕРВОГО КУРСА

Обращение к истокам актерского творчества — элементам системы К. С. Станиславского, сопутствующим сценическому действию; к атмосфере, физическому самочувствию и внутренним монологам. Тренировка отдельных элементов в упражнениях и их комплексное освоение в этюдах, самостоятельных в первом семестре и подготовленных совместно со студентами-режиссерами во втором. Подход к действию словом в этюдах второго семестра, «Я» в «предлагаемых обстоятельствах». Умение действовать «сегодня, здесь, сейчас». Восстановление импровизационного творческого самочувствия в этюдах.

АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО

Первый семестр

Курсовая работа №1 по мастерству актера (актерская группа режиссерского факультета)

ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ СИСТЕМЫ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

I. Теоретическое задание

1. Что такое система Станиславского?
2. «Школа представления» и «школа переживания».
3. Ремесло и дилетантизм.
4. Что означает переживать роль по системе Станиславского?
5. Сценические действия.
6. «Правда на сцене».
7. Во что верит артист, действуя на сцене?
8. «Сверхзадача» как главный «манок» в творчестве актера, помогающий ему поверить в происходящее на сцене.

II. Практические задания

1. Приготовить одиночный этюд.
2. Придумать парный этюд на органическое молчание.
3. Придумать тему для массового этюда.
4. Выбрать объект для наблюдения за человеком той или иной профессии, освоить его профессиональную пластику, профессиональную манеру общаться и разговаривать, например, манекенщица, официант, милиционер-регулировщик, секретарь-машинистка, дирижер, врач и т. д.

Рекомендуемая литература

1. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве, гл. «Итоги и будущее» (любое издание).
2. *Станиславский К. С.* Работа актера над собой (любое издание); гл. I, ч. I—VI; VII–IX; XV; гл. II, ч. V–VII.
3. *Якобсон П. М.* Психология сценических чувств актера: этюд по психологии творчества. М., 1936.

Методический комментарий и советы к выполнению курсовой работы №1

Для выполнения курсовой работы студент должен внимательно прочитать рекомендованную литературу, обратив особое внимание на указанные в списке главы книги К. С. Станиславского «Работа актера над собой», сделать для себя выписки, которые студенту-актеру представляются наиболее важными, и сформулировать наиболее существенные выводы о смысле каждой главы. Затем необходимо сопоставить требования и рекомендации «системы» со своими личными «открытиями» по поводу элементов актерской технологии с целью лучшего понимания собственных, даже не-

больших достижений и ошибок в освоении учения К. С. Станиславского. Нужно также подобрать ряд ярких примеров из своей актерской практики, иллюстрирующих сделанные студентом выводы.

Ответом на первые четыре вопроса задания может стать конспект соответствующих глав «Работы актера над собой» с комментариями студента. Вторая половина курсовой работы должна состоять из подробного изложения ответов на каждый из вопросов по следующей схеме, которая приводится на примере вопроса №5:

1. Что такое сценическое действие по системе Станиславского.
2. Что такое сценическое действие с точки зрения психологии.
3. Как понимает сценическое действие сам студент.
4. Привести пример точного и выразительного сценического действия из собственной практики или из работ выдающегося актера в театре или в кино.

Курсовая работа должна быть написана так, чтобы в ней выразилось понимание «системы Станиславского» как учения об актерской школе реалистического, психологически достоверного, эмоционального театра.

Все приводимые в работе цитаты должны оформляться с полным и точным соблюдением общепринятых правил цитирования. Несоблюдение этих правил будет снижать оценку курсовой работы. Работа должна быть чисто и аккуратно переписана в тетрадь или перепечатана на машинке с оставлением полей для замечаний педагога, проверяющего курсовую работу.

Все это относится и к последующим курсовым работам.

Параллельно с выполнением теоретической части курсовой работы студент обдумывает и практическое задание, которое заключается в подготовке к занятиям по актерскому мастерству на предстоящей сессии.

Одиночный этюд должен быть привезен на сессию готовым. Желательно выбрать простую жизненную ситуацию, в которой студент действует наедине с собою, без партнеров. Обстоятельства действия должны быть подобраны так, чтобы не требовалось слишком сложных переживаний и не предполагалось изображения характера, далекого от индивидуальности студента. Это действие «от себя», от своего имени («я в предлагаемых обстоятельствах»). В этюде должно быть не больше одного события, рассчитан он должен быть на полторы-две минуты. Этюд должен четко выражать определенную мысль и раскрывать в человеке лучшие его стороны: любовь к Родине, к другому человеку, доброту, принципиальность, преданность своему делу, поэтическое восприятие мира. Очень важно, чтобы в этюде было сохранено его импровизационное начало. В курсовой работе указывается только его название.

Второй этюд, который готовит студент к сессии, парный. Это этюд без слов; основное его требование — органическое, т. е. естественное молчание. Студент должен придумать ситуацию, в которой совсем не требовались бы слова или, исходя из предлагаемых обстоятельств, разговор вслух был бы невозможен. Молчаливое действие двух людей должно быть естественным и в то же время предельно конфликтным. Одним из исполнителей является сам студент (студентка), другим — товарищ по курсу. Этот этюд должен быть только задуман: в курсовой работе описывается ситуация, определяющая необходимость молчания, и намечается предполагаемый партнер (указать фамилию студента курса).

Третий этюд, который готовит студент к сессии, — массовый. В курсовой работе нужно ограничиться формулировкой темы, где и когда происходит действие, что происходит в этюде, какая борьба разворачивается и как называется этот этюд.

Упражнение по освоению профессиональной характерности ясно из самого задания. Результатом проведенных студентом наблюдений должно быть точное владение внешней характеристикой избранного образа, с тем чтобы впоследствии в любом этюде, в любой импровизации студент мог органически действовать, механически сохраняя эту характерность.

Темы и краткие разработки этюдов вписываются в работу после окончания ее теоретической части под рубрикой «Заготовки к выполнению практических заданий».

Данная курсовая работа, как и все последующие, высылается в институт для проверки в сроки, определяемые деканатом и указанные в учебном графике, но не позже, чем за месяц до начала сессии.

Зачетные требования

Умение органично, т. е. логично, целесообразно и продуктивно действовать от своего имени в обстоятельствах этюда с минимумом слов («я в предлагаемых обстоятельствах»). Обязательное участие в 2–3-х этюдах, вынесенных на зачетный показ кафедре режиссуры.

Второй семестр

Курсовая работа №2 по мастерству актера (актерская группа режиссерского факультета)

«СЛОВЕСНОЕ ДЕЙСТВИЕ»

I. Теоретическое задание

1. Сценическое общение-взаимодействие; определение К. С. Станиславского и комментарии к нему из личного творческого опыта студента.

2. Словесное действие — общение с помощью слов.

3. Словесное действие — внедрение своих видений в сознание партнера. Взаимодействие — обмен видениями. 4 стадии словесного общения.

4. Подтекст и «второй план» как источник верного вскрытия и правильного понимания словесного действия.

5. «Внутренний монолог» как средство создания непрерывной и напряженной линии жизни роли.

6. Метод действенного анализа — путь к органическому рождению активного, наполненного слова, оснащенного «видениями внутреннего зрения», подтекстом и «вторым планом».

7. Как методика действенного анализа пьесы и роли помогает актеру разрабатывать «киноленту ведений» и расширять, углублять «второй план» (на личном примере).

8. Постоянное изучение жизни, непрерывное накапливание наблюдений, осмысленных актуальной и значительной жизненной сверхзадачей, — самый верный способ к духовному обогащению актера, самый надежный путь к точному и эмоциональному вскрытию текста роли.

II. Практические задания

1. Провести речевые наблюдения, овладеть лексикой и манерой разговаривать человека той или иной национальности, социальной группы, возраста (например: грузинский, немецкий или французский акцент, южнорусский говор, стариковская речь, жаргон современной молодежи; аристократ, заика, житель Вологды или Одессы и т. д. и т. п.).

2. «Забрать» героя из произведения живописи, которого хотелось бы сыграть на сессии («картина, которую хочу сыграть»).

Литература

1. *Станиславский К. С.* Работа актера над собой. Ч. 1, гл. IV и X; ч. II, гл. III и IV.
2. *Кнебель М. О.* Слово в творчестве актера. М., 1964.
3. *Кнебель М. О.* О действенном анализе пьесы и роли. М., 1959.
4. *Топорков В. О.* О технике актера. М., 1958.

Методический комментарий и советы к выполнению курсовой работы №2

Основной темой занятий второго семестра является освоение элемента «Общение» (взаимодействие) и всего комплекса, связанного со словесным действием.

Поэтому главной задачей курсовой работы №2 будет подведение серьезной теоретической базы под этот раздел актерской практики. Изучение соответствующих глав «Работы актера над собой» и возврат к главе о воображении поможет студенту глубже осмыслить данный раздел учебной программы. Поскольку тренинг и проработка элементов системы Станиславского на первом курсе проводятся, в основном, на этюдах, важным подспорьем явятся тут книги М. О. Кнебель, посвященные этюдному методу репетиций. Особое внимание нужно обратить на главы «Этюдные репетиции», «Второй план», «Внутренний монолог», «Видение» и «Характерность» в книге «О действенном анализе пьесы и роли» и соответствующие главы книги «Слово в творчестве актера», а также на главу рекомендуемой книги В. О. Топоркова «О словесном действии». Изучив литературу, надо попытаться сформулировать свое собственное отношение к поставленным проблемам, подыскать соответствующие примеры из своей работы над текстом роли, а затем изложить все это согласно предлагаемому плану курсовой работы.

Очень важно не упустить главной функции словесного действия: в слове, звучащем со сцены, заключена идея пьесы, идея драматурга. Эта мысль должна побудить актера неустанно совершенствовать свое мастерство словесного воздействия на партнера и косвенно на зрителя, все более и более глубоко изучать законы и технику сценической речи.

Практическим воплощением полученных знаний при подготовке теоретического раздела курсовой работы становится задание по речевым наблюдениям, по овладению речевой характерностью. Лучше заняться этими наблюдениями после изучения соответствующей литературы и сделать это как бы заново, не ограничиваясь готовыми штампами. За образец кропотливой работы над речевой характеристикой линии взять крупнейших актеров (например, Качалова в «На дне», Орлову и Массальского в кинофильме «Цирк»). В курсовой работе нужно только назвать речевую краску, над которой начата работа, а результаты наблюдений и тренинга нужно показать уже на сессии.

Вторым пунктом практического задания является выбор «роли» в произведениях живописи. Материалом могут служить картины, портреты и наброски крупнейших зарубежных художников, художников России, национальных республик. Портреты Левицкого и Боровиковского, Кипренского и Венецианова, Серова и Кустодиева, Нестерова и Пластова, «Неизвестная» Крамского, «Боярыня Морозова» Сурикова, васнецовская «Аленушка», «После боя» Петрова-Водкина, «Допрос коммунистов» Иогансона, «Шинель отца» Попкова, «Нефтяники Каспия» Салахова, мужчины с картин Гольбейна, Давида и Мунка, полотен Боттичелли, Ренуара или Модильяни — бесконечное и прекрасное поле деятельности по раскрытию духовного богатства героев, их драматических судеб. В курсовой работе нужно указать фамилию художника, название картины и привести обоснование своего выбора. Если это выливается в одиночный этюд, то приготовить его дома к показу на сессии; если в парный или групповой, то подготовиться к работе над ним на сессии.

Экзаменационные требования 2-го семестра

Верная оценка фактов и ее реализация в действии, сценическое действие и активное взаимодействие с партнерами, рождение действенного слова в рамках сложного психологического этюда. Обязательное участие в 2—3-х этюдах из числа вынесенных на экзаменационный показ кафедре режиссуры.

ВТОРОЙ КУРС

Третий семестр

Курсовая работа №3 по режиссуре и мастерству актера (режиссерская группа)

РЕЖИССЕРСКИЙ АНАЛИЗ КАК СРЕДСТВО ВСКРЫТИЯ ДРАМАТИЗМА И СЦЕНИЧНОСТИ ПРОЗАИЧЕСКОГО И СТИХОТВОРНОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ, НЕ ПРЕДНАЗНАЧЕННОГО СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ ТЕАТРА

I. Теоретическое задание

1. Характерные черты, отличающие драму от поэзии и прозы. Специфические выразительные средства драмы.

2. Тема, идея и проблематика литературного произведения. Различие и сходство терминов «сверхзадача» и «идея» литературного произведения.

3. Анализ проблематики произведения как первый подступ к вскрытию конфликта. Что такое «сценическая борьба» на идейном, психологическом, физическом уровнях.

4. Сценическое событие. Событие как резкий перелом в борьбе действующих лиц или их группировок.

5. Что дает режиссеру подробное изучение предлагаемых обстоятельств жизни и конфликта персонажей?

6. Как можно инсценировать рассказ, стихотворение или отрывок из повести (романа, поэмы и т. п.).

II. Практические задания

а) Выбрать материал для инсценировки — рассказ, отрывок из повести, романа, очерка, мемуаров. Обосновать выбор.

б) Сформулировать тему, идею и сверхзадачу, главную проблему и определить конфликт инсценируемого произведения. Произвести расстановку действующих лиц в главном столкновении.

в) Составить «событийный ряд» рассказа с обязательным выделением трех основных событий:

— событие, с которого начинается борьба;

— событие, оставляющее кульминацию этой борьбы;

— событие, разрешающее и завершающее эту борьбу.

г) Попытаться сформулировать образную, «зерновую» суть этих трех главных событий.

д) Подробно разобрать предлагаемые обстоятельства, чтобы сформулировать и описать атмосферу действия:

— от начального события до вершины конфликта;

— и от вершины до завершающегося события.

е) Проанализировать композицию инсценируемого произведения.

ж) Вписать в курсовую работу текст инсценировки в виде маленькой пьесы с репликами и ремарками.

з) Вписать в курсовую работу распределение ролей этой инсценировки среди студентов курса.

ПРИМЕЧАНИЕ. Если первая часть курсовой работы предполагает изложение общетеоретических знаний и взглядов студента, то практическая часть должна включать в себя полный текст инсценировки рассказа или отрывка из большого прозаического произведения с необходимыми комментариями (текст инсценировки стихотворения с комментариями и текст инсценировки басни с комментариями). Эта программа по усмотрению руководителя курса может быть сокращена до двух и даже до одной инсценировки в зависимости от подготовленности и загруженности режиссерской группы курса. Руководитель курса определяет и репертуарный диапазон инсценируемых произведений: это могут быть произведения одного автора для всех студентов (только Чехов, только Шолохов, только Шукшин) или круга авторов (русская классическая проза, советская проза первых лет революции, современный зарубежный рассказ и т. п.); руководитель может предоставить студентам полную свободу выбора литературного материала для инсценирования. Кроме того, студент-режиссер должен приготовить устный доклад на 10–12 минут: об авторе (его жизнь и творчество, действительность, его окружавшая и ставшая причиной возникновения данного произведения). В курсовую работу включается только название доклада.

Рекомендуемая литература

1. *Гончаров А. А.* Режиссерские тетради. М., 1980. С. 120–127, 201–256, 261–262.
2. *Кнебель М. О.* О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971. С. 53–60.
3. *Кнебель М. О.* Поэзия педагогики. М., 1976. С. 298–326, 337, 377–382, 441–445, 448–472.

Дополнительная литература

1. *Волькенштейн В. М.* Драматургия. Любое издание.
2. *Лоусон Дж.-Г.* Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960.
3. *Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 1978.

Методический комментарий и советы к выполнению курсовой работы №3

Один из важнейших аспектов режиссерской профессии заключается в умении режиссера все превращать в спектакль, в сценическое зрелище.

Овладению этим умением посвящена данная курсовая работа, как и все учебные занятия третьего семестра. Она связана с инсценированием и постановкой литературного произведения, предназначенного специально для сцены. Сначала студент должен изучить теоретические основы драматургии и изложить результаты этого изучения в первой части курсовой работы, затем, используя накопленные знания, инсценировать литературное произведение (вторая часть курсовой работы). Во время сессии студент ставит эту небольшую «пьесу» на курсе и сдает ее (сначала педагогам курса, а затем и кафедре режиссуры на зачетном или экзаменационном показе). В качестве исполнителей выступают студенты актерской группы своего курса и сокурсники-режиссеры.

Часть этих работ сдается кафедре в зимнюю зачетную сессию, часть — в весеннюю экзаменационную сессию второго курса по усмотрению педагогов курса в зависимости от количества студентов-режиссеров, в зависимости от количества классных (педагогических) отрывков и в зависимости от степени готовности и качества студенческих работ.

Изучив рекомендованную литературу и ознакомившись с литературой дополнительной, студент должен сделать подробный конспект. Затем он обдумывает каждый вопрос плана-задания и в процессе размышления над прочитанным материалом формулирует свою точку зрения на поставленные проблемы. Выписки из книг ведущих мастеров театра, ученых, филологов и театроведов, записи своих собственных размышлений и свои небольшие теоретические открытия послужат достаточным материалом для написания теоретической части курсовой работы.

Следует обратить внимание на то, чтобы в потоке теоретических рассуждений не потонули, не снивелировались именно театральные аспекты определения того или иного специального термина («сверхзадачи», «конфликта», «сценического события», «предлагаемых обстоятельств»).

Этого можно избежать, если все время помнить и стараться выявить конфликтную действенную природу этих понятий. Сверхзадача должна обязательно притягивать к себе и активизировать действие каждого персонажа: и сторонников (утверждающих «сквозное действие»), и противников (отрицающих «сквозное действие»). Будущему режиссеру нужно уметь держать в поле зрения остроту столкновения противоборствующих сил при разговоре о конфликте. Нужно иметь в виду такие особенности сценического события, как его способность порождать конфликт, его «переломный» характер, т. е. способность менять поведение всех действующих лиц, присутствующих на сцене. При рассмотрении роли и значения предлагаемых обстоятельств нужно осветить не только их способность обусловливать и уточнять сценическое действие, но и их способность затруднять выполнение сценической задачи, так как именно препятствия, встающие на пути действующих лиц, повышают активность действия, придают поступкам максимальную определенность. Полезно свои мысли подкреплять не только книжными примерами, но и примерами из своей собственной режиссерской практики.

Ответ на последний вопрос теоретического задания должен содержать в себе результаты раздумий, выводы о природе сценичности и приемах инсценирования литературного произведения. Это мостик от теоретической части курсовой работы (изучение основ драмы) к части практической (создание текста инсценировки).

* * *

Ответы на первые пять вопросов практического задания следует изложить предельно конкретно и коротко (не более одной-двух фраз) по каждому пункту*; только формулировка сверхзадачи, только формула конфликта, только перечень событий, в котором подчеркнуты три наиболее важные события, только схема или чертеж композиции произведения и т. п., без теоретических объяснений. Тексты инсценировок должны быть проработаны детально, изложены развернуто и полно, так, чтобы по тексту того или иного инсценированного произведения (по репликам диалогов, по подробным ремаркам) можно было понять, как студент в и д и т свое будущее произведение.

Образное ощущение главных событий рассказа (стихотворения, басни и т. п.) очень важно для студента-режиссера, но оно не должно уменьшать точность в определении реального, психологического и социально-конкретного события, поэтому эти два задания даются отдельно. По первому кругу исследования событий, составляющих дейст-

* Кроме пункта «д» — «предлагаемые обстоятельства».

венный костяк инсценируемого произведения, студент делает упор на бытовую точность формулировок, а по второму ищет для событий наиболее яркие, эмоциональные и образные определения. Это параллельные процессы, они не взаимозаменяют, а дополняют друг друга. (В творческой практике они вообще не существуют друг без друга.) Излагая результаты своей работы в этом направлении, студент может просто приписать в скобках к бытовому определению события свое образное ощущение этого события. Например:

— Приезд большого столичного начальника к своей школьной учительнице в город своего далекого провинциального детства (рождение вины) — из рассказа Ю. Бондарева «Простите нас».

— Случайная встреча героя рассказа с монашкой, в которой он узнал свою потерянную любовь (похороны любви: прощание с телом) — из «Чистого понедельника» И. А. Бунина.

Эти примеры приведены с целью конкретизации задания и, естественно, не могут служить моделью в таком индивидуальном творческом деле, как мир образного мышления, где у каждого существует неповторимое видение. Важно понять стремление к предельной конкретности при поисках определения события в бытовом плане и стремление ухватить эстетическую, художественную природу происходящего при поисках образного эквивалента к этому определению.

Последним излагается вопрос о распределении ролей в инсценировках. Но это не означает, что эта проблема второстепенная. Многие мастера современной режиссуры отмечают важность верного распределения ролей, точного выбора исполнителей. А. Д. Попов любил говорить о том, что удачное распределение ролей — это 50 процентов успеха будущего спектакля. И действительно, по тому, как распределяет режиссер роли, видны точность его идейной концепции, расстановка им идейно-смысловых акцентов, трактовка как пьесы в целом, так и каждого отдельного образа. По распределению ролей можно судить даже о педагогическом даровании режиссера, необходимом в сегодняшнем театре: о его умении проникнуть в самую сердцевину актерской индивидуальности, увидеть там не использованные еще, но весьма перспективные возможности, о его постоянном и пристальном внимания к развитию своих актеров и столь же постоянном и настойчивом стремлении подтолкнуть их к освоению все новой и новой психофизической «целины» в своей актерской индивидуальности — все это гарантирует режиссеру постоянный рост творческого коллектива исполнителей.

Поэтому студент-режиссер должен очень внимательно отнестись к этому пункту практического задания. Вписывая в курсовую работу распределение ролей в своей инсценировке, он должен мотивировать каждое назначение на роль, ориентируясь на классическую формулировку А. Д. Попова: распределение ролей — это интуиция режиссера к «зерну» образа через индивидуальность артиста.

Зачетные требования

По актерскому мастерству: умение органически действовать в предложенных автором обстоятельствах на материале несложного небольшого отрывка или инсценировки; обязательное участие в зачетном показе в качестве исполнителя одной-двух ролей в работе, подготовленной под руководством педагога, и в самостоятельной работе, подготовленной одним из сокурсников-режиссеров.

По режиссуре: умение превратить в сценическое зрелище литературный материал, не предназначавшийся для театра; обязательная сдача педагогам курса и кафедре режиссуры инсценировки прозаического литературного произведения.

Четвертый семестр

Курсовая работа №4
по режиссуре и мастерству актера

РЕЖИССЕРСКИЙ АНАЛИЗ ПЬЕСЫ
(выполняется студентом на конкретном драматургическом материале)

1. Тема, идея и проблематика пьесы.
2. Отношение автора к событиям и героям пьесы. Жанр пьесы.
3. Конфликт пьесы. Сквозное действие и контрдействие пьесы. Рабочая (предварительная) формулировка сверхзадачи пьесы.
4. Три главных события пьесы.
5. «Триады» событий по каждому акту пьесы.
6. Подробный событийный разбор пьесы: событие — порождаемый им конфликт — новое событие — новый конфликт и т. д.; последовательно по всей пьесе, с необходимыми уточнениями и оговорками по поводу важнейших предлагаемых обстоятельств развивающейся борьбы, по поводу взаимоотношений действующих лиц и их расстановки в конфликте, по поводу «второго плана» и подтекста пьесы.
7. Разберитесь в структуре пьесы.
8. Анализ стиля автора и образной системы пьесы.

ПРИМЕЧАНИЕ: 1) В конце данной курсовой работы должны быть приложены две заявки студента-режиссера: а) на самостоятельную режиссерскую работу пятого семестра: отрывок из пьесы на 5–6 минут (две-три страницы текста) с распределением ролей среди сокурсников; б) тема 15-минутного доклада, посвященного истории написания и постановки выбранной студентом пьесы (устно) к пятой сессии.

2) Вспомогательной литературой для выполнения данной курсовой работы служит текст пьесы, взятой для анализа (выбирается и назначается пьеса руководителем курса), и другие произведения данного автора, включая мемуарное и эпистолярное наследие, монографии и статьи о пьесе и ее авторе.

Методический комментарий и советы, необходимые для выполнения курсовой работы №4

В данной курсовой работе отсутствует теоретическая честь, и следовательно, здесь нужны только результаты конкретного исследования назначенной для разбора руководителем курса пьесы.

У каждого студента постепенно складывается своя собственная методика подготовки черновых материалов к выполнению курсовой работы, особенно это относится к студентам-заочникам, у которых за плечами имеется серьезный жизненный и постановочный опыт. Предложенное ниже описание процесса выполнения курсовой работы,

посвященной анализу драматургического произведения, излагается в данном случае не потому, что оно лучше и правильнее, а потому, что оно быстрее и точнее и, несмотря на определенную трудоемкость, приводит к верным и перспективным результатам.

Прочтите пьесу и попытайтесь ответить на первые четыре вопроса задания к данной курсовой работе.

Перечитайте пьесу, теперь уже проверяя и уточняя свои первоначальные предварительные формулировки. Уточните и перепишите в тетрадь. Попытайтесь определить начальные, кульминационные и разрешающие события каждого акта.

Теперь вы готовы к выполнению основной части задания курсовой работы, сформулированного в шестом вопросе. Прочитайте пьесу в третий раз, но теперь уже с карандашом и бумагой. Встретив событие, отметьте его в тексте пьесы, а формулировку события выпишите в тетрадь или на лист бумаги. Вчитайтесь в текст поглубже и вскройте локальный конфликт, вызванный только что найденным вами событием, то есть сформулируйте борьбу, порожденную данным событием. (Не забывайте только, что событие определяется не из текста, а из подтекста сцены!) Выпишите конфликт вслед за событием.

Читайте пьесу дальше, пока не встретите новое событие, отметьте в пьесе второе событие, выпишите его в тетрадь и, обдумав прочитанный отрезок текста, сформулируйте новый конфликт в виде двух противонаправленных действенных тенденций (двух противоположных задач). И так до конца пьесы. При достаточно подробном разборе многоактная пьеса дает перечень полутораста-двухсот событий и соответственно столько же этапов развивающегося и меняющегося конфликта.

Выглядеть этот «перечень» будет так:

1 СОБЫТИЕ —
конфликт

2 СОБЫТИЕ —
новый конфликт

3 СОБЫТИЕ —
новый, порожденный третьим событием конфликт,
и так до конца пьесы...

Чтобы эта форма изложения материала курсовой работы стала понятнее и конкретнее, заполним схему примерами из какой-нибудь известной пьесы, предположим, из «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского (акт I, сцена I, после Ведущих):

1. РАЗВАЛ И БЕСПОРЯДОК НА ВОЕННОМ КОРАБЛЕ ДОСТИГЛИ ПРЕДЕЛА

Алексей:	Вайнонен:
довести до абсурда ситуацию разложения, создавшуюся на корабле, спровоцировать взрыв возмущения, раздразнить коммуниста Вайнонена.	уединиться, чтобы во что бы то ни стало найти выход из хаоса анархии и бездисциплинья, замаскировать свою растерянность и беспомощность.

2. БУНТ АЛЕКСЕЯ ПРОТИВ НОВОГО «ПОРЯДКА»

Вайнонен:	Алексей:
успокоить, утихомирить бунтаря, пробудить в нем остатки сознательности, сохранить влияние революционной партийной группы.	дискредитировать Вайнонена обнаружить для всех его беспомощность, доказать бессмысленность революции.

3. ПОЯВЛЕНИЕ НА КОРАБЛЕ ЖЕНЩИНЫ-КОМИССАРА

Анархисты во главе с Важаком:	Комиссар:
запугать и выгнать с корабля женщину, присланную большевиками.	быть на высоте требований партии, утвердить ее волю на корабле, попавшем под власть анархии, потребовать революционного порядка; устоять, выдержать нечеловеческие испытания, которые ей здесь, несомненно, приготовили. И так до конца пьесы.

Для удобства пользования материалами анализа лучше писать события чернилами одного цвета, а конфликт — чернилами другого цвета. Примечания к разбору — чернилами третьего цвета. Главные события пьесы и всех актов выделяйте более жирным подчеркиванием. События старайтесь формулировать в виде существительного с примыкающими к нему словами, а конфликт — в виде глаголов с необходимыми дополнениями.

Проделав эту трудоемкую, но в высшей степени необходимую и полезную работу, перечтите свой собственный ряд, не заглядывая в пьесу, и уточните его: что-то уберите, что считаете необходимым — добавьте. Теперь вы легко увидите связи между событиями, их сходства и различия, их контрастность или их унисонность: зеркальные события, события-антиподы, дубль-события и т. п., а это поможет в свою очередь выявить структуру пьесы, то есть внутреннюю организацию драматургического действия.

Чтобы облегчить процесс работы над пьесой, попробуем сформулировать основные правила и приемы исследования пьесы при ее анализе, так сказать, создадим схему разбора:

1. АКСИОМА ИДЕЙНОСТИ: разбирая пьесу, надо во всем находить самую жгучую проблему.

2. АКСИОМА КОНФЛИКТА: разбирая пьесу, во всем искать борьбу, столкновение, конфликт.

3. АКСИОМА ФОНА: рассматривать любое событие на фоне предлагаемых обстоятельств пьесы, на фоне предлагаемых обстоятельств жизни автора и на фоне предлагаемых обстоятельств нашей жизни.

4. АКСИОМА УВАЖЕНИЯ К АВТОРУ: разбирая пьесу, режиссер должен становиться на место автора, т. е. уметь посмотреть на пьесу его глазами.

5. АКСИОМА ОСМЫСЛЕННОСТИ: при разборе надо предполагать, что автор нагружал смыслом каждое явление и слово своей пьесы.

6. АКСИОМА СТРУКТУРНОСТИ: всегда и во всем искать составные части и закономерности их взаимоотношений.

7. АКСИОМА «ТРИАДЫ»: всегда и во всем искать начало, вершину и конец. Ведь любое явление в мире развивается по схеме: исток — взлет — перелом — спад — конец. Значит, в пьесе естественно искать то же самое.

8. АКСИОМА ОБЯЗАТЕЛЬНОЙ ОРИГИНАЛЬНОСТИ: при разборе пьесы надо стараться всегда и во всем найти новое, на все посмотреть с новой, непривычной точки зрения.

9. АКСИОМА ОБРАЗНОСТИ: При разборе пьесы мы ищем, что в ней с чем можно сравнивать:

— акт с актом,
— сцену со сценой,
— эпизод с эпизодом,
— человека с человеком,
— событие с другим событием,
— одну реплику с другой репликой,
— даже одно слово с другим словом.

В процессе этого сравнивания, сопоставления, улавливания сходства и различий обязательно рождается образное восприятие пьесы режиссером.

10. АКСИОМА ЦЕЛОСТНОСТИ: рассматривать действие в пьесе непременно как физическое и психологическое, как внешнее и внутреннее.

11. АКСИОМА ГРУБОСТИ И ПРОСТОТЫ: действие, поступок при разборе пьесы можно формулировать примитивно — грубо и просто.

12. АКСИОМА ТОНКОСТИ И СЛОЖНОСТИ: разбор внутреннего мира героев надо стараться проводить тонко, точно, сложно, — внутреннее действие должно быть тонким и сложным.

ПРИМЕЧАНИЕ. Обе последних аксиомы связаны между собою, но одна из них будет превалировать в тот или иной момент развития действия.

13. АКСИОМА ЭМОЦИОНАЛЬНОСТИ: разбирая пьесу, режиссер должен «схватить» ее эмоциональную суть и найти в себе предельно эмоциональное отношение к каждой ее части, к каждому герою и к пьесе в целом. Режиссер должен влюбиться в своего автора. Другими словами, эту аксиому можно назвать АКСИОМОЙ ПРОРЫВА К ДУШЕ АВТОРА.

14. АКСИОМА РАЦИОНАЛЬНОСТИ: разбирая пьесу, режиссер должен все рассчитать и взвесить, все объяснить, найти во всем закономерность. Другими словами, эту аксиому можно назвать АКСИОМОЙ РАСЧЕТА.

ПРИМЕЧАНИЕ. Обе последние аксиомы связаны между собой. Они нераздельны. В этих двух аксиомах, как и в двух предыдущих, выражается стрессовая природа творчества.

Соблюдение всех «аксиом разбора пьесы» поможет вам впоследствии, при доказательстве «теоремы» своего замысла спектакля, сделает этот замысел серьезным и основательным.

Разобраться в пьесе помогут вам еще два совета: разбирая пьесу, вы лучше ее поймете и больше в ней обнаружите, если постоянно будете стараться представить собы-

тия, то есть происходящее в пьесе, во-первых, по определению А. Д. Попова, как «кусок жизни» (как бы это все могло произойти в самом деле, в реальной жизни реальных людей) и, во-вторых, как кусок спектакля (как это все будет происходить на сцене). В этом находит свое выражение современный подход к разбору пьесы, основанный на единстве анализа и синтеза, единстве разбора пьесы и создания замысла спектакля.

На вопрос о стиле и образной системе данного автора вы сможете легко ответить, если при разборе пьесы по событиям и действиям будете обращать внимание на систему социальных и эстетических идей автора, на его приемы подачи жизненного материала; на его излюбленные выразительные средства (композиция, темпо-ритмическое построение реплик и сцен, язык, способы обрисовки характеров, атмосфера и т. д.). Вопрос этот (стиль и природа образности у данного автора) очень сложен и тонок, поэтому вам придется, помимо предельного внимания и сообразительности, проявить максимум творческой чуткости — тут нужно открывать не только общеизвестное, но и постараться увидеть то, на что до вас не обращали внимания.

Данная курсовая работа засчитывается как составная часть экзамена по режиссуре в четвертом семестре.

Кроме нее студент должен сдать кафедре режиссуры самостоятельную режиссерскую работу — инсценировку стихотворного произведения, а также показаться кафедре в двух актерских работах: в отрывке из пьесы, подготовленном под руководством педагогов, и в самостоятельной работе сокурсника-режиссера, причем должен обнаружить владение сценическим действием при полном комплексе предложенных автором обстоятельств.

ТРЕТИЙ, ЧЕТВЕРТЫЙ И ПЯТЫЙ КУРСЫ

Пятый семестр

Курсовая работа №5 по мастерству актера

ОБРАЗНОЕ МЫШЛЕНИЕ АКТЕРА

I. Теоретическое задание

1. Образное мышление актера. Как вы сами представляете образность актерского мышления? Какие высказывания по этому поводу показались наиболее интересными в прочитанной литературе.

2. Сценический характер. Образность сценического действия. Простое бытовое действие и действие опоэтизированное.

3. Иносказание и символ в творчестве актера.

4. Роль ассоциаций в творчестве актера (богатство ассоциаций — богатство человеческого духа).

5. Выразительные средства актера. В чем конкретно, по-вашему, заключается выразительность актерской игры?

II. Практические задания

1. Устное сообщение на 5–7 минут о своем любимом актере (имя и фамилию актера указать в конце курсовой работы).

2. Заявка на роль в учебном спектакле (название пьесы и роль указать в конце курсовой работы).

Рекомендуемая литература

1. *Попов А. Д.* Художественная целостность спектакля. М., 1959.
2. Андрей Михайлович Лобанов: Документы, статьи, воспоминания. М., 1980.
3. *Гончаров А. А.* Поиски выразительности в спектакле. М., 1959.
4. *Гончаров А. А.* Режиссерские тетради. М., 1980.
5. *Кнебель М. О.* Вся жизнь. М., 1968.

Данная курсовая работа представляет особую трудность при самостоятельной подготовке студента-актера — и по объему, из-за неразработанности затрагиваемой проблематики, тем более, что специальной литературы, освещающей впрямую эстетику и особенно технологию сценической образности, практически нет.

Поэтому студент должен будет особенно тщательно изучить рекомендуемую литературу, вспомнить все лекции и беседы со своим педагогом. Но главное, необходимо серьезно проанализировать собственный творческий опыт, замечания и предложения режиссеров-постановщиков, с которыми приходилось работать в театре, в первую очередь тех, кто, по мнению студента, отличался ярким образным мышлением. Возможно, придется обратиться к энциклопедическим и специальным словарям (посмотреть рубрики «образ», «метафора»», «троп», «символ», «иносказание» и т. п.). Следует погово-

рить с ведущими мастерами, работающими в том же театре, что и студент-заочник, узнать, как они представляют себе образность в сценическом творчестве.

После этой подготовительной работы можно приступить к написанию теоретической части курсовой работы. План-вопросник составлен так, чтобы он стал серьезным подспорьем для студента в разработке проблем образно-поэтической выразительности актерского мастерства.

Теоретическая часть курсовой работы №5 тесно связана и с ее практическим заданием, так что работу над ними необходимо проводить параллельно: изучение творчества любимого — «идеального» — артиста будет конкретизировать приводимые студентом общие соображения о труде артиста, а попытки ответить на вопрос, что же такое «образность» в творческой жизни актера, дадут соответствующее направление подготовке к рассказу об актере, который является примером для студента.

При подготовке устного сообщения о любимом актере студенту предлагается воспользоваться следующим примерным планом, пункты которого, естественно, можно переставлять и дополнять в соответствии со своим замыслом:

— какими профессиональными качествами, с вашей точки зрения, должен обладать современный актер?

— какие гражданские качества должны быть присущи современному актеру?

— нравственные качества, необходимые современному актеру с вашей точки зрения;

— как все это выражается в творчестве и в общественной деятельности вашего любимого артиста?

— есть ли у вашего любимого актера свой поэтический мир? Каков этот мир?

Выбор темы устного сообщения не ограничен — студент может рассказать о любом из актеров всех времен и народов: о великих артистах прошлого (Щепкин, Мочалов, Комиссаржевская, Сальвини, Савина и т. п.), мастерах, прославивших театр двадцатого века (Ермолова, Леонидов, М. Чехов, В. Соколова, Добронравов, Зеркалова, Бабанова, Добржанская и т. д.), или актерах, занимающие ведущее положение в сегодняшнем театре. Кроме того, это могут быть артисты, с которыми студенту пришлось работать в театре и которые оказали на него серьезное влияние, человеческое и творческое. В случае если темой сообщения выбрана деятельность актера из прошлого, необходимо серьезно изучить литературу, свидетельства очевидцев, рассказывающие об этом актере, а если речь пойдет о нашем современнике, необходимо опираться, кроме того, на личные впечатления и наблюдения, дневниковые записи и т. п.

Зачетные требования пятого семестра: студент на протяжении семестра должен показаться в двух-трех разноплановых ролях современного и классического репертуара, причем одна из них должна обязательно прорабатываться с педагогами, а одна или две — со студентами режиссерской группы. На зачетный показ выносятся: роль в педагогическом отрывке (возможен этюдный этап) и две роли в самостоятельных режиссерских работах студентов. Это должны быть предельно контрастные работы — и по жанру, и по стилю, и по образному языку.

Курсовая работа №6
по мастерству актера

РАБОТА НАД РОЛЬЮ — I
(«Биография» роли и «течение дня»)

1. Предварительная работа — выписки из текста пьесы сведений о персонаже, которого предстоит сыграть.
2. Рабочее определение сверхзадачи и сквозного действия роли.
3. Предварительное ощущение «зерна» роли.
4. «Биография» персонажа.
5. «Течение дня».
6. Рабочие рисунки, сделанные студентом-артистом — поиски грима и костюма.

Данная курсовая работа — первая в ряде курсовых, связанных с практической подготовкой к работе над конкретными ролями. Во всех этих заданиях подразумевается материал, который должен быть включен в обязательную домашнюю подготовку актеров к репетициям, а именно: 1) текст пьесы, роль из которой поручена студенту на предыдущей сессии (чаще всего это роль в курсовом выпускном спектакле, работа над которым начинается обычно на 3-м курсе и продолжается на 4-м); 2) литература об этой пьесе и о спектаклях, по ней поставленных, которая познакомит студентов с историей написания и постановки данной пьесы, а также со сценической историей роли; 3) литература об эпохе, в которой развертывается действие пьесы, а также иконографические материалы и мемуары (репродукции произведений изобразительного искусства, фотографии, газетные и журнальные материалы, воспоминания современников, письма и дневники реальных людей, живших в ту эпоху); 4) собственные записи и зарисовки, сделанные студентом в результате посещения музеев, выставок и памятников архитектуры — при работе над классической пьесой, или предприятий и учреждений — при работе над пьесой современной. Все это явится серьезной базой для выполнения курсовых работ. Но главной, конечно, будет работа ума и сердца: раздумья студента над ролью, ассоциации, с нею связанные, образное и эмоциональное постижение роли.

Курсовая работа №6 посвящена «внесценической» жизни персонажа. Что из себя он представляет; чем и ради чего живет; как сложился его характер — на эти вопросы и должна ответить курсовая, основным содержанием которой станет составление студентом-актером «биографии» действующего лица. Это жизнеописание роли поможет лучше понять поведение персонажа, его особенную логику, найти и определить причины и цели его действий.

Для этого поначалу нужно выписать из текста пьесы: а) всё, что о персонаже говорит автор; б) всё, что о нем говорят другие действующие лица и в) всё, что говорит он сам о себе. Это будет канва, на которой, дополненный изучением жизни и быта того времени и «увлекательными вымыслами актерского воображения» (К. С. Станиславский), возникнет узор придуманной студентом жизни. Но главное, чем определяется необходимость той или иной подробности этой «биографии», должны быть сверхза-

дача и сквозное действие данной роли. Их-то и должна обосновывать, делать подготовленными ходом жизни сочиняемая студентом «биография». Рекомендуется писать ее от первого лица (не «он», а «я»). Это сближает артиста с ролью.

В книге Н. М. Горчакова «Беседы о режиссуре» студент мог бы найти прекрасный пример создания «жизни» действующего лица, принадлежащий выдающейся актрисе советского театра Елене Николаевне Гоголевой, работавшей над ролью Пановой из «Любови Яровой». Ниже приведен пример «биографии» роли, составленной одной из студенток в процессе работы над образом Дашеньки Непряхиной из пьесы Л. Леонова «Золотая карета». Исполнительница, собрав материал по всей пьесе, проделала огромную работу и сумела нафантазировать жизнь человека с множеством подробностей и даже попыталась овладеть сложным языком и стилем произведения.

Такая работа помогла ей понять и найти многое в работе над образом, сблизила ее с ним. Надеемся, что аналогичная работа поможет и студенту сблизиться с порученной учебной ролью.

«МОЯ БИОГРАФИЯ»

Родилась я в 1915 году в деревне Калиновке, что от города верст девяносто будет, — Макарычев там сейчас заправляет. Дед у меня был что кремень: зимой снега не выпросишь, но к праздникам уж всегда мне по денежке дарил; любил он меня и баловал. А папаню не любил. Когда тот с фронту насовсем пришел, начались у них с дедом перепалки. Вскорости мы от них ушли. На другую квартиру. Но маманя меня к деду все время водила. Любила я ходить к деду. Прикармливал он меня пряниками и конфетами и все приговаривал, чтоб я у него жить осталась, что отец — плохой, голь перекатная, а у него я буду жить, как королевнушка. Потом он доставал из бабкиного сундука разноцветные одежки, я одевалась, и мы с ним пели песни и плясали. Этот сундук дед мне в приданое оставлял. Дома папаня расспрашивал, где мне лучше, а потом говорил, что скоро все будут жить, как дед, и даже лучше и что у всех девочек будут красивые платья и вдоволь конфет с пряниками... А сам щекочет меня рыжей своей бородкой, и так с ним хорошо, что и про дедовы пряники забудешь.

Мне шел уж пятнадцатый годок, когда отца убили кулаки, а деда куда-то услали; маманя-то все убивалась, то про отца, то про деда вспоминала. А мне и деда было жалко, и папаню тоже.

Остались мы одни с маманей. Председатель все нас в колхоз звал работать, а маманя ему: «Отвяжитесь, ироды! Мужа угробили, отца сослали, что вам еще от меня надо?!» А председатель-то был папанин дружок и жалел мать, но она его не слушала, и мы ездили с ней на базар, продавали сало, овощи да всякое рукоделие. Ничто у нас даром не пропадало: умела мать копеечку выжимать. «Других пожалеешь, сам по миру пойдешь», — говаривала она, как покойный дедушка. Тогда-то уж нам весточку прислали, что дед в дороге отдал богу душу.

Вечерами, когда к матери приходили бабы и молодухи и шушукались про всякие дела (а мать моя завсегда про всех всё знала), я убегала к реке и каталась с Федюшкой на лодке. Он меня пряниками медовыми угощал, а я ему песни пела. А ночью дома мать все выговаривала мне, чтобы я гулять ходила с Петькой, что, мол, он опять меня сватать приходил. А я над Петькой смеялась, своими рыжими косами махну и айда с Федюшкой. Злой был Петька — всех собак и кошек по деревне забивал.

Федюшка в город засобирался, учиться захотел, и меня с собою звал, ну я от матери не могла уехать — прихварывать она стала. Уехал Феденька, проводила я его, а Петька тут как тут: «Выходи за меня, Дашутка, в бархате будешь ходить, Федька-то уехал — забудет тебя в городе, пропадать одна будешь», — а сам хлыстиком по лакированным сапожкам постукивает. Ух! рассвирепела я, схватила скалку и на него. Маманя моя в горнице лежала и все слышала. Как отошла я, зовет к себе и давай снова уговаривать: мол, Федька неизвестно когда выучится, что с него возьмешь — ни кола ни двора. Ну, я ей тогда и напомнила: что ж она-то с отцом жила, если и он был голь перекатная? Она сначала заулыбалась, а потом потихоньку заплакала.

Вскорости мамаша померла, а я уехала в город, на спичечную фабрику устроилась. Феденька в письме меня похвалил, что я стала работать, писал, чтоб я учиться пошла, но я обиделась: не прокормишь, что ли? И больше он про учебу не стал писать. Сам учился на военного.

В общежитии у нас было весело. Ко мне всегда все бегали, все про себя рассказывали. А я смешливая была, много присказок знала, песни пела. Женихов вилось вокруг! Все за моими косами бегали. На каникулы-то он приехал и привез мне косыночку такой красоты, что все девки прибегали смотреть на нее и на Федюшку. И вечером мы с ним гуляли, и все нам завидовали: мне и моему столичному прынцу. На следующее лето у нас должна была быть свадьба. Но летом его куда-то послали, откуда и писем нельзя было слать. Я все на картах раскидывала — и все плохо выходило. А однажды пришла со смены, гляжу — на моей кровати письмо с печатными буквами, Федя никогда так не писал. «Погиб при исполнении служебных обязанностей». Вот и кончилась моя жизнь и любовь моя единственная, свет белый закрылся от меня.

Плакала я день, другой, третий, но слезами делу не поможешь. Надо гнездо свое сколачивать да хозяйством обзаводиться. А годков-то уже немало — 24 стукнуло, подружки уж все замуж повыходили, с детишками ко мне бегают, а я все кукую в общежитии: женихов-то поразгоняла, прынца своего ожидаючи. Уж лучше бы тогда за Петьку вышла да и жила бы в его хоромах припеваючи.

Тут-то мой жижик окаянный и подвернулся. Хоть мне уже и 25 было, я еще девочка в соку. Ухаживали со мной тогда сразу двое — мой и полуглавный из милиции. Полуглавный-то, Кондрат Тихонович, — усищи по полметра, глазами сверкает, голос — гром. «Любить тебя буду пуще себя, моя кралечка, Дарья Алексеевна. Войдешь хозяйкой в мой дом». А хоромы и вправду царские, да только все какое-то разное. Я было у него спросила, откуда у него такая мебель, а он как глазами сверкнет: «А это не ваше дело, Дарья Алексеевна, вам дадено, вы и хозяйничайте, коль женою в мой дом придете». Ну, я все шуточками да шуточками увела разговор от этой проклятой мебели, только забыть уж не могла, как он глазищами сверканул.

А мужик-то мой глазами не сверкал, голосом тихоньким говорил, гулять меня не водил, а только придет в общежитие, сядет на табуреточку и смотрит на меня. Потом вытащит из кармана лимон, положит на тумбочку и начинает тихонько руку поглаживать. «Пойдем к нам, ласочка. Мы уж так с Тимошей рады будем, что хозяйка в доме появится». Так и металась я между двух огней. Вот однажды назначила я им в один день прийти, а сама загадала: кто первый придет, того и выберу. Сижу как на иголках. Пришел полуглавный. Ну, думаю, такова воля божья, а у самой сердце щемит, а уж он на кровати сидит как хозяин, не то что жижик, на табуреточке. Я что-то ему сказала, а сама в коридорчик выскочила, гляжу — жижик бежит, пот вытирает со лба. «Ты, ласочка, меня не ругай, в музее делегация была, народу видимо-невидимо», — а сам лимоны вытаскивает, знает, что я их люблю. Я его за руку и от дверей, веди,

говорю, Павел Александрович, меня к себе! Вот так и зажили мы вдвоем, Тимоша в академии тогда учился, только летом приезжал, как бывалоча покойничек Феденька.

С фабрики я ушла, стала за хозяйством смотреть, зато Палисаныч мой еще на одно место устроился — в гостиницу. Его в городе все уважали, ему бы и карты в руки, а он все по закону хотел. Жить совсем не умел — все готов людям отдать, о себе и не подумает. Намучилась я с ним первое время, потом пообвыкла. Тимоше-то годок остался служить, а тут война! Его сразу на фронт. Жижик мой тоже было в военкомат сунулся, да куда ему с его здоровьишком. Туго стало жить. Гостиницу забросили — гостей больше не хаживало — не до святынек наших было. А тут нас бомбить стали, и домик наш разлетелся, как одна щепочка, только и осталось, что Тимошин глобус да мой сундучок с Феденькиной косыночкой. Перебрались мы в эту катакомбу. Можно было мебелишки набрать — многих тогда поразбивало. Однажды я принесла кресло-качалку с пожарища, так мой ни слова не сказал, взял и унес куда-то.

А потом с войны Тимоша вернулся. Вернулся, да слепенький. Палисаныч мой сразу и посеребрился. Видать распростился сыночек его и с академией, и с Марькой (красивая девчонка — раньше они дружили детишками). Думала я пожить, попользоваться от Тимоши — пасынок ведь как-никак: как закончит свою академию, глядишь, и в Москву бы съездили бы, посмотрели бы на красу столичную, да, видать, не судьба. И чего я тогда за эту милицию не вышла, черт с ней, с разной мебелью — ведь она не пахнет. А то вот теперь маюся с ними с двоими. Жижику нашла еще одну работенку — сапожничает теперь по вечерам. Так и живем.

Аналогичную работу проделывает артист и над «течением дня» своего героя, т. е. придумывает (в результате изучения пьесы), как прошел день его персонажа, с самого утра и до момента появления на сцене: как проснулся, встал, где был, с кем встречался, какие события, большие и мелкие, происходили «сегодня».

Пример из той же студенческой работы:

«ТЕЧЕНИЕ ДНЯ»
(Действие первое и действие второе)

Проснулась ночью от шума. Слышу, где-то капает. Оказалось, с потолка вода льет — на полу лужа. Подставила ведро. Зазвенело, проклятое! Турнула своего, мол, не держит твоя зола — железо надо или на худой конец фанеры на крышу-то. Неужто так трудно достать, ну ободрал бы где-нибудь. Небось, в музее протекало, так нашел железо. Сопит, проклятущий, — нечего сказать, вот и притворяется спящим. Сон уже не шел. Ведро звенит, окаянное, а за окном поливает. Скорей бы уж эти дожди прошли. Я-то собиралась сегодня белье полоскать. Куда ж в такую пору потащишься? А я страсть не люблю долгую грязь разводить.

Но пора вставать. Мой-то раньше велел разбудить — сегодня в гостинице народу много будет. Придется и мне опосля обеда к нему идти помогать, а я хотела к Федосье Анисимовой сбегать, приезжий-то полковник все чтой-то про Полкана выведывает, даром что мужик, а тоже, как мы, грешницы, — все бы узнать.

В ведре уж половина. Дрова сырые, не горят, один дым. Закашлялся мой — ага! проснулся, глухая тетеря, задам я ему теперя, у меня уж не отвертишься: под нос дрова ему сую, на, мол, растопляй сам! Ну, и про сарай, и про крышу ему выложила. А он все: «Тише, ласочка, Тимошу разбудишь». Все, мол, так живут, все бедствуют. Как у него дрова разгорелись, ума не приложу. Ходит, посмеивается: «Ты поди поспи, ласочка, умаялась, а я сам чайничек вскипячу!» Где уж там спать, скоро и к председателю водников идти надо, насчет

Тимоши, обещал его гармонистом взять — все хоть лишних 300 рублей в доме. Не я — пропали бы они. Взял бы разве председатель Тимошу, кабы я ему сигареток немецких не подсунула. Спасибо Марье Дюндиной — женщина душевной красоты: уши развесит и слушает, что я ей плету. А мне что — за что купила, за то и продаю. Она хоть и боится своего кровопийца, а все ж иногда чего-нибудь с нее да и выпотрошишь.

Пока к председателю бегала, небо прояснилось — можно полоскать бельишко. Тимоша уж ушел со своей музыкой. На реку прибежала, а там уж бабы вовсю хлещут, пока дождя нет. Ветрище задувает, руки стынут. Да за разговором времечко быстро пролетело. Около бани опять мина взорвалась, Дюндин свою Марью побил — уж не за сигареты ли? — а Фимку в бане видели, хвасталась своим новым бельем, мол, жених новый (это Щелкан-то) подарил. Ну, я им тоже подбавила малость, что Щелкан у Фимки каждый день обедает, что видела, как он собственной рукой занавеску задергивал на окне, а меня будто и не знает, греховодник старый. А сегодня вечером Фимкина старушка обещала принести обувку чинить, так я уж у ней все справки наведу. Ну, и про колхозничков, что гуляют с фронтовиком-трактористом, все порассказала и про полковника — такой суровый мужчина — и все Щелканом интересуется. И Щелкан вроде сильно засуетился, как полковник приехал, намедни два раза в гостиницу забегал. Ой, что-то будет, чует мое сердце.

Опосля обеда побежала к своему в гостиницу. А там уж дым коромыслом. Макарычев с Галанцевым поят всех подряд. Грязищи понатаскали, только успевай поворачиваться: кому полотенце, кому чайник, кому стаканчик. А тут еще двое приехали. Одежда на них ладная, а чемоданы! — и до войны таких не видывала. Я скорей до них жижика — видать, важные птицы залетели на наши развалинки. Страсть хотелось на них поближе посмотреть, да как на грех Макарычев моего-то к себе зазвал. Смотрю, мой старичок уже глазками виновато помаргивает. Налила я в чайничек кипяточку, взяла дровец — и к ним в номер.

... А уж как угомонились все, мы отправились восвояси. Жижик идет спотыкается, я его поддерживаю, все ж какой ни есть, а муж. Идет, а сам все про дружка своего рассказывает — про важную птицу. Надо ж такое, с моим-то — сомов ловили по молодости. Да вот, видать-то, счастье им большое привалило. Живут же люди. И скатерть-то у них с собой, и всякие щеточки, и стаканчики, и чего только нет. А тут живешь — вода с потолка льет, как на улице. Протрезвел мой жижик под дождиком и опять за старое: мол, и мы будем жить хорошо, дай только время. Эх, старая песня!

Дома только печку затопила, как краля — старушка Фимкина — явилась с туфельками. Ну, сейчас я ее выведу на чистую воду, от меня не уйдешь!

Все это: и «биография», и «течение дня», и предшествующие события — входит в комплекс предлагаемых обстоятельств. И их недостаточно знать и понимать, их нужно представлять, видеть — образно, конкретно, ярко. Только это может подвести к интересным, активным действиям на сцене.

Из приведенных примеров становится ясна и цель работы и её объем. «Биография» и «течение дня» могут быть написаны в любой форме: в виде письма к другому сценическому или вне-сценическому персонажу пьесы, в виде дневника персонажа, в виде объяснительной записки, судебного показания, мемуаров и т. п. — важно, повторяем, чтобы это было написано зримо, образно.

На экзамен третьего курса выносится работа студента над одной-двумя ролями в одном из актов пьесы или из целой одноактной пьесы.

Курсовая работа №7 по мастерству актера

РАБОТА НАД РОЛЬЮ — 2
(Партитура психофизических действий)

1. Уточненная формулировка сверхзадачи, сквозного действия и «зерна» роли.

2. Партитура простых и сложных психофизических действий роли с включением оценки событий и описанием смены «физического самочувствия», написанная параллельно тексту пьесы.

Эта курсовая работа продолжает и уточняет домашнюю работу студента над ролью из выпускного спектакля. Естественно, что она сложнее, чем предыдущая.

Сначала о технической стороне выполнения задания.

Выполняя его, студент переписывает на левой стороне разворота тетради текст пьесы (или акта, картины, которые выносятся на зачет в седьмом семестре). Разумеется, это только та часть текста пьесы, когда персонаж находится на сцене. Правую же сторону нужно поделить по вертикали на пять граф:

— событие,
— оценка события,
— задача,
— действия, в которых реализуется задача,
— физическое самочувствие.

В эти графы-столбики нужно внести все результаты своих раздумий над ролью параллельно с соответствующими строчками текста пьесы, переписанного вами на левой стороне разворота тетради.

Вот как примерно будет выглядеть эта работа (мы приводим в качестве примера работу над ролью Маши из пьесы А. П. Чехова «Три сестры»):

Левая сторона тетради			Правая сторона разворота тетради		
Текст пьесы	Событие	Оценка события	Задача	Действия	Физическое самочувствие
«ВЕРШИНИН (*смеется*). Вот, вот... Влюбленный майор, это так. МАША. У вас были тогда только усы... О, как вы постарели! (*сквозь слезы*)	Приход полковника Вершинина, приехавшего из Москвы.	Какая жалость и какая радость! Жаль, обидно, потому что сестры опять начнут говорить об отъезде в Москву, а я уже туда не поеду, и радостно,	Присмотреться к Вершинину и заинтересовать его.	Пересаживаюсь, откладываю шляпу, поднимаю упавшую книгу, поправляю платье, волосы, улыбаюсь Вершинину, оглядываюсь на Ольгу,	Смесь усталости с праздничной бодростью, возникающая в душе и в теле легкость.

Как вы постарели! ВЕРШИНИН. Да, когда меня звали влюбленным майором...» и т. д.		потому что новый человек. Интересный и чем-то близкий... Начинается что-то необычное, и т. д.		качаю носком туфли, кашляю и т. д.	

Приступая к выполнению этой большой и кропотливой работы нужно каждому для себя вспомнить мысль Станиславского: «На сцене нужно действовать — внутренне и внешне».

Цель театра, как и всех других видов искусства, — передача высоких человеческих чувств и мыслей. И может возникнуть вопрос, почему же ничего не говорится о них, а говорится главным образом о действии. Дело в том, что конечным результатом всех наших мыслей и чувств всегда бывает действие. Не лишне тут вспомнить высказывание И. М. Сеченова: «Психическая деятельность человека выражается, как известно, внешними признаками, и обыкновенно все люди, и простые и ученые, и натуралисты и люди, занимающиеся духом, судят о первой по последним, т.е. по внешним признакам»[1]. А признаки эти и есть действия человека, понимаемые широко: движения тела, связанные с движениями души, и главное — человеческая речь, раскрывающая мысли и чувства людей.

Следовательно, с помощью действий артист может передать, выразить, сделать понятными зрителю чувства, мысли и настроения, всю внутреннюю, сокровенную жизнь человека, которого он изображает. Но чтобы передать мысли и чувства изображаемого им персонажа, актер должен сначала сам хорошо узнать и понять их. То же можно сказать и о характерах действующих лиц, о взаимоотношениях, связывающих людей друг с другом. Поэтому действие важно для артиста и как источник познания: только в процессе отыскания и формулирования действий мы по-настоящему и до конца познаем окружающий мир и мир роли, только в процессе действия мы всесторонне развиваем свои чувства, совершенствуем их, а следовательно, обогащаем, расширяем мир своей собственной души.

При формулировании «цепочки действий» в данной курсовой работе и в следующей (к/р №8) необходимо учитывать некоторые особенности сценического действия. Сценическое действие обязательно должно быть направлено на партнера, т. е. все, что делает артист на сцене, он всегда должен делать для партнера и только по изменениям в поведении своих партнеров судить, добился ли он поставленной цели.

Сценическое действие «кристаллизуется» в виде глагола: «уговариваю», «угрожаю», «подстерегаю», «издеваюсь» и т. д. Умение формулировать точно свое действие в каждый момент своего пребывания на сцене необходимо сегодня каждому актеру. И здесь хотелось бы дать несколько советов, которые помогут отыскать наиболее точные формулировки сценического действия.

Сценическое действие, по требованию Станиславского, должно быть активным, поэтому мы должны сразу отбросить все глаголы с отрицанием «не»: «не уступаю», «не отдаю», «не пускаю», «не позволяю» и т. д. Действия эти неактивны, инициатива в них

[1] *Сеченов И. М.* Рефлексы головного мозга. М., 1961. С. 4.

переложена на предполагаемого партнера, они оборонительны по своей природе; начать их выполнять трудно, подсознательно толкают они актера на выжидание. Кроме всего прочего, их легко заменить: «наступаю», «отнимаю», «выгоняю», «запрещаю».

Следует избегать также возвратных глаголов, так как активность действующего лица уменьшается, если его действие направлено на себя. Это видно, например, из сопоставления следующих пар глаголов:

унижаюсь — унижаю,

ругаюсь — ругаю,

сомневаюсь — проверяю и т. д.

Очень ярко видно, как возрастает активность действия, если перенести его с себя на партнера.

При формулировке действия следует также избегать глаголов, обозначающих чувства или состояния: «грущу», «скучаю», «люблю», «сожалею», «ненавижу», «презираю» и т. п. В тех же случаях, когда бывает трудно перевести чувство на язык действия, лучше перед бездейственным глаголом поставить активный: «доказываю ей свою любовь», «выражаю ему свое сожаление», «даю им понять, что я их презираю, ненавижу» и т. д.

И, наконец, из всех глаголов, обозначающих одно и то же действие, следует выбирать наиболее активный вариант — что и будет поиском наиболее выразительного действия, а значит, и наиболее сценичного.

Уточняя наши знания о действии на сцене, мы вспоминаем два вида действий: действия внешне физические (иду, беру, пью, стреляю и т. д.) и действия внутренние, психические (думаю, решаю, вспоминаю, стараюсь понять, ищу выход из создавшегося положения и т. п.). Следует заметить, что в каждом физическом действии есть связь с психологией, и наоборот, почти каждое психологическое, внутреннее действие связано с теми или иными изменениями в нашей «физике», но деление это часто бывает необходимо в практике подготовительной актерской работы. Например, в моменты, когда действующее лицо молчит и не двигается, могут пригодиться так называемые внутренние действия, потому что в роли не должно быть ни одного «бездейственного» мгновения.

При домашнем действенном разборе пьесы изучается не только материал роли, анализируется не только характер, нарисованный автором пьесы, но и личный, собственный жизненный опыт артиста, что чрезвычайно важно для создания полнокровного, живого сценического образа. Создается диалектическое единство актера и образа, определяемое К. С. Станиславским с помощью сложного слова «артисто-роль».

Такая подробнейшая работа над ролью при выполнении заданий курсовой поможет студенту в репетиционных пробах во время сессии, так как импровизация и точность рисунка роли, его установленность зависят друг от друга, нерасторжимо связаны друг с другом. Импровизация должна быть подготовлена сознательным трудом, рассудочным, скрупулезно точным, иначе она не сможет состояться. Актер, осмелившийся импровизировать без предварительной солидной подготовки, встретится с непреодолимыми трудностями с первого же шага на сцене. Свобода импровизации, ее легкость прямо пропорционально зависят от количества накопленных артистом вариантов поведения.

Импровизация чем-то родственна вдохновению, — и то и другое результат труда, а не его начало.

Готовясь к импровизации, актер должен сочинять, заготавливать множество различных вариантов выполнения одной и той же задачи, множество различных приспособлений для реализации одного и того же действия. И чем больше таких вариантов будет накапливаться в подсознании, тем свободней, ярче и неожиданней сможет артист импровизировать на спектакле, тем точнее и тоньше сможет он реагировать на каждую особенность и непредвиденность, отличающие именно этот, неповторимый, сегодняшний спектакль. Конечно, обусловленное импровизацией отличие одного спектакля от другого не может перейти известных границ — Офелия не может утопиться на одном спектакле, зарезаться на другом и вовсе не кончать жизнь самоубийством на третьем. В спектакле импровизация владычествует на более глубоком уровне: не в плоскости слов и поступков, а в плоскости мельчайших и тончайших подробностей «жизни человеческого духа» и «жизни человеческого тела» роли (изменения приспособлений, внутреннего монолога, нюансы движений, оценок, темпо-ритма, интонаций и т. п.). Импровизация актера рождается и живет между звеньями приготовленной, продуманной цепочки поступков. «Актер не должен заклепывать свою роль наглухо, как и строитель моста свои металлические конструкции. Надо оставлять пазы для кусочков игры „эксимпровизо", для импровизации. Мочалов играл по-разному одну и ту же сцену в пьесе, но он не менял мотивы игры, а находил новые варианты в зависимости от своего сегодняшнего самочувствия, наполненности зрительного зала и даже погоды», — говорил В. Э. Мейерхольд. Необходимо учитывать это при выполнении курсовой работы, при подготовке материала для выпускного спектакля.

На зачет 7-го семестра выносится этюдный прогон выпускного спектакля или завершенная работа студента-актера в одной или двух ролях на протяжении акта.

Восьмой семестр

Курсовая работа №8
по мастерству актера

РАБОТА НАД РОЛЬЮ — 3
(Партитура словесных действий и внутренних монологов)

1. Окончательная формулировка сверхзадачи, сквозного действия роли и ее «зерна».
2. Партитура словесных действий с включением подтекста и «внутренних монологов», написанная параллельно с текстом пьесы, событиями и задачами.

Рекомендуемая литература

1. *Кнебель М. О.* Слово в творчестве актера. М., 1964. С. 5–17, 38–66, 83–99.
2. *Кнебель М. О.* Школа режиссуры Немировича-Данченко. М., 1966. С. 59–105.

Настоящая курсовая завершает предварительную работу над ролью. Если студент, пишущий курсовую работу, занят в курсовом спектакле, начатом в шестом семестре, он продолжает работу над той же ролью, на материале которой он выполнял курсовые работы №6 и 7; если же теперь студент занят в другом спектакле (на курсе готовятся 2–3 выпускных спектакля), то естественно, что он проделывает всю предварительную работу (составление «биографии» и «течения дня», партитуры действий и «физических самочувствий») для себя, не вписывая всего этого в курсовую работу; в нее включается только выполнение предложенного здесь задания.

Переписав на левой стороне тетради все те сцены, в которых он теперь занят, студент на правой стороне разворота тетради, так же, как и в предыдущем задании (см. комментарий к к/р № 7), выписывает — параллельно тексту пьесы — результаты своей работы над следующими рубриками:

— событие,

— задача,

— словесные действия,

— подтекст,

— внутренние монологи.

Для первых двух рубрик («событие» и «задача») можно составить узкие столбцы-колонки, три же последних графы должны быть пошире, так как в них должно поместиться много материала: подробные цепочки словесных действий, разработанный подтекст и обширные внутренние монологи. Начать следует — после определения событий и своих задач — с заполнения рубрик «подтекст» и «внутренние монологи» и лишь потом заполнять раздел «словесные действия», тогда студенту будет легче находить верные и интересные формулировки словесных действий, так как действие определяется не из текста, а из подтекста.

Содержание подтекста и формулировки словесных действий заносятся в графы параллельно своим репликам и ремаркам, а внутренние монологи — параллельно тексту партнеров и паузам.

Курсовые работы №6, 7 и 8 будут использоваться на репетициях спектакля во время сессии, и для немеханического заучивания текста роли, и для внесения замечаний педагогов, и для записи и пожеланий студентов режиссерской группы, выступающих в качестве режиссеров и режиссеров-ассистентов в выпускных спектаклях курса.

Кроме «физических» и «психических» действий в курсовой работе необходимо сейчас особо выделить словесные действия, «действия словом» (такие, как «уговариваю», «прошу», «объясняю», «приказываю» и т. п.), так как именно действие словом является в театре внешней формой действия, несущей на себе основную идейную нагрузку.

Великая русская актриса М. Н. Ермолова, войдя в зрелую пору своего творчества, при работе над новой ролью стала требовать себе полный текст пьесы. Ее не удовлетворял больше обычай выписывать из пьесы только свой текст с короткими обрывками чужих реплик. Она пришла к мысли о необходимости знать абсолютно все, что говорят ее партнеры, знать так же хорошо, как и то, что придется говорить ей самой. Этот хрестоматийный пример показывает, что еще на заре нашего века, когда современный театр только зарождался, лучшие его представители предвидели, а точнее, предчувствовали тенденцию нового искусства: повышенное, обостренное внимание к внутреннему миру человека, к его духовной и душевной жизни. В частности, Ермолова стала интересоваться не только тем, что человек делает и говорит, но и тем, что он *думает*, когда говорят другие, чем он живет в это время. Как бы вторя ей, К. С. Станиславский, высказываясь о сценическом темпераменте артиста, вводит, наряду с понятием «темперамент воздействия», понятие «*темперамент восприятия*», уделяя последнему очень большое внимание.

Сетуя на то, что актеры подсознательно делят роль на две части («тут, мол, мой текст» и «а тут у меня текста нет — молчу») и первой занимаются серьезно, а вторую оставляют без внимания, выдающийся советский режиссер и театральный педагог Алексей Дмитриевич Попов выдвигал постоянное требование заполнять «зоны молчания»

активным внутренним действием, заботясь, о «непрерывности существования артиста в роли на протяжении всего спектакля». Он тоже придавал особенно большое значение разработке моментов восприятия: «Этой активности актера в зонах молчания должна быть подчинена вся методика воспитания актера в школах и методика репетиций в театрах. Я убежден, что по этой линии пойдет главным образом развитие творческого наследия Станиславского и Немировича-Данченко. И только тогда по-настоящему глубоко, а не поверхностно-школярски будут освоены творческие понятия „внутреннего монолога", „подтекста роли", „второго плана" и „мысленного действия"»[1].

В жизни мы думаем постоянно. Явления и предметы окружающего мира, воздействуя на наши органы чувств, беспрерывно вызывают в нашем сознании различные ощущения, видения и представления; рождаются мысли. Часть из них мы высказываем вслух, часть так и остается невысказанной. Причем невысказанная часть несоизмеримо больше и гораздо важнее: она является причиной высказываемого вслух, вынуждает нас говорить и определяет характер разговора. Конечно, высказанное нами вслух тоже влияет на дальнейший ход наших мыслей, но сейчас очень важно отметить непрерывность течения мысли, только переходящей из звучащей формы, предназначенной для других людей, в форму внутренней речи. Стремясь на сцене к органичности своего существования, артист должен восстановить весь ход мыслей своего героя от одной произносимой вслух реплики до другой — на протяжении всей роли.

Внутренний монолог может быть довольно продолжительным и относительно непрерывным — монологом в буквальном смысле этого слова; бывает это тогда, когда действующее лицо находится в одиночестве на сцене, а также тогда, когда, даже находясь в компании, человек так сосредоточен на каких-то своих, чрезвычайно важных мыслях, что не принимает участия в происходящем, как бы отключается от него. В таких случаях внутренний монолог обычно носит характер размышления и состоит из воспоминаний, сопоставлений фактов своего прошлого, их переоценки; часто это бывает подведение итогов определенного этапа жизни или поиск выхода из положения, создавшегося в связи с каким-то очень важным событием.

Еще чаще встречается внутренний монолог, включенный в активную борьбу, связанный с конфликтом, состоящий из коротких звеньев, цепляющихся друг за друга. Внутренний монолог этого вида носит характер непрерывного спора и состоит из целого ряда внутренних возражений, адресованных партнеру, доказательств, опровержений; он подчеркнуто активен, даже агрессивен, и всегда стремится перейти в звучащую речь, во всяком случае он обязательно ее окрашивает, находя свое продолжение в подтексте произносимой вслед за ним реплики.

Скорее всего, первый вид внутреннего монолога характерен главным образом для людей с «концентрическим» темпераментом, ко второму же тяготеют индивидуальности с темпераментом «эксцентрическим».

Внутренний монолог предстает перед нами как признак современного искусства вообще, как завоевание современного театра в его стремлении раскрыть отличительное качество сегодняшнего человека — интеллектуальность. Мысль — живая, бьющаяся и трепещущая, рождающаяся и развивающаяся тут же, на глазах у зрителя, — вот что становится особенностью по-настоящему актуального спектакля. От советского артиста

---

[1] *Попов А. Д.* Художественная целостность спектакля. С. 143.

зритель требует не изображения процесса мышления на сцене, а воссоздания этого процесса во всей его подлинности.

Поэтому выполнение студентом данной курсовой работы должно быть не формальным, а предельно творческим.

В процессе выполнения курсовой работы необходимо помнить о специфике внутреннего монолога: он важен для артиста еще и потому, что создает подлинность жизни за счет мелких и мельчайших движений, которые непроизвольно возникают у артиста, если он в самом деле думает на сцене.

Открытиями крупных советских психологов, физиологов и медиков в последнее время доказано, что процесс мышления у человека обязательно сопровождается микроскопическими движениями, особенно если человек представляет себе протяженные и двигающиеся объекты, если его внутренние видения динамичны. Исследования ученых показали также, что переживание двигательных представлений вызывает не только биотоки и слабые сокращения мышц, но и повышает их кровоснабжение и питание, т. е. повышает возбудимость, приводит в состояние функциональной готовности весь психофизический аппарат. Эти явления ученые назвали идеомоторными актами.

Это явление позволяет сформулировать особенный характер внутреннего монолога на сцене, отличающий его от внутреннего монолога в литературе, живописи и т. д., помогает определить требования к артисту, сочиняющему свой внутренний монолог: внутренний монолог и включенные в него представления (как мы говорим — видения) должны быть в высшей степени действенными, они должны обязательно иметь двигательный характер, в них должно быть не пассивно-созерцательное просматривание статических картин, а действенное, сформулированное в движениях активное участие в воображаемой жизни. Это нужно, чтобы вызвать у артиста автоматические, неосознаваемые движения, чтобы привести его психофизический аппарат в состояние функциональной готовности, чтобы повысить его возбудимость.

Примерный вариант внутреннего монолога Короля Лира после того, как Корделия отказалась расписывать яркими красками свою любовь к нему, должен звучать не так: «Неблагодарность детей — вот вечный удел отцов. Это страшно. Сразу начинаешь думать о несовершенстве человеческого рода. Ослушание требует наказания и т. д.», а так: «Неблагодарная! Сейчас я закричу на нее, затопаю ногами, а если она не испугается и будет сопротивляться моим желаниям, я схвачу ее, отнесу к окну и выброшу во двор, потом побегу к стражникам и прикажу рыцарям волочь ее в темницу через весь двор и т.д.». Этот грубый пример приведен только для того, чтобы оттенить, сделать ярче разницу между двумя вариантами, чтобы ясна стала следующая мысль: чем крупнее, динамичнее будут двигательные представления, включенные во внутренний монолог, тем больше будет рождать такой монолог-видение бессознательных, автоматических микродвижений и тем эти движения будут заметнее и выразительнее, а следовательно, тем больше узнают зрители о внутреннем мире действующего лица.

Вопрос о характере внутреннего монолога, о размахе и масштабе составляющих его двигательных представлений тесно связан с вопросом жанра спектакля и является для актера ключом к жанровой специфике. Следует учитывать, что сознательное, прямое воспроизведение всего богатства этих «обертонов» мысли и действия невозможно. Они могут рождаться, именно рождаться, а не изображаться, в условиях есте-

ственного поведения артиста. Путь к их рождению — создание вами действенного, полного динамики внутреннего монолога.

Все эти составные элементы образа: и цепочки действий, и внутренние монологи, и видения обстоятельств жизни роли, и даже цепочки фраз (словесное действие), — все они не существуют в практической работе актера отдельно. Переплетаясь в сложном рисунке, они образуют единую линию действия данного персонажа на протяжении всей роли.

Хотя все заготовленное студентом будет изменяться и дополняться на репетициях во время сессии, оно будет служить ему опорой — базой для импровизаций на репетициях и показах. Это в сущности понятно и знакомо каждому человеку. Перед важным свиданием, например, мы всегда заранее обдумываем свое поведение на этом свидании, строя его в своем воображении так, чтобы любыми средствами, любой ценой предугадать поведение своего «партнера» и заготовить варианты ответных действий. И чем важнее встреча, чем ответственнее задание, тем подробнее и изобретательнее разрабатываемый нами план. Конечно, жизнь очень часто разрушает этот хитроумно составленный проект — возникают непредвиденные обстоятельства, происходят неожиданные события, но при первой же возможности мы возвращаемся к своему плану, и он, приспособленный к изменившейся ситуации, помогает нам вновь обрести уверенность, а иногда даже и победить, добиться цели. Точно так же и проделанная домашняя работа поможет студенту действовать на репетиции и на спектакле целесообразно и целеустремленно, а в момент растерянности позволит, не выбиваясь из роли, продолжить линию действия до конца.

Выполнение курсовой работы предполагает большую творческую отдачу. Не должно быть так: предлагаемые обстоятельства разобраны умом, но не разработаны, без видений; внутренний монолог придуман, но он не трогает актера, сер и скучен; умозрительно составлена, подобрана «цепочка действий», пусть правильная, но действия в ней вялые и унылые. Нужно, чтобы предлагаемые обстоятельства увлекали актера, толкали его к активным действиям, тогда они «зримы»; внутренний монолог не только должен быть предельно интересен, он должен будоражить, не давать актеру сидеть на месте; наконец, должна быть найдена цепочка выразительных, кажущихся до парадокса необычными, но выхваченных прямо из жизни действий.

Сравнение можно продолжить еще, но мысль, вероятно, уже ясна. Как только догма становится на место творческого поиска, работа становится бесполезной — она не помогает студенту, наоборот, она задерживает на поверхности роли.

Сопоставляя к/р №6 и к/р №7, следует вспомнить и о другом. Словесное действие, как мы уже говорили, — высшая форма сценического действия. Это его преимущество, но никак не привилегия. Осуществить свою высокую миссию в театре словесное действие может только в единстве с другими видами действия на сцене: «мысленным» и «физическим».

Можно говорить об относительной самостоятельности этих видов действия, если рассматривать их как главные выразительные средства актера. Они иногда разделяются не только в теории, но и в театральной практике: Чарли Чаплин поднялся на самую верхнюю ступеньку актерской славы, не произнеся ни одного слова. Марсель Марсо — разве это не театр? Есть не столь яркие, но столь же убедительные примеры в другом роде: Малый театр в период своего расцвета считался театром слова — речь была главным выразительным средством, своеобразным козырем его корифеев. С другой стороны — знаменитые мхатовские паузы: сколько мысли, сколько души, — а ведь ни слова, иногда

даже ни движения! Не нужно разделять текст, подтекст и физическое действие, наоборот, следует делать акцент на их единстве; нам нужно только отметить тот факт, что выразительные средства актера, о которых идет речь, имеют каждое свою специфику, свои функции и свою сферу воздействия. Они могут звучать в унисон, а могут одновременно говорить о разном.

В одной из своих знаменитых новелл японский писатель Акутагава рассказывает такой случай: однажды в гости к профессору университета в Токио пришла в гости дама. Нестарая, миловидная, она была одета скромно, но со вкусом. Раскланялись. Вежливый японский профессор пригласил ее присесть к столу и предложил чаю. Дама с истинно японским достоинством поблагодарила профессора, с очаровательной, но отнюдь не легкомысленной улыбкой взяла чашечку, поставила перед собой и подала профессору визитную карточку. Выяснилось, что это мать одного из самых любимых учеников профессора. Этот очень способный студент, совсем молодой человек, почти мальчик, подавал большие надежды, но недавно приболел и перестал ходить на занятия. Профессор, желая сделать даме приятное, похвалил ее сына. Дама в ответ высказала много благодарностей профессору за хорошее отношение к ее мальчику. Профессор справился о здоровье своего ученика. «Он умер. На прошлой неделе», — ответила дама. Как ни внимателен был профессор, он не услышал в ее голосе сдерживаемых рыданий — лишь спокойное достоинство. Разве только чуть-чуть суше звучал ее голос. От волнения профессору стало жарко, он хотел взять веер, но уронил его на пол, и теперь мучился: ему было неудобно поднять веер. А дама вспоминала о сыне и рассказывала о том, как любил он свою науку и своего профессора; несколько раз она даже улыбнулась. Видя, как держится мать его умершего ученика, профессор думал о мужестве японских женщин. Улучив минуту, он нагнулся под стол — поднять веер. И тут, под столом, он увидел руки женщины. До сих пор он не видел их, так как она сидела у стола, опустив руки на колени.

Руки судорожно сжимались, теребя и комкая носовой платок. Невыносимое напряжение этих рук, надорванный платок потрясли профессора. Он боялся подняться, но, собрав все силы, сел на свое место. И увидел спокойные, ясные глаза дамы, чуть-чуть печальную, только чуть-чуть, улыбку дамы...

Пример наш показывает, как выразителен контраст параллельных действий: спокойно и мило беседуя с профессором, дама одновременно комкала и рвала носовой платок. Две ясных четких партии: партия слов и партия рук. Две самостоятельных, казалось бы, несовместимых мелодии, звуча одновременно, создают эффект предельной выразительности.

Слова, произносимые актером, мысли, приходящие ему сейчас в голову, и физические действия, выполняемые им в это же время, соединяясь в сложной сценической жизни, обогащают и оттеняют друг друга, образуя единую живую и живительную музыку целостного актерского действия, сочетающую в себе сольные звучания, парные аккорды и трезвучия.

Таким образом, действие актера на сцене — это диалектическое единство противоречий, единство (объединение, соединение) противоположных слагаемых, таких как:

1) Единство текста и подтекста. В одно и то же слово, в одну и ту же фразу мы можем вложить самый разнообразный смысл, положить эту фразу на самый разнообразный, иногда даже противоречащий ей подтекст — все будет зависеть от предлагаемых обстоятельств.

2) Единство смысла, содержания текста, произносимого актером, и действия, выполняемого им с помощью этого текста. Произнося слово, можно ободрить человека, поставить его на место и т. д.

3) Единство текста и сопровождающего его физического действия.

Только вскрытие противоречия в этом единстве и создает выразительное — и даже образное! — действие. Отсюда возникает мысль о законности, а вовсе не о парадоксальности выявления действия как бы «поперек текста». На самом деле эт. е. раскрытие настоящего, глубокого, полного смысла слов, которое дал автор в тексте пьесы. Легко убедиться, что в противном случае они (слова) не могут прозвучать истинно, не могут стать «венцом творчества» актера.

На экзамен в конце четвертого года обучения выносятся созданные и завершенные работы студентов в выпускных спектаклях.

Девятый семестр

Курсовая работа №9
по мастерству актера

АНАЛИЗ СЫГРАННОЙ РОЛИ

1) ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ТОНУС РОЛИ. Удалось ли влюбиться в человека, которого пришлось сыграть? Если удалось, попытайтесь описать, что привлекает вас к нему. Если не удалось полюбить сыгранный образ, разберитесь в причинах.

2) ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ РОЛИ. Какие образы, ассоциации и видения возникали у вас в процессе работы над ролью? Какие образные ассоциации и видения рождаются теперь — в процессе исполнения роли на публике?

Какими путями — прямыми или косвенными, подсознательными или сознательными — вы пытаетесь передать это образное богатство роли зрителям? Где, в каких местах роли удается эта передача и как вы об этом узнаёте? Где, в каких местах роли исчезает контакт на уровне образности, закрывается канал связи со зрителем? Как вы это ощущаете, какими причинами объясняете и какие меры принимаете?

3) ИДЕЙНАЯ НАГРУЗКА РОЛИ. Какие интересные и глубокие мысли о жизни возникали у вас в процессе работы над ролью в связи с поступками персонажа? Что вы делали, чтобы донести эти мысли до зрителя, вызвать их у него? Где это удается, где — нет? Какие смысловые коррективы внесли вы в роль после первых встреч с публикой?

4) ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ БОГАТСТВО РОЛИ. Что нового узнали о человеческой душе в процессе работы над ролью? Какие, пусть небольшие, открытия о закономерностях психологии людей, о психологии человеческих взаимоотношений сделали вы, работая над ролью с партнерами? Каким образом попытались вы включить эти свои открытия в свой «рассказ» зрителю о человеке, которого вы играете? В чем эта попытка помогла вам исследовать «жизнь человеческого духа роли», а в чем, наоборот, помешала?

5) ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ СЛОЖНОСТИ. Какие трудности встали перед вами в процессе работы над ролью и в ходе спектакля при использовании голоса и речи, движения и пластики, как отразилась ваша физическая подготовленность? Где, в какой сцене ощутили вы недостаточность вашей внутренней техники?

6) САМАЯ УДАЧНАЯ СЦЕНА СПЕКТАКЛЯ. В какой сцене почувствовали вы пик правды своего существования в роли? Где ощутили полную включенность в предлагаемые обстоятельства и предельное присутствие «сегодня, здесь, сейчас», т. е. то, что К. С. Станиславский подразумевал под своим толкованием пушкинской формулы «истина страстей»? Постарайтесь проанализировать эту сцену в плане идейной, художественно-образной и психологической достоверности.

7) САМАЯ НЕУДАЧНАЯ СЦЕНА. В какой сцене спектакля вы чувствовали себя наиболее неловко из-за отсутствия веры в свои действия, из-за ощущения фальши своего самочувствия?

8) КРАТКИЙ КОНСПЕКТИВНЫЙ ПЛАН работы над исправлением обнаруженных недостатков, дальнейшего совершенствования роли в процессе ее исполнения на предстоящих спектаклях.

Данная курсовая работа существенно отличается от всех предыдущих, хотя и является естественным завершением учебы в институте. Это разговор об уже сделанной роли. Он не готовит студента к новым творческим усилиям, а подводит итоги обучения и всей актерской деятельности студента на сегодняшнем этапе.

Вопросы плана курсовой сформулированы настолько подробно и развернуто, что в них самих заключены все рекомендации и разъяснения, необходимые для написания последней курсовой работы.

Предметом курсовой работы №9 является роль в курсовом выпускном спектакле или главная роль года в театре, где работает студент в сезон окончания института, — в зависимости от конкретных обстоятельств (загрузка в учебном репертуаре или в репертуаре театра, склонность к выбору той или иной работы для анализа) и по договоренности с руководителем курса.

Пятый семестр

Курсовая работа №5
по режиссуре и мастерству актера

ПОДГОТОВКА К СОЗДАНИЮ РЕЖИССЕРСКОГО ЗАМЫСЛА

I. Теоретическое задание

1. Разбор пьесы и возникновение замысла спектакля. Как в вашей практике соединяется анализ пьесы с элементами синтеза?

2. «Зерно» спектакля и образ спектакля. В чем различие и в чем сходство этих понятий? Как вы их понимаете? Приведите примеры из спектаклей, поставленных вами в театре, или из пьесы, взятой вами в качестве учебной работы.

3. Степень свободы режиссера в трактовке пьесы. Пересмотр каких моментов ведет, по-вашему, к неудаче (или удаче) в постановке пьесы? Приведите примеры режиссерской трактовки той или иной сцены, того или иного персонажа, тех или иных взаимоотношений действующих лиц из пьесы, над которой вы работали на третьем курсе.

4. Жанр, стиль и мера условности. Что такое жанр в вашем понимании — сугубо практически? Что вы имеете в виду, говоря о стиле эпохи, автора, театрального направления? Как зависит от жанра и стиля степень условности спектакля? Приведите

примеры из вашей работы в театре и из вашей предварительной работы над самостоятельным отрывком.

5. Интуиция и расчет в процессе формулирования замысла будущего спектакля. Как они совмещаются и что из них главенствует в вашей творческой практике? Как складывается у вас это соотношение сейчас, в процессе рождения замысла данной самостоятельной режиссерской работы?

6. Описание замысла постановки отрывка из пьесы в общих чертах: идеология, действенно-психологическая основа, структура и композиция, зрелищная форма, настроение, ритмический рисунок, колорит, характер мизансцен, взаимоотношение сцены и зрительного зала. Образ будущего сценического произведения.

II. Практические задания

1. Тема и название устного доклада по истории режиссуры (ключевые этапы развития и имена режиссеров, создавших свой неповторимый театр).

2. Уточненная заявка на самостоятельную режиссерскую работу третьего курса — см. примечание к заданию к/р №4 — параграф I пункт «а»: увеличение или уменьшение отрывка, уточнения в распределении ролей и т. п.

Рекомендуемая литература

1. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. Любое издание. Глава «Линия интуиции и чувства», подглавка «Чайка».
2. *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Ч. II. С. 58–60, 108–118, 176–178, 285–287, 359–369, 373–432.
3. *Попов А. Д.* Художественная целостность спектакля. М., 1959. С. 35–107, 207–275.
4. *Дикий А. Д.* Статьи. Переписка. Воспоминания. М., 1967. С. 55–132, 271–278, 365–380.
5. Андрей Михайлович Лобанов: Документы, статьи, воспоминания. М., 1980. С. 68–71, 113–142.
6. *Охлопков Н. П.* Художественный образ спектакля // Мастерство режиссера. М., 1956.
7. *Охлопков Н. П.* Из режиссерской экспликации «Гамлета»: К постановке в Московском театре им. Маяковского // Театр. 1955. №1. С. 60–73.
8. *Горчаков Н. М.* Режиссерские уроки Станиславского. М., 1952.
9. *Гончаров А. А.* Поиски выразительности в спектакле. М., 1959.
10. *Ремез О. Я.* Мизансцена — язык режиссера. М., 1963.
11. *Эфрос А. В.* Репетиция — любовь моя. М., 1975.

В соответствии с программой курса на протяжении двух семестров третьего года обучения студент-режиссер должен сдать на кафедре режиссуры самостоятельную режиссерскую работу — отрывок из пьесы. В зависимости от степени подготовленности к работе и от того, как сложится его работа со студентами-исполнителями, студент сдает свой отрывок в зимнюю или весеннюю сессию — этот вопрос решается руководителем и педагогами курса. Предварительный разговор о выборе режиссерских отрывков должен состояться на четвертой сессии в конце второго курса.

Студентам может быть предоставлена полная свобода, но могут иметь место и некоторые ограничения — к примеру, студенту могут предложить выбрать только произведение Шекспира или только советскую пьесу.

Студенту может быть поручен самостоятельный отрывок на материале любого из этапов развития театра и драматургии: античной драматургии, итальянской драматургии XVIII века (Гольдони или Гоцци), пьес Брехта, английских пьес конца XIX века. В соответствии с этим формулируются темы отрывка и устного доклада студента-режиссера, указанных в практическом задании. Например, студент, делающий доклад об истоках русского народного театра, показывает отрывок из «Лодки», а студент, подготовивший сообщение о японском театре, выходит на экзамен с показом отрывка из пьесы Тикамацу Мондзаэмона «Копьеносец Гондза в двойном плаще». Материалы доклада таким образом помогают в работе над отрывком.

Приступая к курсовой работе, нужно изучить рекомендуемую литературу и, систематизировав собственные взгляды на прочитанное, ответить на пять первых вопросов плана. Замысел постановки выбранного отрывка, изложенный эскизно, и явится ответом на шестой вопрос задания. Главное, на что будет обращено внимание, — видит ли студент свой будущий «спектакль» и как ему удастся изложить свое видение в письменной форме.

Пока не следует заботиться о логичности и «правильности» формулировок, нужно, чтобы изложение было зримым и эмоционально заразительным. Пусть это будут изменчивые образы, импрессионистические мазки, красочные пятна, сопоставления настроений и атмосфер, ритмические перепады и композиционные наброски. Важно образное, поэтическое восприятие материала пьесы. Уточнение и кристаллизацию формул и задач нужно будет сделать в курсовой следующего семестра, после того как первоначальные видения будут проверены в первых прикидках и пробах с исполнителями на сессии.

В данной же курсовой работе важнее предельно современное и предельно эмоциональное выражение идейного смысла пьесы, оригинальная трактовка того или иного образа, свежая версия взаимоотношений, предлагаемая студентом неожиданно и смело.

Студент может дополнить изложение замысла своим рисунком, раскрывающим решение пространства, или важным, ключевым мизансценическим ходом. Студент может также привести в курсовой работе возникшие у него сравнения пьесы и ее частей с явлениями природы или искусства, описать звучащие при чтении пьесы музыку и звуки. Нужно вспомнить (или перечитать) знаменитый замысел «Чайки», описанный в «Моей жизни в искусстве» К. С. Станиславского.

На зачет выносятся, помимо части самостоятельных режиссерских работ, этюдные показы актов из пьес, приготовленных под руководством педагогов, и в них студенты-режиссеры должны иметь по одной крупной роли.

Курсовая работа №6
по режиссуре и мастерству актера

ПЕРВОНАЧАЛЬНОЕ ВИДЕНИЕ БУДУЩЕГО СПЕКТАКЛЯ. ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ РАБОТА НАД ПОСТАНОВОЧНЫМ ПЛАНОМ ОТРЫВКА

I. Теоретическое задание

(выполняется студентом на конкретном драматургическом материале)

1. Первое впечатление от пьесы в целом (см. к/р №6 для актерской группы).
2. Идейно-тематический разбор пьесы. Рабочая «сверхзадача».
3. Зерно и образ спектакля. Предполагаемый жанр.
4. Трактовка ролей. Режиссерская версия: системы взаимоотношений действующих лиц.
5. Режиссерская концепция конфликта пьесы. Главные события.
6. Подробнейший разбор отрывка из пьесы, взятого в качестве самостоятельной работы студента (см. к/р №4).
7. Атмосфера и темпо-ритм спектакля. Общее решение оформления — декорации, костюмы, музыка, свет и шумы.
8. Компоновка слагаемых спектакля: важные и второстепенные, «близкие» вам и «далекие» сцены, события, персонажи, реплики. Расстановка режиссерских акцентов.

II. Практическое задание

1. Постановочный план отрывка, взятого в работу:

а) режиссерский набросок оформления отрывка и планировка;

б) наброски ключевых мизансцен;

в) музыкальная и шумовая партитура отрывка;

г) световая партитура отрывка.

ПРИМЕЧАНИЕ. Все это прилагается к к/р №6.

2. Заявка: что предлагаете сыграть в качестве выпускных спектаклей курса в следующем, четвертом году обучения? Пьеса (или две пьесы), в которых у всех студентов режиссерской и актерской групп были бы интересные актерские работы. Что в этих пьесах хотели бы сыграть сами?

Рекомендуемая литература

1. *Станиславский К. С.* Режиссерские экземпляры. Т. 1–6. М., 1980—1984.
2. *Станиславский К. С.* Режиссерский план «Отелло». М., 1945.
3. *Петров Н. В.* Режиссер читает пьесу: Материалы к теории режиссуры. Л., 1934.
4. *Гончаров А. А.* Режиссерские тетради. М., 1980.
5. *Зверева Н. А.* Замысел спектакля. М., 1983.

Во время первых этюдных репетиций со студентами-исполнителями возникает обычно множество вопросов и уточнений, проверяется верность самой идеи постановки

драматического отрывка. Студент должен подвести итоги первых проб, уточнить свое задание по плану, предлагаемому в теоретической части настоящего задания. Первоначальные яркие, не слишком общие видения материала теперь уточняются и корректируются. Уточняются события, конфликт, система человеческих взаимоотношений, отбираются лучшие из этюдных вариантов поведения, предложенные исполнителями.

Первые пять вопросов плана разрабатываются на материале всей пьесы в целом.

Шестой, седьмой и восьмой вопросы плана должны быть рассмотрены как можно более подробно, с максимумом деталей, но относятся они только к отрывку, избранному для работы, точно так же, как и первый пункт практического задания (элементы постановочного плана).

Очень важно понять и не упустить из поля зрения органическое единство первой половины задания (мысли, видения и ощущение пьесы в целом) и его второй половины (разработка постановочного плана, отрывка). Нужно, чтобы в разработанном плане постановки отрывка отразился мир пьесы в ее целостности. Студент-режиссер должен так задумать свою постановку отрывка, чтобы он представлял собою как бы мини-спектакль на тему пьесы, из которой этот отрывок взят. Нужно ставить не отрывок, а пьесу, и даже более того — не пьесу, а произведение именно этого автора. Поэтому, уточняя свой «постановочный план», студент-режиссер должен придумать к нему сценическую «увертюру» и «сценический финал», поясняющие и завершающие впечатление «зрителя» от пьесы в целом.. Может быть, даже придется подмонтировать куски текста из начала и конца пьесы, с тем чтобы начать и завершить линии участвующих в отрывке персонажей, найдя для этого подходящую сценическую форму. К примеру: живые картины, танец, песню, приемы восточного театра, монологи-визитки, балаганные зазывы, зонги, оглашенные ремарки или внутренние монологи — всё, что может изобрести режиссер.

Излагая мысли об атмосфере и темпо-ритмической структуре своего мини-спектакля, студент теперь должен рассказать не только о желаемом результате, в отличие от предыдущей курсовой (№5), но и о средствах, с помощью которых он собирается добиться этих результатов.

Здесь должна идти речь не только об акцентах, расставляемых режиссером отрывка, но и о том, как, чем эти акценты будут реализованы в сценическом течении отрывка — в той или иной сцене, реплике, вздохе и даже взгляде. Как и с помощью чего собирается студент-постановщик сценически реализовать «крупные планы» отрывка.

Чтобы провести через актера свои режиссерские решения, поставить отрывок в определенном жанре, стиле, необходимо подумать и о специфике актерского существования в данном отрывке, об особенностях и о природе сценического поведения, а соответственно, и о форме тренинга и репетиций.

В самом конце курсовой работы нужно привести предложения по поводу выбора пьесы для выпускного спектакля курса с мотивированным распределением ролей между студентами всего курса.

В экзамен включается обязательная сдача самостоятельного режиссерского отрывка (для тех, кто не сдал его в зимнюю сессию); для всех студентов-режиссеров обязательно актерское участие в педагогических или самостоятельных работах.

Курсовая работа №7
по режиссуре и мастерству актера

ПРОДОЛЖЕНИЕ РАБОТЫ НАД ПОСТАНОВОЧНЫМ ПЛАНОМ ОТРЫВКА

1. **АВТОР.** Биография и творческая деятельность (даты и факты). Мировоззрение. Художественное кредо. Особенности авторского стиля и манеры.

2. **ЖИЗНЕННАЯ ОСНОВА ПЬЕСЫ.** Какие события и ситуации из реальной жизни автора и окружающей его среды послужили прообразом и толчком к созданию данной пьесы? Какие люди были прототипами образов? Что особенно дорого и близко автору — лично и даже интимно — в мыслях и чувствах пьесы?

3. **РЕАЛИИ ЭПОХИ**, помогающие освоению пьесы.

4. Разбор действенной структуры порученного данному студенту — как режиссеру-ассистенту — отрывка из пьесы, взятой педагогами для курсового выпускного спектакля. Определение событий и действенных фактов, формулировка конфликта (см. задание к к/р №4, пункт 6); предложения по трактовке характеров и поведения всех персонажей, занятых в данной сцене — в направлении, указанном педагогами-постановщиками. Уточнение распределения ролей.

5. Разбор внутренней жизни персонажей, участвующих в порученной студенту-ассистенту сцене: характеристики, образные ассоциации, отношения друг с другом и образные ассоциации этих отношений. «Второй план», «внутренние монологи» и подтекст.

6. Постановочный план порученного отрывка (см. практическое задание к к/р №6, пункт 1-й) и режиссерские предложения по решению отрывка в направлении, заданном педагогами-постановщиками.

7. Предложения по методике работы с актерами-исполнителями для данного спектакля в целом: специальный тренинг, приемы пробуждения эмоциональной памяти, овладения жанром и форма репетиций, специфика этюдов и импровизаций.

8. Заявка на дипломный спектакль, который сам студент-режиссер будет ставить в течение 8-го и 9-го семестров у себя в театре, — автор и название, сроки работы (задание для всех). — Индивидуальные задания: подбор библиографических, иконографических и фонографических материалов по быту и стилю эпохи к одному из выпускных спектаклей — по поручениям педагогов. Материалы привозятся на сессию 7-го семестра.

Рекомендуемая литература

1. *Сахновский В. Г.* Мысли о режиссуре. М.; Л., 1947.
2. *Горчаков Н. М.* Работа режиссера над спектаклем. М., 1956.
3. *Кнебель М. О.* Поэзия педагогики. М., 1976.

По усмотрению руководителя курса и педагогов степень участия студентов режиссерской группы в выпуске спектаклей варьируется в следующем диапазоне: от самостоятельной постановки одного из курсовых спектаклей целиком (что, естественно,

бывает не так уж часто) и до ассистентской работы над одной из сцен в этом спектакле. Помимо этого — работа с художником или самостоятельное создание проекта оформления, работа с композитором или самостоятельный подбор музыки и решение музыкального оформления спектакля, работа над светом, шумами; но тогда при этом каждый студент работает над своим отрывком из пьесы (акт — картина — сцена). Студент разрабатывает этот отрывок как режиссер, работает с артистами как ассистент-репетитор, конкретизируя и выполняя пожелания педагога-постановщика.

Первые три вопроса предназначены для тех, кто изучает их по поручению педагогов или руководителя курса.

Вопросы с 4-го по 6-й включительно касаются всех студентов-режиссеров, но материалом послужит порученная им сцена (акт, картина). Ответы на них и составят основное содержание курсовой работы.

Особое внимание следует обратить на вопрос №7. Ответить на него должен каждый студент-режиссер. Здесь вопрос этот выделен потому, что думать над ним и давать свои предложения нужно, имея в виду всю пьесу, весь спектакль, а не только порученную сцену. Выделен этот вопрос еще и потому, что ответ на него решает судьбу спектакля и требует от студентов большой педагогической и режиссерской изобретательности. Чтобы вопросы жанра, стилистики, образности, присущей именно данной пьесе и именно этому автору, не остались строчкой в режиссерской экспликации или фразой из декларации режиссера, надо понять, отыскать и реализовать природу существования и поведения актера в идейно-художественных параметрах готовящегося спектакля.

К ответу на 8-й вопрос нужно отнестись очень серьезно: следует обдумать выбор пьесы для своего дипломного спектакля, заранее договориться с руководством о включении его в репертуар, обговорить сроки выпуска. Лучше всего, если спектакль будет готов и сдан к 9-й сессии.

Зачеты и экзамены всех последующих сессий, начиная с 7-й, связаны с работой над выпускными спектаклями курса, дипломом и его защитой (госэкзамен).

Восьмой семестр

Курсовая работа №8
по режиссуре и мастерству актера

ПОЛНЫЙ ПОСТАНОВОЧНЫЙ ПЛАН СПЕКТАКЛЯ
(для дипломного спектакля в театре)

Вступление: выбор пьесы — мотивировка и защита.

1. Режиссерский анализ пьесы (см. к/р №4).

2. Замысел спектакля (см. к/р №6, часть I).

3. Постановочный план с приложением рабочих эскизов декораций и костюмов, монтировочных листов по музыке, свету и шумам, списков реквизита и т. п. (см. к/р №6, часть I, пункт 1-й).

4. Методико-педагогическая концепция спектакля (см. к/р №7, пункт 7-й).

5. Принципиальный (без дат) план работы над спектаклем и его выпуска с указанием количества репетиций по каждому разделу работы: вводные беседы, застольные

репетиции, этюдные репетиции, работа в точной выгородке, переход на сцену, прогоны, генеральные репетиции.

6. Пропаганда готовящегося спектакля среди зрителей города, объем и формы рекламы: объявления, интервью и показ отдельных сцен по местному радио и ТВ, афиши-анонсы, премьерные афиши, плакаты и программки.

Девятый семестр

Курсовая работа №9
по режиссуре и мастерству актера

АНАЛИЗ ДИПЛОМНОГО СПЕКТАКЛЯ

1. Итоги воплощения замысла.
2. Какие идеи прозвучали в спектакле?
3. Художественные достижения спектакля.
4. Какие трудности встретились в процессе репетиций? Анализ причин их возникновения и последствий.
5. Какие меры были приняты в борьбе с этими трудностями?
6. Актерские удачи и неудачи — анализ причин и последствий.
7. Какие сцены и почему хорошо принимаются зрителями?
8. В каких местах спектакля падает напряжение зрительского внимания и интерес к происходящему на сцене? Почему?
9. Как дорабатывается спектакль в процессе эксплуатации? Перспективы роста спектакля.

ПРИЛОЖЕНИЯ: программка и афиша премьеры, фотографии сцен из спектакля, газетные рецензии, протокол обсуждения на сдаче худсовету.

Рекомендуемая литература к к/р №8 и 9

1. *Завадский Ю. А.* Рождение спектакля. М., 1975.
2. *Вахтангов Евг. Б.* Записки. Письма. Статьи. М.; Л., 1939.
3. *Михоэлс С. М.* Статьи. Беседы. Речи. М., 1960.
4. *Таиров А. Я.* Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970.
5. *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969.
6. *Брехт Б.* О театре // Собр. соч.: В 5 т., 6 кн. М., 1967. Т. 5/1, 5/2.
7. *Брук П.* Пустое пространство. М., 1976.
8. *Барро Ж.-Л.* Размышления о театре. М., 1963.
9. *Дюллен Ш.* Воспоминания и заметки актера. М., 1958.
10. *Гасснер Дж.* Форма и идея в современном театре. М., 1959.

Две последние курсовые работы отражают завершающий этап обучения в вузе. Первая (№8) выполняется до начала работы с актерами, а вторая (№9) — после премьеры спектакля.

Все вопросы, затрагиваемые в заданиях к обеим курсовым, освещались на занятиях и разрабатывались студентом в предыдущих курсовых работах. Разница только в

том, что раньше эти проблемы изучались на материале разнообразных отрывков из разных произведений драматургии, прозы или поэзии, а теперь они встают перед студентом в связи с одной пьесой, но взятой целиком. Увеличивается масштаб решаемых задач, но в существе своем они те же самые. Поэтому в каждом вопросе задания даны соответствующие ссылки — например, см. к/р №6, часть I.

Две последние курсовые работы студенту следует выполнить особенно тщательно и оформить в соответствии с требованиями, которые впоследствии будут предъявляться к диплому. Курсовые работы лучше перепечатать на машинке, с тем чтобы первый и третий экземпляры использовать при подготовке диплома. В деканат института можно выслать второй экземпляр.

К ПРОБЛЕМЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ*

Изначально тема моего сообщения была сформулирована так: «Проблема сценического действия в современном понимании». Это очень красивое название, но мне бы хотелось сформулировать проще: «Что такое сценическое действие?»

Учение К. С. Станиславского о театре, о работе актера и о сценическом действии отличается колоссальной целостностью. Это наиболее важная его черта. Не случайно он назвал его системой. В ней все объединено, и поэтому трудно говорить о чем-то одном, о какой-то ее части, ограничив себя какими-то рамками, и не задевать соседних, связанных с этой частью проблем и вопросов.

Говорить о сценическом действии еще труднее, потому что в сценическом действии выражается вся суть этой системы. Рассматривая сценическое действие отдельно, изолированно, мы производим насильственную операцию, ибо со сценическим действием связано все, и выделить, ограничить круг вопросов — сложно. Неизбежны потери, недоговорки. Но это ограничение необходимо.

Для начала я постараюсь выделить круг вопросов, так сказать, очертить плацдарм сегодняшнего разговора. Вот эти вопросы:

— природа сценического действия;

— основы сценического действия;

— принципы организации сценического действия;

— тенденция развития сценического действия;

— новая, самая свежая, еще только намечающаяся тенденция сценического действия и образности;

— и, наконец, идейный смысл разработки проблем, связанных со сценическим действием.

Нельзя объять необъятное, но моя цель скромнее и имеет, кроме всего прочего, сугубо практический мотив: вызвать на разговор, спровоцировать размышления, спор. В связи с этим я специально заостряю и постановку вопросов, и некоторые формулировки.

Четырнадцать лет тому назад, придя работать в институт, я имел счастье сотрудничать с И. А. Мазур и учиться у нее. От Ирины Александровны я услышал очень интересное определение сценического действия, которое употреблял К. С. Станиславский во время работы в своей последней студии. Потом я пересмотрел все доступные мне

* Стенограмма доклада М. М. Буткевича, сделанного на расширенном заседании кафедры режиссуры и актерского мастерства МГУКИ 20 ноября 1971 г.

работы Станиславского, но этого определения не нашел. А оно мне очень понравилось. Ирина Александровна очень хорошо, понятно и просто формулировала понятие сценического действия. Я не знаю степени ее участия в уточнении этой формулы, но такое определение, с моей точки зрения, наиболее «удобоваримое». Вот оно: «Что такое сценическое действие? Это умение видеть, слышать, двигаться, думать и говорить в данных предлагаемых обстоятельствах для достижения определенной цели».

Это самое простое из всех определений, но уже в нем, в его структуре таится сложность. Здесь сочетание многочисленных составных частей, и сочетаться они могут поразному: они могут дублировать друг друга, т. е. быть в унисонном соединении, могут не совпадать друг с другом, а могут и «спорить», противоречить друг другу. Мне хочется, чтобы мы подошли к решению вопроса диалектически, т. е. сталкивая эти составные части в динамическом, конфликтном сочетании. Только тогда, как мне кажется, нам удастся по-настоящему, наиболее точно понять смысл и суть сценического действия. Не будем забывать, что столкновение, борьба, конфликтная ситуация из всех искусств наиболее органичны именно для театра.

Приступая к изложению первого вопроса своего сообщения — определению природы сценического действия, — я пойду на сознательное заострение формулировки.

1. Главное в природе сценического действия — это то, что оно есть процесс, совершающийся в «пограничной» области, как бы на нейтральной полосе (на грани) между областью жизни и областью искусства, в данном случае театра. Это его специфика — существовать на грани между жизнью и искусством. Сценическое действие живет там, где кончается жизнь и начинается искусство, а точнее, наоборот: там, где кончается искусство и начинается жизнь.

Природа сценического действия раскрывается в «феномене маятника»: мы все время как бы качаемся от правды жизненного случая к условности театра. Происходит постоянная вибрация, качание от жизни — к искусству, от искусства — к жизни, от мастерства изображения верно подмеченной жизни — к подлинности бытия, к истине существования. Вот суть сценического действия. Иллюзия — правда, правда — иллюзия. Все время такое колебание.

Природа сценического действия (да и вообще природа актерского творчества) — маятниковая в своей сущности: это постоянное колебание (метание, вибрация) между правдой и ложью, точностью и импровизацией, действием и чувством, перевоплощением и самовыражением, сходством и непохожестью в разных ролях, восприятием и воздействием, между натурализмом и условностью и т. д. Вибрация столь частая, что кажется, будто это слияние.

Начать можно с простого примера — с элементарной структуры внимания при, например, трех одинаково важных объектах. Сценическое внимание актера колеблется между этими объектами: он смотрит сюда, а чувствует (ухом, нервами спины, затылком), что происходит в противоположной стороне. Настолько часто это переключение внимания, что мы воспринимаем его как одновременное, слитное восприятие двух противоположных объектов. В своей практике, пытаясь осознать, осмыслить и проверить все происходящее в психике творящего актера, мы ищем разные приемы проникновения в его творческую кухню, разные приспособления, чтобы включиться в его творческий процесс и научиться воздействовать на него.

И я хочу поделиться с вами тем, что я почерпнул в своей работе с артистами и студентами, используя этюдный метод репетирования. Работу над этюдом я начинаю с самого простого противоречия в задании. Я ставлю задачу, но акцентирую предлагаемые обстоятельства, мешающие выполнению этой задачи, а иногда иду и еще дальше: ставлю двойную (противоречивую) задачу — спасти товарищей, но и спастись самому, когда это совместить невозможно. Я знаю, что практически выполнить такую задачу невозможно. Но, ставя перед студентом (или артистом) противоречивую задачу, я добиваюсь эмоциональности. Это очень важный вопрос, очень сложная методика. Иногда это не удается. Тогда я повторяю этюд дважды: один вариант выполнения задачи и другой. Затем делается попытка совместить два решения. Исполнителям, естественно, не удается выполнить обе противоречивые задачи в полную силу, на одинаково успешном уровне, но так я пытаюсь найти сложное решение сценического поведения человека, предлагаю найти сложное состояние внутренних ощущений действующего в этюде человека.

Часто нами ставится акцент на двух группах предлагаемых обстоятельств, выделяются предлагаемые обстоятельства, которые способствуют пробуждению желания выполнить задачу, и предлагаемые обстоятельства, которые этому мешают. Создается постоянное напряжение, оно развивается, растет. В этом выражается диалектический подход (рассмотрение задачи в ее противоречивости, в ее сложности, с учетом того, что противоречие — источник развития).

Если вернуться к нашему первоначальному определению сценического действия, то можно и его рассмотреть диалектически, т. е. поискать в нем противоречия, «спор» одной составляющей с другими. Увидеть в нем своеобразный «диалог» его составных частей: говорить одно, а думать другое, противоположное, как это, кстати, часто бывает в жизни. Или: слово, текст пусть несет одну информацию, а жест (движение) пусть нас проинформирует о противоположном. За счет этого «диалога», спора текста, произносимого актером, и жеста, им употребляемого, образ становится объемным, т. е. более жизненным, более правдивым.

Для чего мы пытаемся найти противоречие? Я приведу одну цитату из недавно вышедшей очень интересной книги. Это «История марксистской диалектики»: «Чем более наука приближается к истине, тем более и резче она обнажает противоположности и противоречия». Это очень интересный принцип: если мы хотим найти правду, мы должны искать противоречия. Этот принцип диалектического подхода к рассмотрению любой вещи, любого явления может нам помочь в понимании любой проблемы теории и истории, практики и методики театра.

Взять хотя бы такую вещь. Раньше говорили о «хотении» и «действии». Сейчас слово «хотение» постепенно уходит из употребления, сейчас больше говорят о внутреннем и внешнем действии. Они могут совпадать, быть разными, но могут быть и противоречивыми. В этой последовательности ясно как бы расширение разрыва, увеличение расхождения: совпадение — различие — противоречие внутреннего и внешнего. Маятник усиливает колебания, диапазон «качания» увеличивается. Растет и напряженность сценической ситуации. Как только мы подчиним одно другому (внешнее внутреннему или наоборот), мы победим целое. Соединение противоречивых составляющих обогащает целое.

Яркий пример получится, если взять проблему внутреннего и внешнего крупнее, в широком масштабе театра в целом. В советском современном театре тоже все больше

поляризуются две тенденции. И сейчас можно сформулировать два направления: направление зрелищное и направление, идущее к глубокому психологизму (зрелище и откровение). Противоречие и углубление. С одной стороны, ритуал, парад, с другой — психологический опыт, или, если сказать еще проще: театр, где режиссер стоит перед актером, и театр, где режиссер стоит за актером. Театр Маяковского и «Современник» (времен Ефремова), Любимов и Эфрос. Эти две тенденции основаны на большем внимании к внешнему действию и на большем внимании к действию внутреннему.

2. Теперь, если подойти к вопросу об основах сценического действия, то, мне кажется, необходимо сказать следующее: эти основы те же, что были и раньше. Я думаю, что вообще никаких особенных изменений в театральной теории сейчас не происходит, т. е. проблемы остаются те же самые и, вероятно, почти в том же количестве и в том же составе. Происходят изменения качественные. К примеру, то, что раньше считалось на театре правдой, сейчас уже правдой не считается. Мы стали понимать правду тоньше, глубже, но требование сценической правды остается. Остается требование органики в поведении актера на сцене, требование действенности тоже остается, но понимание этих вещей усложняется.

Есть тенденция к качественным изменениям, и они происходят.

Что можно считать основами сценического действия? Эти основы — субъективная правда актера-образа и импровизация. Если посмотреть глубже на то, что я сейчас предлагаю как две основы сценического действия, то мы увидим в них то, что когда-то сформулировал К. С. Станиславский. Когда он требовал оправдания актером каждого своего поступка, оправдания всех условий, вызывающих и определяющих этот поступок, когда он требовал «играешь злого — ищи, где он добрый», ведь это, в сущности, то же самое, что и «субъективная правда». А когда он требовал изменения приспособлений при каждом повторении роли, он требовал импровизации. И нужно показать, как важны сегодня и «оправдания», и постоянное изменение актерских приспособлений.

Вопрос «субъективной правды» — очень важный вопрос в искусстве. Переходя к более сложному, более тонкому изображению жизни, мы уходим от плаката, от внешнего и, по-моему, ложного понимания «отношения к образу». Раньше, и не так уж давно, когда я, артист, играл подлеца, я и играл только то, что он подлец. Я утверждаю, выдвигая в качестве основы сценического действия субъективную правду образа, что сейчас требуется от актера полное оправдание человеческих поступков роли, полное, убедительное для себя (исполнителя) объяснение причин этих поступков, настоящая, предельно личная мотивировка. Это очень важная вещь.

В ГИТИСе, где мне посчастливилось работать на режиссерском курсе с А. А. Поповым, нам пришлось однажды смотреть студенческую работу — отрывок из «Живого» Б. Можаева. Там был занят один студент с великолепными актерскими данными, но со специфическим актерским багажом — до института он играл в студенческом эстрадном театре. В отрывке он исполнял роль «отрицательного» персонажа — председателя райисполкома Мотякова; он играл вроде бы хорошо, остро, но все это было формальным, внешним, превращалось в карикатуру. А произведение это сложное, с глубокой народной основой, я бы сказал, с трагической ситуацией. И вдруг — карикатура, кривляние. Я сижу и думаю: в чем причина? И пришел к выводу, что исполнитель работает

не в том жанре. А Андрей Алексеевич сказал, что у исполнителя роли Мотякова нет субъективной правды, он не верит в правоту своей позиции и играет свое отношение к «бюрократу», к «отрицательному». Поступки Мотякова не «оправданы» артистом, он существует в отрывке как бы отдельно от роли.

Попов был удивительно глубок в понимании актерской ошибки, в понимании существа диалектики взаимоотношений актера и роли. А диалектика здесь в том, что актер, даже играя подлеца, должен обязательно найти для себя убедительное «оправдание» всего своего поведения, всех своих поступков, сделать для себя любое действие «правильным», единственно возможным. Актер, если он настоящий, хороший актер — гражданин своей страны — в его природе заложены и благородство, и высокая нравственность, и правильные идейные тенденции. На все это накладывается «субъективная правда» образа, в данном случае так называемого отрицательного образа. При таком положении приобретается объемность, все начинает переливаться, сверкать, и тогда образ становится сложным, а освещение событий — верным и современным. Правда образа накладывается на правду актера.

Это противоречие между гражданским темпераментом актера и «оправданием», полным оправданием поведенческих, действенных устремлений отрицательного персонажа. Противоречие-единство. Специальное подчеркивание отрицательности изображаемого актером плохого человека разрушает это единство, образ распадается и теряет жизненность. «Актер не может быть прокурором своего образа, — говорил Алексей Дмитриевич Попов, — он должен быть адвокатом, защитником своей роли». А. Д. Попов высказывал очень интересную гипотезу о том, что нет ролей, которые не характерны. Ссылаясь на Станиславского, он утверждал, что все роли характерные. Это всем известно. Но не всем известна другая гипотеза А. Д. Попова. Он часто говорил, что условно мы можем перевести все персонажи в разряд «отрицательных». Тогда мы сможем найти сложную партитуру развития образов и сложность, глубину и объемность характеров. Правдивость, объемность, глубину, сложность, т. е. наиболее важные свойства современной актерской игры, приобретает сценическое действие, если оно покоится на основе «субъективной правды» роли.

Переходя к другой основе сценического действия — к импровизации, я должен начать с того, что этот вопрос давно сформулирован и неоднократно вставал в центр театральной технологии начиная с древнегреческого и древнеримского театра, затем, пройдя через русских скоморохов и итальянскую комедию дель арте, всплыл в последний раз во время революции у нас. Вспомните театр «Семперанте» [театр импровизации] — он актуален и сейчас. Мне даже кажется, что требование импровизационного самочувствия на театре станет главным требованием театра будущего. Но пока с этим делом плохо. Мы много говорим об импровизационном самочувствии актера, но в своей практической работе все фиксируем, требуя от артистов как можно более точного выполнения найденного рисунка, приучая их быть исполнителями, а точнее, механическими «выполнителями» наших режиссерских задач, сами формулируем действия, обездушиваем их, засушиваем и штампуем. Мне кажется, только наличие импровизационного самочувствия делает действия актера убедительными. Оно делает их жизненными.

Я считаю импровизацию основой сценического действия, да и вообще основой театра на современном этапе, и подтверждаю свою мысль ссылкой на театральную

практику и тот переворот, который был произведен К. С. Станиславским, когда он утвердил на театре примат жизни человеческого действия с бесконечной сменой приспособлений, пристроек к живому партнеру. Все попытки К. С. Станиславского искать сценическое действие в этюдах, закрыть от актеров заранее определенные, результативные вещи — подспудно говорят об одном: об импровизации. Это очень важная вещь, поэтому я так смело и много об этом говорю, так как с импровизацией связано будущее театра. Актер уже занимает ведущее место в театре, но дальше, с ростом актерской культуры, мастерства и идейной оснащенности актера, его значение будет расти, его творчество будет оттеснять все больше остальные компоненты театра.

Образная мечта В. И. Немировича-Данченко о двух актерах и коврике на площади станет выражением существа театра. Выходят два актера. Один, предположим, должен соблазнить другого, а этот другой — устоять. И они начинают действовать, импровизировать, сталкиваясь в конфликте, борясь, изменяясь и придумывая «ходы» к партнеру. И чем свежее и изобретательнее будут находимые ими приспособления, чем подвижнее будет партитура их борьбы, тем сильнее и значительнее будут результаты в плане воздействия на зрителя. Успех спектакля связан для меня с импровизацией. От доли импровизации в действиях, в поведении актеров на сцене зависит сила и глубина их воздействия на зрителя.

К. С. Станиславский говорил: «Дайте мне подобным образом подготовленных актеров, и я за десять дней поставлю „Гамлета“». Поэтому в системе Станиславского очень многое связано с поиском, пробой, неповторимостью жизни актера «сегодня, здесь, сейчас» — с импровизацией. Но в реальной жизни, в сегодняшней практике театра далеко не все связано с импровизацией. Существуют театры, актеры и режиссеры — сторонники точности выполнения внешнего рисунка роли и спектакля. Борис Иванович Равенских — виртуозный мастер в области сценической композиции, в области темповых нюансов, «музыкального хода» в настроении спектакля — ругается с актерами, требуя от них скрупулезной (до поворота головы, до движения мизинца, до полутона повышения или понижения интонации) точности в рисунке сцены и мизансцены. Но к чему здесь сводится актерское творчество? К механическому выполнению показанного режиссером жеста, голосового ударения. Да и не только Равенских, все мы почти как один долгие годы отучали актеров от импровизации. Как же после этого мы можем говорить и надеяться, что это принесет нам удовлетворительные результаты!

А импровизация придает сценическому действию свежесть, живость и жизненность. Поэтому я в своих спектаклях (и в театре, и в институте) иду сознательно на то, что у меня не будет такой уж четкой, точной и чеканной внешней формы, я не заковываю спектакль в железные тиски внешнего рисунка ни по пластике, ни по ритму, но зато я получаю живых актеров, естественно и свободно чувствующих себя в этом «рисунке сцены или роли на вырост», я получаю живую борьбу живых людей. А это очень важно в искусстве. Еще Достоевский и Толстой, говоря об искусстве, употребляли знаменательную терминологию: они говорили, что должна быть «живая жизнь», главное — это живая жизнь.

Импровизация, импровизационное самочувствие и субъективная правда — это, как мы видим, основы сценического действия. На этих основах держится искусство сценического действия, но нужно подумать о том, как на этих основах организовать это действие практически. Вот я и перехожу к принципам организации сценического действия.

Разрешите мне и тут выделить два момента. Два следующих принципа организации действия на сцене. Первый — состязательный принцип, и второй — экспериментальный принцип.

Театр — вечное искусство. Театр никогда не умрет, хотя на эту тему и было много дебатов. Театр нельзя уничтожить, так как он единственный из всех его соперников дает зрителю неповторимое ощущение присутствия при акте творчества. В театре мы видим само произведение и то, как оно создается. Это всегда событие для присутствующих. Как волнует нас присутствие при работе скульптора в его мастерской, как собирается народ вокруг художника, рисующего с натуры в парке или на улице. Играет пианист в ДК по нотам — людям скучно, но стоит ему начать импровизировать — сразу другое настроение, и вокруг него толпа. Присутствие при акте творчества нельзя ничем заменить. А в театре, который, как известно, искусство коллективное, мы присутствуем при творчестве сразу многих людей.

Но если мы подойдем к этому явлению диалектически, т. е. и тут поищем противоречие, конфликт, то увидим, что важно не только присутствие при творчестве — еще важнее видеть творческий конфликт. Это захватывает. Тут мы вплотную подходим к состязательному, соревновательному принципу, который поможет нам и понять, и организовать сценическое действие по-настоящему.

Нужно создать в театре, на репетиции, а затем и на спектакле ситуацию, толкающую к соревнованию. Есть, например, такая ситуация: немецкий часовой охраняет склад — это будете вы, а партизаны — вы и вы (студент и студентка) — должны подкрасться к складу и снять часового. Вот тут склад, а вот кусты, мостик, овраг. Как кончится этот этюд, неизвестно: если часовой услышит или заметит партизан, он будет стрелять и партизаны будут убиты, а если партизанам удастся подползти незаметно и дотронуться до часового — он будет «зарезан». Никаких «понарошку», все реально: и скрип половиц в классе, и шорох одежды, и видимость такая же, как в классе сейчас. И каждый из «врагов» должен обязательно победить. Сначала это было сделано по-театральному — «якобы», но затем, после нескольких проб, с уточнением требований правды, выполнение задач становилось все сложнее и труднее. Состязание как избранная форма репетиции привело к тому, что задачи становились все более невыполнимыми, но я требовал «победы». Создавалось необычайное напряжение. Напряженность росла, действие становилось правдивым и увлекательным не только для участников этюда, но и для студентов, присутствующих на уроке, — «зрителей»: они превращались в «болельщиков», поняв, что окончание, результат этюда неизвестен, не определен.

Введение в репетицию элемента соревнования — проведение репетиций в форме состязания, т. е. требование начинать репетицию с этюдов с не установленным, а обязательно переменным концом, создает новое, небывалое напряжение, точнее, напряженность сценического действия, и реализует классическое требование А. Д. Попова «поворачиваться спиной» к предстоящему событию. А также классические утверждения столпов психологической режиссуры о том, что вредно идти сразу к результату, о том, что персонаж не знает, чем окончится сцена, что будет в финале сцены. Мы начинаем действовать, не зная результатов. Мы репетируем «Отелло» и не знаем, чем все это сегодня закончится. Может быть, сегодня Дездемона убедит Отелло в своей невиновности. Может быть, на этот раз Яго будет разоблачен.

Вредно, говорили наши «отцы», идти к результату. Но нужно идти к результату. И я следовал их заветам на практике. Мы пытались делать этюды, выявляя и реализуя без поддавков в этих этюдах ситуации остроконфликтные и состязательные. Бандиты нападали на самолет, и начиналась борьба «кто кого»: стюардесса и пассажиры победят и обезоружат бандитов или, наоборот, бандиты убьют стюардессу. Кто был внимательнее, серьезнее, изобретательнее, тот и побеждал. Очень интересный был этюд «зонтики», который уже пошел на публику, кое-кто его даже видел. На площадке стоят все мальчики группы с раскрытыми зонтиками — идет дождь. Играет музыка, а за дверью аудитории стоят все девочки группы. По одной, каждый раз в другом порядке, девочки выбегают на площадку под дождь, выбирают себе мальчика, прячутся от дождя под его зонтиком, и парочка уходит. И так до тех пор, пока не останется один мальчик, которому не хватило пары (мальчиков было на одного больше). Он стоит, мокнет, потом замечает, что дождь прошел, закрывает зонтик и уходит один, одинокий и невыбранный.

Те, кому тогда понравился этот этюд, говорили об атмосфере, другие о красоте, а в самом деле импонировала в нем свежесть, т. е. вот эта незавершенность, неустановленность этюда, его уникальность в смысле «как будто сегодня»: «кто сегодня меня выберет?» или «не останусь ли я сегодня последним?», «хочу успеть выбрать Гену», «успеет ли меня выбрать Римма?», «сейчас, вот сейчас она меня возьмет», «а вот возьму сейчас и не выберу Мишу, который меня ждет, а назло ему возьму Юру» и т. д. до конца. И чем меньше к концу этюда оставалось на площадке ребят, тем меньше становился выбор, и тем реальнее становилась опасность остаться последним, одиноким, без пары. Хотя это вроде бы и была шутка, но «серьез» и напряжение вырастали к концу этюда неимоверно, а с ними росло и волнение, которым заражались и зрители, не знавшие всей подоплеки этюда, но присутствие при борьбе, при состязании, даже пусть не серьезном, давало себя знать.

Я говорил об импровизации. Теперь я говорю о состязании, о соревновании в чем-то. Мы делали интересный этюд «Зеленые призраки», который очень заинтересовал А. А. Попова, приехавшего по старой памяти ко мне на генеральную репетицию зачета. Для тех, кто не видел, расскажу, в чем дело. В аудитории по паркетному полу расставлены елочки и сухие кустики и разбросаны куски «травяного» коврика — кочки. Посередине большая кочка — островок, на котором можно передохнуть, пробираясь с кочки на кочку по этому «болоту». Играет где-то гитара, и кто-то свистит песенку «Дымилась роща под горою». Появляются наши разведчики — «зеленые призраки». Тихо, неслышно, как тени, пробираются они по болоту, на центральной кочке — привал. Раскладывается еда, достаются фляжки. Лежат, едят, курят. Тишина. Где-то свистит птица. Сигнал опасности — проквакал лягушкой дозорный. Кто-то идет. И разведчики растаяли в болоте. Они превратились в лес — замерли в болоте на кочках в позах деревьев, пней, кустов. Появляются немцы — тоже разведчики. Оглядываются. Лес неподвижен, замер. Прислушиваются. Тишина. Выставляют часового. Раскладывают на островке еду, достают шнапс. Что-то в лесу зашевелилось, немцы оглянулись вокруг — все замерло.

Тут я должен оговорить условия состязания между «немцами» и нашими: наши могут тихо двигаться, но только тогда, когда на них не смотрят немцы. А если немец услышит или увидит движение — даже пальца, даже глаза, даже ресницы, — он может стрелять, и тогда наш разведчик, который стал деревом, а теперь разоблачен, будет убит первым же выстрелом. Если же немцы не слышат шороха и не видят самого движения, они не могут стрелять — это «деревья». Эти, может быть, и условные до определенной

степени правила, условия данной игры, данного этюда ограничивали борьбу и делали ее, как это ни парадоксально, реальной борьбой, реальным соревнованием.

Ловя моменты, когда немцы на них не смотрят, партизаны знаками и взглядами сговаривались о плане окружения и захвата немецкой группы и начинали приближаться к ней, пристраиваться к броску внезапной атаки. От исполнителей с обеих сторон требовалась необычайная осторожность действия. Накалялась обстановка, лес как бы обступал немцев. Им становилось неуютно. Они становились внимательнее, от чего росла тревога. Ситуация снова, как и в «Зонтиках», становилась рискованной. Напряжение становилось временами невыносимым, особенно когда немец-часовой прислонился к «дереву»-партизану. Тот, вероятно, останавливал сердцебиение, боясь, что немец услышит стук его сердца. Все было мертво. Немцы снова принимались за еду. Но следовала новая попытка «леса» приблизиться. Тихо опускался на землю зарезанный часовой, и, наконец, партизаны, пристроившись, кидались на немцев — короткая борьба, немцы зарезаны. «Трупы» быстро обыскиваются, забираются документы, оружие, припасы. И вот снова звучит насвистываемая кем-то под гитару военная песня, и тихо, гуськом, по кочкам уходят, продолжая свой путь, зеленые призраки. А. А. Попов долго вспоминал потом этот этюд. На зачете он такого впечатления на зрителей не произвел. В чем же дело? Потом я понял, что произошло на зачете: я не ввел в курс дела зрителей. Условия игры для зрителей были неизвестны, они не знали, за чем следить, и получилась ерунда. Зритель не видел достоинств этюда и видел его недостатки. Соревнование для зрителей было непонятным, оно до них не доходило. Без включения зрителей такие эксперименты не проходят. Но если включать зрителя, то открываются очень интересные возможности.

Теперь я буду говорить спорные вещи, в которые я непоколебимо верю.

Спектакль — это матч. Театральное представление — это состязание актеров, игра. Партнеры — игроки, игроки-соперники: боксеры на ринге, теннисисты на корте, а группы актеров — члены враждующих команд. И главный смысл спектакля — кто кого обыграет, а цель его — победа над противником. Победа любой ценой, победа во что бы то ни стало. Комбинация, коалиция, обманные ходы, блеф и напор, нахрап. Защиты, увертки, обходные маневры, заманивания и засады с нападением врасплох. Все для победы! «Но так можно дойти черт знает до чего! — возразит ленивец, трус и педант. — Хаос какой-то! Невозможно станет работать. Каждый будет тащить одеяло на себя: не только играть не дадут, но и покалечить не постесняются».

А для этого и существует правда игры. Ограничения. Правила, не дающие свободе перейти в произвол. Разумные рамки, направляющие поток творческой энергии, удерживающие его в русле спектакля. И есть судья — режиссер. И есть справедливость болельщиков-зрителей, болеющих только за лучших и честных, освистывающих несправедливость и хулиганство.

Что же это за правила? Попытаемся их сформулировать.

1. Нельзя игнорировать события пьесы.

2. Неприкосновенен и неизменяем текст драматурга.

3. Священны центры внимания спектакля и связанные с ним смысловые акценты, т. е. нельзя отвлекать внимание на себя (своей «игрой») от партнера, когда у него важный текст или смысловая пауза.

4. Нельзя нарушать основу (костяк, конструкцию) смысловой мизансцены спектакля.

5. Категорически воспрещаются силовые приемы и связанные с ними физические травмы партнеров.

Вот и все «нельзя» правил игры. Остальное все можно. Все для того, чтобы обыграть партнера.

Эти «правила игры» можно назвать иначе «границами импровизации». Можно бы еще ввести ограничения во времени (темповые ограничения), как в спортивных играх; интересно также было бы попробовать «удалять с поля», вводя замены по ходу спектакля с дежурством запасных игроков. Режиссер должен дежурить на спектакле, следить за тем, как сегодня проходит соревнование. «Растить» его и поддерживать, когда оно ослабевает. А у нас часто режиссер поставит свой спектакль, выпустит его и больше в театре не появляется. В Москве, слава Богу, с этим лучше.

В свете вышеизложенного можно сформулировать задачу режиссера — не «поставить» спектакль, а организовать настоящее, подлинное состязание артистов (в выполнении своих задач). Подлинность этого состязания и есть то, что потом будет воздействовать на зрителя.

Я проверяю это на спектаклях. Так, в спектакле ЦТСА «Два товарища» во время сцены драки зрители смеялись и плакали, орали, свистели, но не потому, что артисты плохо играли, а потому, что это напряжение «кто кого» росло неимоверно и происходило что-то невозможное. Женщины кричали: «Позовите милицию!» Эмоциональная напряженность была очень сильная. Перед каждым спектаклем я менял актерам задачи, ходы, действия — и отдельно каждому, и двоим, троим вместе. Партитура борьбы понемногу менялась, уточняясь от спектакля к спектаклю. Импровизация поддерживалась постоянно, актеры провоцировались мною на новые ходы, на то, чтобы «обыграть» партнера. В этом спектакле участвовала и зеленая, только из института, молодежь, которая привыкла к импровизированию, и такой мастер, как Л. И. Добржанская. Особенно смело это делала молодая актриса Наталья Вилькина, которая потом импровизацию и соревнование с партнерами усвоила как непреложный творческий принцип своей работы. Она хочет сыграть лучше всех, и тут ничего позорного нет — это ведь заложено в самой природе актера. Нужно только найти принцип организации этого естественного желания актера и научиться использовать это желание в интересах спектакля. Формулируя состязательность как принцип организации действия и борьбы на сцене, я подчеркиваю включение зрителя в действие как особенность сегодняшнего театра — чтобы прибавлялась острота. Но здесь прибавляется еще один признак современного спектакля — сложность.

Очень важно понять, что в этих своих рассуждениях я предлагаю не что-то вместо чего-то, а что-то плюс к тому, что уже есть. Тут не замена, а прибавление — прибавление сложности в рамках существующей системы режиссерских знаний и актерского опыта. Состязательный принцип — это прибавление в методике театральной работы, для того чтобы акцентировать простую мысль: борьба — основа построения спектакля, а борьба — это вечное состязание. Как говорил великий Бурдель, «искусство не цветет в блаженном покое; оно есть неизбывная борьба, тревожное волнение каждого дня нашей жизни, нескончаемая битва...»

Второй принцип организации сценического действия — назовем его так: «экспериментальный принцип» — я рассматриваю как инструмент познания жизни, пьесы, роли. Актер не изображает на сцене что-то, а узнает что-то новое для себя — и в роли, и

в пьесе, и в самом себе. Он не только копирует жизнь, но и пытается ее изменить, изменить ту жизнь, которая происходит вокруг него на сцене. Значит, мы можем сказать, что каждый данный спектакль — это эксперимент, как опыт в науке. Так и у нас в этюде: мы берем данные предлагаемые обстоятельства, данные события и данного актера, погружаем его в эти обстоятельства и смотрим, как он будет себя вести, следим, что из этого получится. Смотрим непредвзято, внимательно и очень чутко. Этюд — как опыт. И спектакль — как опыт. Для режиссера объект эксперимента — актер; для актера объект наблюдения в условиях данного эксперимента — он сам. Актер ставит опыты на самом себе. Это делать иногда бывает сложно и опасно. Но мне кажется, что в понятие экспериментальности поиска действия непременно входит и такая вещь — разведывательный, опасный характер искусства. Это как Штирлиц: свой среди чужих и чужой среди своих. Создавая эту опасность, я добиваюсь напряженности действия.

«Искусство — всегда езда в незнаемое», — сказал Маяковский. Неизвестность результатов эксперимента, смелость пробы и опасность «разведки» в психологию персонажа и в свою психологию создают напряженность действия. Психологическое экспериментирование — это признак современного искусства. Играть надо как следует, как играли раньше, когда уносили актеров со спектакля, когда Мольер умер на сцене, когда Хмелев погиб на театральном посту — в гриме и костюме Ивана Грозного, умер, став Иваном Грозным.

Иногда очень полезно заняться значением слова, вернуться к его подлинному, прямому, я бы сказал даже, к его бесстыдно-буквальному смыслу. Очистить его от прилипших за долгий период не всегда осмысленного употребления дополнительных смысловых призвуков. Постараться услышать первоначально чистый тембр его звучания. Тогда происходят поистине чудесные вещи: занявшись значением слова, мы начинаем получать ответы на самые важные вопросы, нам начинает мерцать решение главнейшей проблемы, встают утерянные особенности явления, брезжат пути выхода из практических «тупиков».

Актер действует на сцене. За этой бесспорной истиной утерялась другая функция актера — игра. Актер — это тот, кто играет на сцене. Став интеллигентной профессией, актерство стало стесняться оттенка детскости в понятии «играть», оно повзрослело, заинтеллектуализировалось. Слова «действовать» и «играть» сблизились, стали взаимозаменяемыми и, наконец, превратились в синонимы. (А ведь это не только манипуляция со словами — за игрой слов стоит игра явлений.) Конечно, нет ничего нелепее и смешнее, чем зрелый муж или солидная дама, играющие как дети — в песочек! — но я и не хочу этого, так как понимаю безнадежность заклинаний типа «будьте как дети!», безнадежность попыток требовать от сегодняшних служителей Мельпомены детского наива и детской непосредственности.

Но игры бывают не только детские, играют даже весьма пожилые дяди и тети, вам известны наркоманские страсти преферанса, которые стали общим местом; в разряд «пресловутых» зачислены домино во дворе и шахматы на бульваре. Легендарный футбол со своими болельщиками спорит с хоккеем, ставшим подлинным мифом нашего времени. Я не говорю уже о не столь строгих, так сказать, «неклассических» явлениях того же порядка: книжная (или денежно-вещевая) лотерея, «любовные игры» молодежи и покорившая все возрасты игра в «бутылочку». И все это взрослые, солидные люди! Сколько азарта, сколько ссор и споров, сколько обид, огорчений, радостей и восторгов.

Ипподромные дружбы и стадионные войны, уходы с работы и обманы домашних. И серьез. И отдача. И главное — борьба! Стремление и страсть к победе!!! И самый большой грех, самое большое и позорное преступление — поддавки, договоренность. Нечестная игра. То же, казалось бы, должно быть и в театре — игра без дураков. Но нет! Тут все разучено, распланировано, заранее обговорено и отрепетировано с «противником». Здесь забыли об игре, а если где и осталась она, то это только «якобы», «как бы» игра. Вот и причина утери театром его былой ошеломляющей популярности. Перестали актеры «играть». Не о детском наиве речь, а о честном, до одержимости честном выполнении своих обязанностей. Об обязанности «обыграть», обязательно «обыграть» партнера-противника. А мы выполняем рисунок игры. Это поддавки. Это — надувательство. За это гонят с поля. В том, что актеры стали «выполнять» рисунок, виноваты и мы, режиссеры. В реализации своего своеволия мы «подмяли» артистов под «рисунок» спектакля, подавили их инициативу, для собственного спокойствия упразднили состязание актеров. Результат — перестали играть артисты, стали «исполнять игру», «исполнять конфликт», утеряли личную заинтересованность в победе и разучились играть. Я, может быть, сгустил краски, но суть, как мне кажется, зацепил верно. Надо учиться играть взаправду.

Играть взаправду, как мне кажется, — это действовать в условиях эксперимента, т. е. пробовать, искать, провоцировать партнера на пробу и поиск. Рискуя и испытывая собственную смелость в откровенности. Как это прекрасно сказано у Пастернака об А. К. Тарасовой в роли Марии Стюарт:

То же бешенство риска,
Та же радость и боль
Слили роль и артистку,
И артистку и роль.
...
Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века,
Как играют овраги,
Как играет река,

Как играют алмазы,
Как играет вино,
Как играть без отказа
Иногда суждено,

Как игралось подростку
На народе простом
В белом платье в полоску
И с косою жгутом...

Можно сказать, что это идеальные требования, что это все хорошо, но практически такого не бывает. Чтобы не быть голословным, приведу пример такой работы, пример реально существующий, даже более того, существующий не где-то в эмпиреях советского искусства, у нас в институте.

Весной я был на репетиции у Ю. Б. Щербакова, который показал прогон-набросок спектакля «Судебная хроника» Волчека. Ждем начала, сидим в аудитории. Вдоль стен — стулья, в центре — столы, кресло со спинкой выше среднего. Приходит женщина, молодая, бойкая, оттолкнула меня, наводит порядок на столе — оказывается, готовится

судебное заседание. Сзади меня сидит студентка. Я вижу, у нее трясутся губы. Как только пришла та, другая, и начала перебирать бумаги, она начала плакать. Я хотел успокоить, ну, воды достать, что ли. А оказывается, это мать одного из тех, кого будут сейчас судить. Начинается тут же, в комнате, судебное заседание: «Встать! Суд идет!», выходят судьи, и мы смотрим, что из этого выйдет. Женщина сзади меня — мать убитого. Это эксперимент. Но экспериментальный характер репетиции перерастает в форму спектакля. От правды жизни — к театру, от театра — обратно к правде.

3. Тенденция развития понятия сценического действия. Это понятие все время изменяется, и эти изменения в понимании сценического действия мы должны видеть, изучать и обдумывать, чтобы понять тенденцию развития. Если подумать, тогда то, что считалось правдивым действием при Щепкине, сейчас бы нам показалось кощунственно театральным.

Я недавно слушал запись чтения М. Н. Ермоловой. Я не могу не верить Станиславскому и всем другим свидетелям, которые говорили об ее грандиозном даре естественности в поведении и подлинности в перевоплощении. Но я слушаю и вижу только, мягко выражаясь, приподнятость на игру голосом и декламацию. Сначала я испугался, подумал, что я ничего не понимаю и поэтому мне кажется искусственным, наигранным этот пафос, но потом я успокоился, поняв, что то, что во времена Ермоловой считалось правдивым и достоверным, сейчас таковым не считается — так изменились наши критерии правды на сцене. Я раньше видел фильм «Великий гражданин», и игра Боголюбова мне казалась ошеломляющей по степени правды и слияния с образом. Казалось тогда, что это не артист, а живой, настоящий человек, что нельзя быть более верным. Но, увидев этот же фильм совсем недавно, почти через четыре десятка лет, я с огорчением заметил: штамп на штампе, фальшивая актерская работа. Все изменилось.

Какова же тенденция изменений? К большей, еще большей правде. Тоньше и сложнее стало чувство правды у зрителя. Тут нас «подкузьмило» кино. Своими крупными планами, когда видно, как выступает пот и дрожат ресницы от скрытого волнения, своей достоверностью обстановки, своей подлинностью во всем кино приучает нас зорче видеть и приблизительность актерской работы, вырабатывает у нас новые критерии правды актерского мастерства и привычку требовать от актера предельной степени перевоплощения в образ.

Зрители видят на экране Ефремова, который, например, в фильме «Три тополя на Плющихе» не воспринимается как артист, играющий роль. Мы просто видим перед собой таксиста. Между ролью и исполнителем нет зазора. Тонкая, филигранная работа. Поэтому, приходя в театр, зрители требуют от сцены того же. У них развился вкус, критерии их стали выше. Образование, книги, телевидение, обилие информации вырастили нового зрителя. И вот этот рост нашего зрителя как гражданина заставляет нас что-то предпринимать, уточнять понятие сценического действия, утончать его и идти к более сложному его пониманию. Но, может быть, эта тенденция к правде — только наше, русское? Нет. Вот говорит немец Томас Манн: «Сегодня совесть искусства восстает против игры и иллюзии. Искусство больше не хочет быть игрой и иллюзией. Оно хочет стать познанием... Искусство в конце концов всегда сбрасывает с себя видимость искусства». Требование правды особенно ярко выражается сегодняшним пониманием сценического действия.

Теперь мы можем сформулировать тенденцию развития сценического действия — увеличение достоверности. Такова тенденция сегодня. Но были времена, когда главное в сценическом действии была его театральность. Может быть, через некоторое время сценическое действие опять вернется к яркости и театральности. В этом тоже «маятниковая природа»: от правды к театральности, а от театральности снова к правде и снова к яркости шуток, свойственных театру.

Я не говорю сейчас о прошлом и будущем. Сейчас такая эпоха, что акцент делается на правде, на абсолютной правде актерского поведения на сцене. Вот что говорит К. С. Станиславский о степени правды жизни актера на сцене: «„Я есмь" — ... это сгущенная, почти абсолютная правда на сцене... Создание на сцене состояния „я есмь" является результатом свойства актера желать все большей правды, вплоть до абсолюта. Там, где правда, вера и „я есмь", там неизбежно и подлинное, человеческое (а не актерское) переживание. Самое маленькое действие или чувствование, самый маленький технический прием получают огромное значение, если только они доведены на сцене, в момент творчества, до самого предельного конца, где начинается жизненная, человеческая правда, вера и „я есмь". Когда это случается, тогда душевный и физический аппарат артиста работает на сцене нормально, совершенно так же, как в жизни». И еще одна, последняя в этом ряду, цитата из Станиславского: «Наши глубокие душевные тайники только тогда широко раскрываются... когда нет штампов, условностей и проч. Словом, когда все правда, до пределов распро-ультранатуральности».

Тут я бы хотел поделиться своими мыслями по одному важному вопросу. Если посмотреть «с позиций соседей», т. е. с позиций других видов искусства, то мысли Станиславского совпадают с декларациями одного из самых популярных направлений в архитектуре — нового брутализма. Это направление, которое требует «правдивости материалов», из которых строится здание, требует, чтобы была выявлена фактура материалов, чтобы выявлялась откровенно конструкция сооружения, чтобы человек, глядя на это сооружение, видел все в подлинности, чтобы все было настоящее. Честность и правда конструкции и материалов.

А какой материал у нас? Наш материал — актер. И данная мысль в применении к строительству спектакля выразится в требовании честности, правдивости его действий, ощущений, его психофизического аппарата, в требовании от него откровенности беспредельной. В этой связи нужно обратить внимание на следующую постепенную, но все более заметную замену на театре. Индивидуальность вместо характерности — так можно сформулировать настоятельное требование театра в плане актерского «материала».

Если раньше в актере ценилось то, что он умеет быть неузнаваемым в каждой новой роли, то теперь, наоборот, — ценится в актере то, что позволяет нам узнавать его в любой роли, но, конечно, это должна быть личность: глубокая, интересная, оригинальная и неповторимая. Известный тезис о том, что актер потому умеет изобразить любой характер, что он не имеет своего собственного (Дидро), теперь звучит только в ироническом плане. В актере стали цениться его душевное своеобразие, его неповторимость. Современный актер — это целый мир, свой, глубокий, яркий. Чурикова, Ефремов, Смоктуновский, Волков, Мазина, Жирардо, Жан Габен и т. п.

Может быть, тут сказывается борьба против социальной тенденции стирания индивидуальности, выраженной в конформистски направленных силах моды, быта, уни-

формы (все начинают играть на гитарах и отпускают бороды), стандартных квартир и гарнитуров. Индивидуальность, которую хоронит ежедневно и ежечасно, ежеминутно поветрие моды, нашла себе убежище в искусстве. А театр всегда стоит на стороне духовности и одухотворенности, театр работает на пробуждение и воспитание индивидуальности, если он настоящий, высокий театр.

Мне кажется, что тенденция развития сценического действия в современном театре ясна — это тенденция к увеличению его достоверности, и можно пойти дальше, т. е. попытаться сформулировать, какими качествами должно обладать действие актера, чтобы быть достоверным. Что мы можем конкретно спрашивать с актеров? Как, по каким признакам можно их конкретно проверить — действуют они или не действуют?

Сценическое действие должно быть:

1. Индивидуально. Личный характер, неповторимость его и есть одно из качеств, придающих сценическому действию достоверность. Нужно проверять, пропускает ли актер через себя то, что он делает на сцене. К. С. Станиславский требовал: «... Какую бы роль ни играл артист, он всегда должен действовать от себя самого, за свой личный страх и совесть». Или еще: «... Пусть актер не забывает, что нужно всегда жить от своего собственного существа, а не от роли, взяв у последней лишь ее предлагаемые обстоятельства».

2. Уникально, т. е. неповторимо, не повторно, а выбрано именно сейчас, для этого партнера, в этих, именно этих предлагаемых обстоятельствах, для этого спектакля. Для данного, сегодняшнего повторения этого спектакля. Сегодня, здесь, сейчас — это мысль Станиславского, — нужно «приспосабливаться» к партнеру, все делать для партнера. Практически репетиция и есть «приспособление» к данным партнерам. Тем же самым процессом должен быть и спектакль, что на деле, к сожалению, не часто бывает и в нашей с вами практике.

За действиями актера мы должны видеть процесс выбора самого действия — наложение действия на поиск и выбор создает ощущение достоверности. Соединение, слияние действий персонажа пьесы с сиюминутным поиском и выбором приспособлений для воздействия на партнера у самого исполнителя делает сценическое действие сложным и интересным. Сквозь взаимодействие персонажей просвечивает взаимодействие актеров.

Когда мы об этом говорим, возникает вопрос: а дойдут ли эти сложности и тонкости до зрителя? А если он сидит в двадцать шестом ряду? Он может всего этого и не увидеть. И тут придется отвлечься, чтобы рассмотреть явную тенденцию современного театра и современной режиссуры приблизить зрителя к актерам. Становится понятно зачем. Чтобы зритель увидел все тонкости и сложности актерской работы, рассмотрел кружевные узоры, которые современный театр плетет, создавая (на уровне ощущений) паутину взаимодействия и психологической правды.

Эта тенденция ярче всего выражена в творчестве польского режиссера Ежи Гротовского, которого в Европе называют (и, по-моему, не случайно) «польским Станиславским». Он стремится приблизить актеров к зрителям, а зрителей — к актерам, чтобы могло произойти то, что он кладет в основу театра,— «исповедь» актера во время спектакля.

Что-то подобное у нас делается в Театре Ермоловой и в Театре Маяковского. Там созданы малые сцены — маленькие залы для очень незначительного числа зрителей. Актер

погружается «в публику». Это развитие традиции. Мы видели это у Охлопкова и видим сейчас на многих спектаклях в Москве. У Любимова, например, в спектакле «Деревянные кони» на сцене строится деревенская изба и зрителей в зал пропускают через сцену, они как бы приходят в эту избу на посиделки. Главное направление усилий современной режиссуры — стремление включить зрителя в сценическое действие, чтобы он включился и участвовал. Не только созерцание сценической картины, но и сотворчество.

Но вернемся к качествам, которые добавляют достоверности сценическому зрелищу. Сценическое действие должно быть:

3. Эмоционально. Я увлекался системой Станиславского и до учебы в институте, и в первые годы своей педагогической деятельности. Учился определять действия, составлять цепочку действий, строить логику действий и выстраивать конфликт на сцене, в пьесе. Даже написал большую работу, научную, в восемь-девять печатных листов. Гордился своими построениями. Эту работу я принес М. О. Кнебель. Она посмотрела и говорит: «Что тут такое? Вы, Миша, „головастик". Разве можно точно определить сценическое действие, не учитывая эмоционального порыва, не учитывая страстного желания? Нужны не только логические правила, логика, но главное — эмоциональность».

Тогда-то я и понял, что поведение человека, его поступки не объяснишь и не разгадаешь, раскладывая все по полочкам логики, я начал учиться эмоциональному подходу к поиску, определению, реализации сценического действия. И многое начал понимать по-новому. Сценическое действие должно быть не только логически правильно, продумано и рассчитано рассудочно, но, главным образом, чувственно оправдано — подлинность эмоции тоже придает действию актера на сцене достоверность. Оно должно быть обязательно эмоционально окрашено. Тут диалектика: эмоция является почвой для нахождения верного действия на репетиции; на спектакле эмоция появляется как результат верного выполнения действия.

Мы говорили о «включении» зрителя в спектакль. Так вот, в основе воздействия спектакля на зрителя лежит явление, я бы сказал, психологического резонанса. Стоят на сцене два рояля. Если на одном взять «ля» четвертой октавы, в другом тоже начнет звучать, сама отзовется струна «ля». Внутри нас — нервы. Их образно можно уподобить натянутым струнам, и если у человека рядом со мной вибрируют нервы-струны, у меня они тоже начинают дрожать. Это всем нам хорошо знакомо. Часто в присутствии очень взволнованного, заведенного человека мы начинаем тоже волноваться, хотя нам до причин волнения этого человека вроде бы совершенно нет дела. Волнуемся, заражаясь чужим волнением, и это всегда безотказно срабатывает. Это я имею в виду, когда говорю о психологическом резонансе. И хотя отзвук дрожащих струн — только образ, я твердо верю, что существо явления очень серьезно. Только если у актера затронуты «струны его души», начинают дрожать струны души зрителя. А если у актера, лично у него, ничто «не дрожит», чего можно ждать от зрителя?

Как же реализуются эти вещи в практической работе?

Как добиться эмоциональности, подлинной и неподдельной? Как заставить «струны» актера дрожать на репетиции, да так, чтобы они не переставали «звенеть» на спектакле?

Актер ставится в неразрешимое положение, в положение, когда его «раздирают» противоречивые требования режиссера. Создается ситуация стресса. Станиславский кричал «не верю!» и, как нам известно, доводил актеров до отчаяния, но, в конце концов, доби-

вался нужного результата. Тогда не было термина «стресс», но Станиславский был великим педагогом и мучил актеров не от плохого характера или вздорности и не от «великой требовательности» — он добивался нужной ему эмоциональности. Чем труднее, противоречивее поставленная перед актером задача, тем больше эмоционального действия.

И последнее качество сценического действия — оно должно быть:

4. Многомерно, т. е. в нем должно быть совмещено множество граней. Одновременное соединение различных аспектов, сосуществование в одном действии разных поведенческих тенденций дает впечатление достоверности. И наоборот — иерархическая подчиненность всех компонентов действия одному, отрабатывание обертонов, «тембровая стилизация» действия превращают его в схему, обедняют, а значит, лишают его убедительности и уменьшают его достоверность.

Сейчас много говорят о «контрапункте режиссера». Должен быть и контрапункт актера. Возьмем наше определение сценического действия: уметь видеть, слышать, думать, двигаться, говорить. Пять, если можно так выразиться, параметров поведения актера. Эти параметры соединяются в практике актерского действия, и соединение это сложное, таящее в себе много всевозможных сочетаний. Для примера возьмем два параметра: «говорить» и «двигаться». Слово и жест. Они могут соответствовать друг другу. Они могут быть разные, т. е. могут не совпадать. Но они могут и противоречить друг другу, «спорить» друг с другом. Словом я говорю «нет», а жестом — «да». А если взять все пять составляющих? Сочетаясь, расходясь и споря друг с другом, они принесут нам несравненно больше информации о действии и действующем, чем если бы все эти пять говорили нам одно и то же, пели в унисон. «Каждое действие изучайте как в микроскопе», — советовал К. С. Станиславский, т. е. подробно, со всех сторон, укрупняя детали.

Я подготовил примерный разбор сложной действенной структуры сцены Ирины и Тузенбаха из пьесы А. П. Чехова «Три сестры». Конфликт в сегодняшнем театре утончается. Он становится глубже. Если прежде он находился на уровне прямых столкновений, то теперь очень тонко переходит «на уровень ощущений», туда, где «хозяйничают» догадки, предчувствия, намеки и нюансы.

Очень интересна мысль Достоевского: «Известно, что целые рассуждения проходят иногда в наших головах мгновенно, в виде каких-то ощущений, без перевода на человеческий язык, потому что ведь многие из наших ощущений в переводе на обыкновенный язык покажутся совершенно неправдоподобными. Вот почему они на свет никогда не являются, а у всякого есть». Но то, что в жизни «на свет не является», на сцене должно быть сознательно разобрано, рассчитано и выявлено. Станиславский сформулировал это в своем знаменитом примере с открыванием двери: в жизни мы открываем дверь бессознательно, не думая и не рассчитывая своих движений, но чтобы на сцене совершить это очень простое действие, нам все нужно изучить и освоить заново. Он говорил: «То, что в жизни мы совершаем не думая, подсознательно, на сцене должно стать сознательным». Поэтому в своем разборе прощания Ирины и Тузенбаха мы будем сознательно и четко формулировать в форме действия те вещи, которые в виде ясных мыслей и подспудных действенных устремлений существуют только в подсознании. Подсознательное выведем в сферу сознания, чтобы потом оно снова ушло в подсознание — после того, как актер его освоит.

Хочу высказать несколько наблюдений по поводу драматургии Чехова. События у Чехова — двойные, и это особенно заметно именно в пьесе «Три сестры». Смотрите:

первое событие — какое оно? Это «именины Ирины». Но ведь это и годовщина со дня смерти отца. Если можно так выразиться, это «именины-поминки». И таких событий множество: «приезд Вершинина» — новый человек в городе, но оказывается, это и старый московский знакомый сестер, так что событие тоже как бы двоится: сливается двойное — приезд нового человека и приезд доброго старого знакомого. Приношение серебряного самовара — «подарок» и одновременно «насмешка», чуть не «оскорбление». А финальный в первом акте поцелуй Наташи и Андрея? Это ведь одновременно и высшая точка счастья в его жизни, и переломный момент — начало гибели.

Но, раз события двойные, двойными должны быть и действия, рождаемые такими событиями. В этом новаторство чеховских пьес, переход к сложному освоению сложной человеческой психологии, человеческого поведения на сцене. Это дало толчок к рождению новой техники актерского исполнения и к новому пониманию цели и методики работы с актером, так смело разработанной Станиславским и Немировичем-Данченко: второй план, подтекст, внешнее и внутреннее действие. Учтем: каждое событие само двойственно и вызывает два действия у каждого из действующих лиц.

Прочтите эту всем вам знакомую сцену сейчас, чтобы вы спокойно могли слушать то, что я скажу дальше.

Вчера, возле театра произошла ссора Тузенбаха с Соленым, закончившаяся вызовом на дуэль; весь город говорит об этом. И сейчас должна состояться эта дуэль. А завтра венчание. Но Ирина не любит барона. Такова коротко предыстория сцены. Происходят события внутренней жизни героев. События рождают действия. Действия я попытаюсь столкнуть в конфликте.

Берем первое событие: «они остались одни». Они не могут найти, о чем говорить. Им не о чем говорить. Казалось бы, они должны говорить о главном, что предстоит, а они заговорили бог знает о чем — только бы не об этом главном. О Кулыгине, о городе.

Тузенбах. Это, кажется, единственный человек в городе, который рад, что уходят военные.

Ирина. Это понятно. (*Пауза.*) Наш город опустеет теперь.

Тузенбах (*поглядев на часы*). Милая, я сейчас приду.

Стоп! Тут событие — «просьба Тузенбаха». Смысл этой просьбы двойственен: отпусти! — останови! И действия двойные. Если посмотреть сверху, то происходит следующее столкновение: Ирина должна узнать, что случилось, а барон должен то, что случилось, скрыть. Глубокое же внутреннее столкновение другое, противоположное: барон старается дать ей понять, что сейчас будет что-то страшное (дуэль будет!), дать ей понять, что он тревожен, что он боится, но Ирина решила убедить жениха, что она не догадывается и не может даже предположить, что все это настолько серьезно. Проверяем по Чехову:

Ирина. Куда ты?

Тузенбах. Мне нужно в город, затем... проводить товарищей.

Ирина. Неправда... Николай, отчего ты такой рассеянный сегодня? (*Пауза.*) Что вчера произошло около театра?

В этой двойственной борьбе побеждает Ирина, что приводит нас к следующему событию: «Ирина догадалась» (смысл: какое счастье! — какое горе!). Внешний

конфликт: Ирина осуждает Николая за скрытность, за неоткровенность — он оправдывается: «я не виноват, я не могу сказать этого». Внутренний конфликт другой, обратный. Тузенбах должен добиться любви, понимания. Чтобы добиться этого, он требует, обвиняет, а Ирина — оправдывается. Как виртуозно строит Чехов перипетии этой внутренней борьбы: если на первом этапе борьбы активно действует она, то тут, на второй ступени конфликта, активен он. Но этот этап не приносит победы барону. Этот этап борьбы разрешается событием: «отказ Ирины» (любви нет). Проверим.

Тузенбах (*нетерпеливое движение*). Через час я вернусь и опять буду с тобой. (*Целует ей руки.*) Ненаглядная моя... (*Всматривается ей в лицо.*) Уже пять лет прошло, как я люблю тебя, и все не могу привыкнуть, и ты кажешься мне все прекраснее. Какие прелестные, чудные волосы! Какие глаза! Я увезу тебя завтра, мы будем работать, будем богаты, мечты мои оживут. Ты будешь счастлива. Только вот одно, только одно: ты меня не любишь!

Ирина. Это не в моей власти! Я буду твоей женой, и верной и покорной, но любви нет, что же делать!

Обратите внимание, сколько появилось восклицательных знаков и в его репликах, и у нее. Борьба становится напряженной, растет откровенность (все-таки ведь это перед смертью, рядом с возможной гибелью!), и событие, переламывающее развитие сцены («отказ Ирины»), звучит как ее вызов, полунечаянный, полупреднамеренный. Событие это рождает новый конфликт, еще более мучительный, такой, в котором внешнее и внутреннее разведено еще дальше: внешне все стало суше, скупее, умиротвореннее и личнее — спокойно, «как в лучших домах Филадельфии». Он ее успокаивает, а она оправдывается, просит прошения. Но внутри конфликт разгорается, пылает, кричат, вопят страсти, она раскаивается, кается, чуть ли не в градусе героинь Достоевского, а он предупреждает: ты можешь стать убийцей, он угрожает. Сейчас они сбросят жалкие лохмотья воспитания и интеллигентности, что и происходит после следующего события: «требование Тузенбаха» (оно как последнее слово осужденного). «Скажи мне что-нибудь!» — требует барон. Чехов подчеркивает значительность события паузой. Вот эта борьба:

Ирина (*плачет*). Я не любила ни разу в жизни. О, я так мечтала о любви, мечтаю уже давно, дни и ночи, но душа моя, как дорогой рояль, который заперт и ключ потерян. (*Пауза.*) У тебя беспокойный взгляд.

Тузенбах. Я не спал всю ночь. В моей жизни нет ничего такого страшного, что могло бы испугать меня, и только этот потерянный ключ терзает мою душу, не дает мне спать... Скажи мне что-нибудь. (*Пауза.*)

Тузенбах обречен. Все ясно. Ясно и страшно. Действие становится откровенно однозначным: то, что скрывалось внутри, выплеснулось наружу. Чужие люди. Смысл действия Ирины: раскрыть ему всю правду, чтобы понял: ненавижу. Тузенбах ужаснулся от этого, он понял, что теряет все. Он отчаянно старается добиться от нее, чтобы солгала, чтобы пожалела и обманула. Но Ирина уже не может остановиться, она произносит страшный приговор: «Полно! Полно!» Два слова — смысл один. Два краткие удара и два восклицательных знака. Вот под каким диалогом этот конфликт развернут:

Тузенбах (*после паузы*). Скажи мне что-нибудь...

Ирина. Что? Что сказать? Что?

Тузенбах. Что-нибудь.
Ирина. Полно! Полно! (*Пауза.*)

Главное событие случилось: «приговор» (любви нет, есть ненависть). Оба разбиты — Ирина своей откровенностью, Тузенбах жестокостью приговора. Отсюда последняя пауза.

Тут я хочу обратить ваше внимание на пример «стрессовой» методики разбора и постановки заданий актеру. С одной стороны, мы обращаем внимание исполнительницы роли Ирины на тонкость, воспитанность, нежность этой девушки, а формулируя задачу, действие, требуем от нее поступков жестоких, циничных в своей безжалостности — жестокость и нежность, тонкость и черствость. Разбирая партитуру действий барона, мы акцентируем его пассивность, слабость, рассматриваем ситуацию, в которой действует Тузенбах, как жалкую и унизительную, но действий от него требуем решительно-благородных и мужественно-героических.

Они молча стоят рядом. Рядом, совсем близко друг к другу и — чужие. Разделенные стеной, которую пробить невозможно. С одной стороны — барон, который обречен умереть, с другой — Ирина, остающаяся жить. Ирина — не действует, опустошенная вынесением приговора; барон совершает серию поступков приговоренного. Его задача — прощание с жизнью, с природой. Ему не до Ирины:

Тузенбах. Какие пустяки, какие глупые мелочи иногда приобретают в жизни значение, вдруг, ни с того ни с сего. По-прежнему смеешься над ними, считаешь пустяками, и все же идешь и чувствуешь, что у тебя нет сил остановиться. О, не будем говорить об этом! Мне весело. Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы, и все смотрит на меня с любопытством и ждет. Какие красивые деревья, и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь! (*Крик: «Ау! Гоп-гоп!»*)

Это новое событие: «зовут на дуэль» (вызов на казнь). Барон начинает новое действие: расчет с жизнью, завещание. Ирина еще не опомнилась, она по-прежнему бездействует. Конфликта нет. Барон «тащит» действие один:

Тузенбах. Надо идти, уже пора... Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни, так или иначе. Прощай, моя милая... (*Целует руки.*) Твои бумаги, что ты мне дала, лежат у меня на столе, под календарем.

Ирина очнулась на «завещании». Она поняла, догадалась, куда идет ее жених, — это и есть следующее событие. Но герои еще не вошли в плоскость обычного общения, действия их еще пока однозначно открыты.

Ирина добивается, возможно, присутствия на дуэли. Она предлагает барону единственно возможную для нее помощь — я буду «присутствовать на казни». Барон отталкивает ее:

Ирина. И я с тобой пойду.
Тузенбах (*тревожно*). Нет, нет! (*Быстро идет...*)

Чтобы обосновать такую действенную трактовку этого обмена репликами, напоминаю: Ирина — девушка тонкая; она не может после всего, что мы увидели, не догадаться,

не понять происходящего. Чехов пишет виртуозно. В конце пьесы, когда приходит Чебутыкин и сообщает, что барон убит, Ирина скажет: «Я это знала». И повторит: «Я знала». Следующее событие: «последняя просьба Тузенбаха» (просьба приговоренного о помиловании). Динамика происходящего возрастает неимоверно — в один призыв барона вложена вся борьба, весь их бой: добиться пощады — отказать.

Тузенбах (*... на аллее останавливается*). Ирина!
Ирина. Что?

«Стресс» мольбы и обвинения — у Тузенбаха; стресс полного понимания и сочувствия, с одной стороны, отчуждения и неприятия, с другой стороны. Это у Ирины. Следующее событие тут же, рядом с только что произошедшим. «Решительный отказ Ирины» (отказ удовлетворить кассацию). Всё.

И опять перед нами два человека, знающих, что нужно держать себя в руках, что контакт между людьми невозможен, да и неправомерен. Нужно быть вежливым и сдержанным, а навязывать свои переживания окружающим не очень прилично. Суть происходящего прячется поглубже, в «подполье», во «втором плане». Конфликт снова становится сложным, действенным. Чехов с колоссальным мастерством завершает сцену тем, с чего она начиналась, — светским разговором «о погоде».

Тузенбах (*не зная, что сказать*). Я не пил сегодня кофе. Скажешь, чтобы мне сварили... (*Быстро уходит.*)

Хотя в этой сценической «миниатюре» текст есть только у Тузенбаха, мы все равно рассматриваем ее как столкновение на двух уровнях: на внешнем у Ирины — попытка проакцентировать свою внимательность и чуткость, предложив барону помощь, а у барона — отказаться от этой подачки; в глубине, в существе конфликта страшная для обоих последняя схватка: барон хочет создать иллюзию, что все прекрасно, что он мужественный дуэлянт, что он не боится смерти. Ирина же эту иллюзию разрушает своим отказом поддержать разговор. Завершается все уходом Тузенбаха на смерть.

Этим примером разбора чеховской сцены прощания я старался продемонстрировать только сложный подход к определению сценического действия, показать его многомерность, а отнюдь не пример образцовой трактовки, режиссерского прочтения сцены. На это я ни в коем случае не претендую. Но тут же проявляется попытка продемонстрировать и остальные качества сценического действия, придающие ему достоверность, а именно, его «индивидуальность», уникальность и эмоциональность.

Говоря о тенденции действия к увеличению достоверности, необходимо сказать о самой последней (еще не сформировавшейся в ясную и строгую концепцию) тенденции сценического действия: тяготение к образности. Сценическое действие в современном спектакле хочет быть образным. Если вернуться к разбору сцены из «Трех сестер», то уже там просвечивает образ приговора и казни, и почти все действия, помимо своего прямого смысла, имеют еще дополнительный смысл — образный, символический. В современном сценическом действии зритель не удовлетворяется только правдой, он требует от действия на сцене образного звучания. Но особенно важно, что к этому стремятся и артисты. Это сложная и тонкая вещь.

Возьмите творческий путь А. В. Эфроса, вспомните его спектакли в Центральном детском театре («розовская» серия, Погодин, «Друг мой Колька», «Они и Мы»). Это полный реализм, где правда существования и поведения достигла предельной глубины. А второй этап его творчества — театр Ленинского Комсомола и Бронная — отличается тем, что, оставаясь на том же уровне правды, актерское поведение, действие строятся с постоянным учетом красоты действия. «Три сестры», «Ромео и Джульетта», серия арбузовских пьес, «Человек со стороны», «Брат Алеша», «Дон Жуан» — при всей глубине социального анализа, при всей их психологической правде — это все эстетские спектакли, точнее, спектакли высочайшей эстетической ценности, изощренной образности. Я подчеркиваю: это не вместо правды действия, а плюс к правде. К артистам Эфроса нельзя предъявить ни одной претензии по поводу правдивости их работы — они блестяще работают по самым «станиславским» критериям «я есмь». Для примера достаточно одной работы О. Яковлевой в «Брате Алеше» по Достоевскому. Но они умеют и кое-что другое. Возьмем «Сказки старого Арбата». Действенность, правда, психологизм. Но за всем этим постепенно начинает просвечивать такая гофманиада, что вспоминаем мы и о щелкунчиках, и о дроссельмайерах, и о театральных фантазиях Гоцци. Кукольный мастер превращает в кукол своих близких: и сына, и друга, и даже приезжую девушку. Если присмотреться к Смирнитскому, то мы увидим, что он играет не только современного молодого человека, он еще и кукла, сделанная отцом, а еще глубже — увидим Арлекина; посмотрите на Броневого, который, кстати, прекрасно играет, его позы, висящие вдоль тела руки, грустный наклон головы набок — он же кукла, и кукла эта — Пьеро. Играют не только на глубине второго плана, а идут глубже, туда, где возникают подлинно образные вещи — возникает как бы «третий план» — план образного осмысления происходящего.

Однако все это не было бы эффективным, если бы зритель в своей повседневной жизни не ощущал символическое метафорическое значение любого предмета или деятельности. Одним из моментов мудрости, который относится к подлинной культуре, является постоянное осознание символического значения, выраженного в каждом конкретном событии, ощущение всеобщего в конкретном. Это осознание и придает достоинство любому повседневному занятию и подготавливает почву, на которой базируется и вырастает искусство. Мы все время говорим, что у нас студенты «серые», некультурные. В процессе их обучения сценическому действию мы должны обратить особое внимание именно на эту тенденцию сценического действия — стремление стать образным, а не только правдоподобным. Воспитание у студентов восприятия того, что происходит на сцене не только в прямом смысле, но и в смысле образном, — это дело культуры.

Последнюю (летнюю) сессию я построил на материале японской образности и японской эстетики. На этом материале рассматривались вопросы, которые необходимо пройти по программе: словесное действие, видение, мизансцена и т.д. Следующую сессию я хочу сделать «испанской»: Дон Кихот и Эль Греко, Лорка и Мануэль де Фалья, Пикассо и коррида — да чего там еще только нет! Надо расширять кругозор студентов, воспитывать их вкус, приучать к образному восприятию жизни. Можно сделать английскую сессию: Шекспир, фильм «Том Джонс», Лоренс Оливье, Хогарт, Бенджамин Бриттен — возможности очень широкие...

И, наконец, последний вопрос: зачем нам нужно сегодня изучать и рассматривать заново проблему сценического действия? Какой идеологический смысл в этом? Смысл

очень большой. И он особенно ясен станет, если мы затронем некоторые вещи, связанные с модным сейчас термином «массовая культура». Это очень деликатный вопрос. Явления «массовой культуры» очень ярко, в пышной форме существуют на Западе, мы их осуждаем и обличаем. И нам их нужно осуждать, так как они — порождение буржуазной культуры в целом. Но нужно не только осуждать, но и внимательно посмотреть — нет ли в нашей жизни зародышей чего-то такого, что появляется как результат влияния и проникновения к нам аналогичных явлений. А мы этого не замечаем. И именно потому, что такие влияния опасны, их нужно обсуждать и решать, как бороться с теми ростками, которые возникают.

Какой бешеный успех имел фильм «Королева Шантеклера»! Все об этом говорят. Но вслед за этим фильмом у нас появляется фильм-мюзикл по софроновской «Стряпухе». Это жуть что такое. И такое идет целыми косяками. И в самодеятельности есть такая же тенденция обращения к низкопробной драматургии. Незаметно, постепенно, понемногу возникает и существует чисто «развлекательное» «искусство». Упрощенное, облегченное, а от этого — полное разрушение всего, что волнует нас на сцене. И это впрямую связано с вопросом о том, как понимать, что такое сценическое действие.

Один из основных признаков «масскульта» — клиширование, штамп. Штамп, штамп. Штампуют всё, заштамповано и сценическое действие. Актеры выработали «штамп действия» и без особых душевных затрат могут этот штамп действия воспроизводить. Нам нужно с этим бороться. Штампы живут и в режиссуре, совершенствуются, слагаются в систему штампов. Появляется «режиссура обозначений», когда вместо раскрытия явлений они просто обозначаются. Но об этом надо говорить отдельно и подробно.

Я хочу закончить разговор таким утверждением: необходимо совершенствовать свое оружие в борьбе идей, а главное наше оружие как раз и есть сценическое действие — основа искусства театра. Чтобы оно не покрылось ржавчиной штампов, не устаревало в неподвижности обозначений, чтобы не обесценивалось поверхностным подходом к жизни. Гибкость, тонкость, динамизм и мобильность — вот качества, необходимые нам сегодня. Опасность влияния буржуазной «массовой культуры» — еще один аргумент в пользу утверждения сложного и тонкого искусства современного русского театра. Такое искусство необходимо нам для борьбы с массовой культурой, которая направлена на оболванивание масс, на превращение человека в робота, в «винтик», в пассивного исполнителя, в антисоциального обывателя. Необходимо противопоставить массовой культуре народное искусство по главному признаку — самосознанию. Самосознание и отличает «народ» от «массы».

Очень ярким примером народного искусства и его нужности служит успех фильма «Калина красная». Социальная и художественная структура этого фильма сложна. Он вроде бы «массовый», но он же и выражение народного самосознания. В нем показано, как человек стремится жить по-настоящему, среди других людей, с народом. Не случайно, что этот фильм стал популярен. Весь аппарат режиссерского воздействия на зрителя и должен быть подчинен (в отличие от направленности буржуазной «обработки» зрителя в феномене «массовой культуры») главному — пробуждению и укреплению его, зрителя, самосознания как частицы народа, чтобы не произошло подмены и народ не превратился бы в конце концов в обывательскую массу.

ЖЕРТВА ВЕСЕЛАЯ

У прекрасного русского поэта Георгия Иванова, чем-то для меня неизъяснимо близкого, чуть ли не родственного духовному облику Ляли Маевской, — перепадами ли и переломами биографий, особенностями ли дарований, подобными по сложности характерами? схожими творческими интонациями? — не знаю чем! — так вот, есть у Иванова дивное стихотворение:

Как обидно — чудным даром,
Божьим даром обладать,
Зная, что растратишь даром
Золотую благодать.

И не только зря растратишь,
Жемчуг свиньям раздаря,
Но еще к нему доплатишь
Жизнь, погубленную зря.

Конечно, Георгий Иванов написал это лично о себе: о превратностях своей жизни, о высокой бессмыслице своего творческого подвига. Но как поэт и философ, он не мог писать только о себе, невольно он выразил и нашу судьбу — горький удел всех русских писателей, артистов, художников и вообще интеллигентных людей советского XX века. В том числе и полную драматизма судьбу Ляли Маевской.

Безжалостная фортуна поплясала на Елизавете Людвиговне Маевской-Людвиговой всласть — на то она и фортуна. И тут ничего не поделаешь. И этого было бы вполне достаточно. Когда же судьбу подменяет социальная (и притом социалистическая) система, это обычному человеку уже чересчур.

Преступная система вырвала Маевскую Е. Л. из привычного круга жизни в расцвете лет, оболгала, отобрала у нее самое дорогое — детей, мать, мужа, близких друзей, — выпотрошила на лубянских допросах, измордовала в тюремных камерах и лагерных бараках и, перемолов, выбросила обратно — через десяток лет! — то, что осталось от милого и к чему-то предназначенного человека.

Вот тут-то мы с ней и познакомились, в самом конце 1956 года.

Я в то время учился на режиссерском факультете ГИТИСа, на третьем курсе, у Алексея Дмитриевича Попова. А она, получив реабилитацию, решила восстановиться в институте, потому что до посадки, оставаясь актрисой МХАТа, преподавала на гитисовском актерском факультете и параллельно была студенткой курса Н. В. Петрова, где обучалась режиссуре, между прочим, с А. В. Эфросом. И восстановилась — на нашем

курсе. Так мы стали с ней однокурсниками, проучились вместе три года и оставались друзьями много лет после окончания института — всю ее оставшуюся сознательную жизнь. Поэтому я называю ее и буду дальше называть просто Ляля — так нравилось ей и так привык я.

Главные педагоги нашего курса — Попов и Кнебель — встретили Лялю повышенным, можно даже сказать, преувеличенным вниманием и заботой: полною мерой помогали ей своим авторитетом в деле восстановления студенческого статуса, уделяли ей особое время для индивидуальных занятий и бесед, не торопили ее с немедленным включением в учебный процесс. Вероятно, тут имел место некий неопределенный комплекс вины благополучного процветания перед незаслуженным и несправедливым несчастьем.

В отличие от наших педагогов, мы, студенты, встретили новенькую довольно прохладно — вежливым равнодушием. За два с лишним года совместного обучения мы как-то притерпелись, притерлись друг к другу и стали хоть и разные, но все же свои, а она была — чужая.

Ляля нам и не навязывалась. Она никак не акцентировала своей необычности (репрессированная, реабилитированная, невинно пострадавшая), настолько не акцентировала, что многие из нас даже и не подозревали, откуда она к нам пришла.

Появилась она незаметно, без шума, и первое впечатление от нее было какое-то серое: серый цвет лица, серые — соль с перцем — седоватые волосы, серая кофта, серо-синяя, словно бы вылинявшая, немодная юбка, серо-голубые глаза, поджатые серые губы (Лялечка тогда еще не успела, «простите за натурализм», вставить зубы, растерянные по северам и лубянкам). Яркость открылась потом — Ляля стала для меня одним из самых ярких человеческих впечатлений.

А началось все с Елены Сергеевны.

Елена Сергеевна была сотрудницей гитисовской библиотеки. Старая наша библиотека была уникальным сокровищем, и не только по богатству книжных фондов, но и по бесценности ее работников. Все библиотекарши были еще довоенные — последние сливки настоящей русской интеллигенции: добрые, умные, начитанные и вежливые до неприличия; и трешку (старыми) сунут, и чай с бутербродом в голодную минуту предложат.

Елена Сергеевна была из них самая породистая: высокая, стройная, подтянутая, потрясающе интересная, прямой пробор и тяжелый узел волос на затылке, — истинная гранд-дама, воспитанная изысканно, с няньками и боннами, с гимназией и знанием шести языков: английский, немецкий, французский, итальянский, плюс еще латынь и греческий. Я учился хорошо, на совесть, и меня поэтому в библиотеке любили и жаловали. Прихожу я как-то в библиотеку, и вся интеллигентская шобла кидается ко мне: «Маевская у вас учится?» — «У нас». — «Ну, и как? Что вы о ней скажете?» А я не знаю, что им ответить на этот ажиотаж, я к Ляле и не присмотрелся как следует — ну ходит кто-то на занятия и ходит. И тогда Елена Сергеевна рассказала мне следующее:

— Знаете, Миша, я потрясена, до сих пор не могу успокоиться. Стою вчера в читальном зале на выдаче. Подходит пожилая женщина. Незнакомая. И совсем не комильфо.

— Что вам угодно? — говорю.

— Я хотела бы получить книги.

— У нас, знаете, библиотека закрытая, не для всех. Мы обслуживаем только студентов и преподавателей. Вы... педагог?

— Нет.

— Сотрудница?

— Нет. Я студентка.

— У вас, может быть, есть студенческий билет?

— Есть, конечно, — и подает мне билетик. Я прочла фамилию, и у меня потемнело в глазах.

Дело в том, что Елена Сергеевна работала в библиотеке очень давно и прекрасно помнила Лялю до ареста — молодую, полную сил и красоты, очаровательную женщину. Теперь перед ней стояла старуха.

Потом, когда мы с Лялей познакомились поближе, она тоже заговорила об этом.

— Подаю я ей свой студенческий билет, она разворачивает его, читает мою фамилию, смотрит на меня в ужасе и падает в обморок на стул. Я, Мишуня, сильно, видно, изменилась, неузнаваемо. Пойдем покурим — Елена Сергеевна была несентиментальна и превосходно вымуштрована дворянским этикетом, более того, она и в Лялином смысле имела какой-то опыт — пережила сама и расстрел отца, и аресты родственников, в общем, походила по краю гулаговской пропасти, но тут не выдержала, брякнулась без сознания; не смогла совместить то, что было, с тем, что стало. Она увидела нечто недоступное обычному зрению, нечто метафизическое и сверхъестественное — вырезанный кусок Лялиной жизни. И это было непереносимо — конфискация человеческого возраста.

В тот же день, попозже, на занятиях, я исподтишка приглядывался к новой сокурснице, и на увядшем и усталом лице ее постепенно начали проступать следы чего-то мне бесконечно милого и дорогого — мягкой интеллигентности, острого, как бритва, ума, неброской и в то же время вызывающей самоиронии. На ближайшем перерыве я подошел к ней в курилке. Она, как всегда, стояла на отшибе.

— Вы что курите? — спросил я.

— «Беломор».

— Я тоже. Вот, пожалуйста.

Она взяла папироску, порылась у себя в сумочке, достала оттуда кусок ваты, отщипнула немного, скатала тампончик и затолкала его спичкой в мундштук «беломорины». Мы покурили и поговорили — ни о чем и обо всем, со словами и без слов. А поздно вечером в общежитии я, уже взахлеб, рассказывал о Ляле нашим ребятам. Не скажу, что они были потрясены, но взволнованы были определенно.

На другое утро в курилке возле Ляли толклись почти все наши курящие, а через неделю она была нарасхват — все старались пригласить ее поработать в самостоятельных режиссерских отрывках.

К весне Лялечка вставила зубки, прибарахлилась, отъелась и отогрелась в тепле привычного для нее всеобщего внимания и восхищения, стала выглядеть на свои сорок с хвостиком, не больше, и из нее фонтаном забили ее знаменитые и неожиданные «мо». Вокруг Ляли образовалась постоянная свита, а самый молодой из нас, Вадя Демин, не отставал от нее ни на шаг в надежде услышать новую остроту. Получив желаемое, он смеялся счастливым смехом и удовлетворенно потирал ручки.

Тридцать лет назад люди были другие, они были добрее, чутче, отзывчивее на чужую беду. Это теперь на каждом шагу можно услышать: «Подумаешь, сидели. Все тогда сидели. И многие, между прочим, за дело», — а тогда такая мысль сама по себе казалась кощунственной и циничной.

Тридцать лет назад реабилитированные возвращались в Москву поодиночке, пачками, косяками, стайками и целыми стаями — их было так много, что вина этих людей выглядела невозможной выдумкой, невероятной и недопустимой нелепостью. Шок от массового освобождения заключенных был таким же сильным, как шок от освобождения цен в 1992 году. Жизнь тогда перевернулась от их возвращения. Народ, обалдевший от такого количества невинно пострадавших, потерялся, замер и примолк в ожидании. Народ был готов к покаянию, но покаяния не допустили...

Ляля никогда не опускалась до того, чтобы вставать перед нами, несидевшими, неизбывным укором. Она щепетильно не выдвигалась в центр или на первый план. Она щадила нас, и если приходилось ей рассказывать о кошмарах и ужасах лагерного инобытия, микшировала, смягчала, отодвигала от нас бредовые видения Лубянки, описывала их так, как будто было все это очень далеко и очень давно. Да и вовсе вроде бы не с нею.

Мы с Лялей быстро раскусили друг дружку, и я стал бывать у нее дома — сначала на Мясковского, затем на Удальцова, а потом поездил к ней в разные загороды и пригороды.

Там я увидел Лялиных детей — дочь и сына, там я познакомился и с ее любимыми подругами и друзьями:

лучшая подруга Лена,

лучшая подруга Шара,

лучшая подруга Шурочка

и лучшая подруга Раечка,

Шурочкин муж Юра Волков, артист театра Ермоловой,

Леночкин муж Джёрдж (так и выговаривалось это имя — Ляля ценила свое лондонское произношение!)

и коллега в квадрате — по лагерям и по профессии — латышский режиссер Волдемар Пуце.

Это все были ее заполярные друзья, озаренные отблесками северного сияния и щедро награжденные звездами воркутинского и норильского неба. Иссиня-черного. Выстуженного. Не дай бог никому. И — удивительная вещь: чем больше узнавал я Лялю и ее друзей, тем больше открывалась мне жуткая правда репрессивной системы — арестовывали и сажали не всех подряд, не кого попало, а самых лучших; истребляли цвет нации, гасили свет русского народа. Машина, хорошо отлаженная бешеными псами госбезопасности, была примитивна, но сортировала безотказно: ты подонок и подлец? беспринципный хам? потенциальный палач? — тогда наверх, к власти и кормушкам; ты, говоришь, порядочный человек? у тебя, оказывается, совесть имеется? ты добр и горд? у тебя благородство и собственное достоинство? — ну, тогда тебе только один путь, вниз, в черную дыру карцеров и зон. У гулаговских жертв была одна-единственная вина, но вина непростительная — они были прекрасными людьми.

Излюбленная Лялечкина острота о лагерях звучала примерно так: «Да. Там было невыносимо страшно и тяжело, но... какое было общество!»

Я всегда был уверен, что у меня полным-полно мемуарных материалов, что я могу с ходу накатать целую кипу анекдотов и трогательных новелл о ней, но когда я сел писать эту статью и попробовал собирать, перечитывать и компоновать имеющиеся у меня воспоминания, я понял, что я совсем не знаю настоящей Ляли Маевской, что все нужно пересматривать, перетолковывать и переосмыслять. Все факты. И заново.

Нужно посмотреть свежим глазом на то, что я знаю уже много-много лет, нужно как бы встретиться еще раз с Лялей, расспросить ее получше... Но ведь самой-то ее уже нет, у нее уже не спросишь ни о чем, поэтому придется, словно впервые, знакомиться со старыми историями, с тем, что мне о ней давным-давно известно... Три таких попытки я и осмеливаюсь предложить вашему вниманию. Все они связаны для меня с мучительными переживаниями и сугубо негативными впечатлениями — мне кажется, что именно так будет легче оттенить и подчеркнуть переворот моей точки зрения на Лялин характер и на ее проблемы.

Предвидится смена вех и контекстов.

Предстоит перевести Лялю прошлого, Лялю воспоминаний в настоящее время, «воскресить» и заставить жить еще раз, заново — чтобы пристальнее всмотреться и успеть увидеть упущенное, новое, истинное.

Итак, история трех моих «разрывов» с Лялей Маевской (три охлаждения отношений за тридцать лет, согласитесь, это не так уж много, это норма).

Первый наш «разрыв» произошел на идейно-нравственной почве, во время очередного семинара по философии. Семинар вел Андрей Иванович Гусев, утонченный мыслитель-марксист, как и положено в ГИТИСе, высшей пробы. У них с Лялей сложились причудливые и нескрываемо фальшивые отношения: милейший Андрей Иванович был галантен и делал вид, будто ни сном ни духом не знает, что перед ним женщина, много лет проведшая в тюрьмах, лагерях и ссылках, а Ляля изображала светскую даму, всю свою предыдущую жизнь мечтавшую приобщиться к животворному источнику диалектического материализма. Так вот, на том злополучном семинаре, войдя в аудиторию и поздоровавшись с нами, доцент советской философии Гусев А. И. негромким голосом предложил нам включиться в дискуссию:

— Ну-с, господа студенты, кто из вас желает выразить мнение о втором законе диалектики? — процедил он с улыбкой проголодавшегося удава.

Возникла традиционная пауза: никто из господ высказываться особенно не хотел. Опытный педагог и терпеливый наставник, Андрей Иваныч изящным движением пальцев правой руки воспроизвел на крышке стола начало Лунной сонаты. Когда музыкальная фраза закончилась и затихла, когда все до одного поняли, что дальнейшее молчание просто неприлично, вдруг подняла руку студентка Маевская. Один из нас, смешливый юноша, не удержался и прыснул, Лялечка встала и чистым голосом Деборы Пантофель-Нечецкой (со всеми причитающимися фиоритурами) пропела:

— Спросите Мишу.

Я вздрогнул и напрягся.

— Поверьте, Андрей Иваныч, Миша прекрасно знает материал. Вчера вечером он так увлекательно говорил мне о втором законе диалектики. Я уверена, что это будет полезно послушать нам всем, — повесила Ляля заключительную фермату-пианиссимо.

Меня било и трясло током, но я, стиснув зубы, молча терпел. Что говорили вокруг меня Гусев и мои сокурсники, к чему в конце концов пришел семинар, я уже не слышал, и только когда прозвенел звонок, а преподаватель удалился из класса, я кинулся к Ляле:

— Как вы смели! Это возмутительно, подло! Подставлять вместо себя другого человека! Ну не хотите выступать сами — не нужно, сидите и молчите... в тряпочку. Такой провокации от вас я никак, никак не ожидал!

— Не сердитесь, Мишенька, я думала, вам ничего не стоит. Я была уверена, что вы все прекрасно выучили...

Но ссора разрасталась и разгоралась, она стала громкой и неприятно публичной. Пути к примирению не было.

Я не разговаривал тогда с Лялей два с половиной месяца и, кажется, даже не здоровался с нею все это время.

Теперь-то я понимаю, каким глупым и ненаблюдательным был тогда, каким чудовищно нечутким. Я ведь не увидел самого главного: Ляля была в панике. Никаких провокаций она не затевала, она просто боялась, что вызовут именно ее, что она не удержится, что сорвется и выскажет Гусеву все, что она думает о нем и об его «науке», о которой она, кстати, говорить не могла без омерзения. А это попахивало мощным скандалом. Она же дико устала от всевозможных эмоциональных всплесков и больше всего на свете жаждала одного — покоя и тишины. Это было так понятно, так человечно, но я, видно, в то далекое время не дорос еще до ее высокой человечности.

Следующий наш «разрыв» был более драматичным — мне пришлось уйти из творческого коллектива, который я любил и в котором меня тоже любили. Был он и более продолжительным — дипломатические отношения с Лялей были прекращены и не возобновлялись чуть ли не полгода. Конечно, причина второго конфликта была принципиальнее и серьезней, но по сравнению с простыми ценностями бытия она не стоила и выеденного яичка.

Произошло это через год или два после окончания ГИТИСа. Ляля работала на Баркана в цыганском театре, где ее нещадно эксплуатировали за 75 рэ в месяц, а я процветал в качестве младшего преподавателя театральной кафедры в Московском институте культуры (за 105 р.). Курсом, на котором я подвизался, руководила Ирина Александровна Мазур, бывшая воспитанница Айседоры Дункан и бывшая ассистентка К. С. Станиславского в последней его студии. Ирина Александровна оказалась вполне приличным человеком, да и педагог она была не из самых слабых — секреты системы К.С.С. получала как-никак из первых рук. У нас очень быстро сложились хорошие отношения.

То ли из сострадания к Ляле, загибавшейся от бесплодной и безысходной усталости в своем «Ромэне», то ли от желания видеться с нею почаще, не только у нее в гостях, но и на совместной работе, у меня родилась весьма продуктивная идея: а почему бы не устроить Маевскую в Институт культуры? — и работа только три раза в неделю, и зарплата получше, не сильно, но все-таки... Я поговорил с Лялей, сагитировал Мазуршу, и дело быстренько сладилось — через полмесяца мы с Лялечкой уже сидели с двух боков Ирины Александровны, как ее верные слуги и коллеги. Елизавета Людвиговна, конечно же, сразу всем понравилась. И студентам и их руководительнице. К осени они были уже «вась-вась». И. А. и Е. Л. сошлись, главным образом, на ниве термосов и бутербродов. «Они вместе кушали», а я ходил обедать в институтскую тошниловку. Я поглядывал на их сближение и радовался.

Главное событие разразилось через год, когда мы начали готовить выпускные спектакли. Ляля с Мазуршей работали над водевилем, а мне досталась пьеса Кручковского «Немцы» — о немецком концлагере, о германском фашизме, о его отношениях с немецкой интеллигенцией, о предательстве и верности вообще. Чтобы заинтересоваться самому этой довольно-таки плакатной и мелодраматической пьесой, чтобы заинтересовать ею своих учеников, я, как всегда, стал искать точки соприкосновения с реальной

действительностью и, поднатужившись, придумал вот такое: мы будем играть спектакль не о немецком фашизме, а о нас с вами, о наших концлагерях, о наших стукачах и о нашей распрекрасной интеллигенции. Данная трактовка имела успех, и мы репетировали увлеченно — все приобретало неожиданную остроту и рискованность (шел 62-й или 63-й год). Естественно, что все мои фокусы дошли до Мазур немедленно. Она срочно устроила «совет в Филях».

— Михаил Михайлович, я слышала, что вы проводите в пьесе Кручковского какие-то непонятные параллели между фашистским режимом и социалистическим строем. Этого не надо, и я вас убедительно прошу ставить пьесы именно о немцах, а не о русских.

— Ирина Александровна, не беспокойтесь, мы не собираемся переименовывать ни людей, ни города, ни страны, это — только ассоциации, которыми живут артисты на сцене...

— Таких ассоциаций на моем курсе не нужно, и, уверяю вас, вам это тоже ни к чему. А уж студентам тем более.

— Я не понимаю: так что же, этого у нас не было — ни арестов, ни доносов, ни лагерей? — я посмотрел на Маевскую.

Ляля понимающе и сочувственно улыбалась...

— Мало ли что у нас было, — перебила нашу переглядку руководительница курса. — Тут вам, Михаил Михайлович, не театр, тут учебное заведение. Они еще дети, наши студенты, и им еще рано разбираться в столь сложных вопросах...

— Елизавета Людвиговна, вы-то хоть меня понимаете? — пролепетал я, будучи абсолютно уверен: кто-кто, а Ляля о наших милых порядках знает все, и не по чужим рассказам.

Но она примкнула к начальнице:

— Поймите, Миша: Ирина Александровна — руководитель курса, и она отвечает за все, что у нас творится. А мы с вами должны помогать ей и выполнять любое ее пожелание, даже если мы с ним не согласны.

Я обомлел.

В голове у меня все перемешалось, и я перестал понимать что бы то ни было.

— Вы что же, хотите серьезно, чтобы я завтра пришел на репетицию и заявил ребятам, что пьеса Кручковского написана только о фашистской Германии, а мы, слава Богу, живем в гуманнейшем государстве и все эти «слухи» об арестах и расстрелах — злопыхательские выдумки ЦРУ и умственно неполноценных антисоветчиков?

Ляля расхохоталась и именно тогда впервые произнесла свою знаменитую хохму обо мне: «Да, Буткевич — это удовольствие, но какое дорогое удовольствие».

Мне же было совсем не до шуток.

— Того, что вы предлагаете, я делать не буду. Мне неинтересно ставить спектакль о немецких делах двадцатилетней давности...

— Ну что ж, — сказала Мазур, — тогда мне самой придется ставить этот спектакль. Вы меня сильно подвели, Михаил Михайлович. Я не ожидала...

— Я так понимаю, что мне предлагается уйти с курса?

Обе дамы молчали.

— Ладно. Желаю успехов в работе. Передайте привет нашим ученикам.

Сказав это, я вышел из комнаты. Ушел за дверь. И с курса тоже ушел.

Спектакль выпускала Ирина Александровна. Мне говорили, что он был сух и неинтересен. В день премьеры студенты прислали мне своеобразный знак внимания — программку спектакля «Немцы», где среди фамилий педагогов-постановщиков была напечатана и моя... обведенная траурной рамкой. Молодые люди жестоки. Они меня поняли, но простить не могли. Или не хотели.

Теперь, всматриваясь заново в эту странную историю, я понимаю, что все повторяется и возвращается. Лялин подход к происходящему снова был шире и мудрее моего. Позже, когда мы уже помирились, она говорила мне, заталкивая дополнительный ватный фильтр в мундштук «Беломора»: «Ирину Александровну можно было понять — она трусила. Она всю жизнь провела в страхе, а теперь ей снова было страшно остаться без работы... на старости лет... у нее не было ничего, кроме этой работы». Ляля была не только мудра, но и добра, она снисходила к людям. А я был вонючий ригорист.

Третий разрыв был, собственно говоря, и не разрыв вовсе, а так — мелкая временная размолвка. Некая неосновательная с моей стороны обида, частная и довольно эгоистическая.

Вдруг, и, как мне казалось, ни с того ни с сего, Ляля решила уехать на два года в Калинин, в тамошнее культпросветучилище. Никаких серьезных возражений у меня против этого не было и не могло быть — просто мне казалось нелепым и ненужным, что я не смогу целых два года приходить к Ляле в гости. Потом прибавилось и немного ревности, ничего значительного, так, самая чуточка, потому что во время своих редких наездов в Москву Ляля с восторгом и часами напролет рассказывала о своих новых интересных знакомствах в Твери. Я снисходительно улыбался, представляя ее в окружении сопливых кепеушников и кепеушниц, и таил в себе раздраженную и злую остроту об этапировании Лялечки из ГПУ в КПУ. Защищаясь от невысказанного моего осуждения, Ляля говорила о своем сближении с коллективом Калининского ТЮЗа, о талантливом молодом режиссере Виктюке, и я живо, в ярких картинках рисовал себе, как нянчится она со своим новым сокровищем, потому что хорошо знал главную Лялину слабину — выискивать и выдумывать разные непризнанные дарования, чтобы потом беззаветно и бескорыстно опекать их — прикармливать, приодевать, привечать и развивать.

Теперь я понимаю, что все это происходило не совсем так, как я себе представил, а может быть, даже совсем не так. Разглядывая заново Лялины закидоны, я вижу сегодня другое: в ней пылал неугасимый огонь, некий авантюризм просветительства; онто и погнал ее в народ — из столицы в областной центр, из вуза в техникум, из цивилизованного жилья в общежитие.

Возвратившись из своей добровольной ссылки, Ляля познакомила меня с новыми калининскими друзьями — с Ираидой и Вэ-Пэ. О, это были люди экстра-класса, ничуть не уступавшие ее «северным» знакомым. Это были представители той замечательной разновидности хомо сапиенс, которую мы привыкли величать русской интеллигенцией. В них было все, что положено: блестящий ум, нравственная высота и неотразимое обаяние. Мое снисходительное отношение к провинции оказалось тут абсолютно неуместным.

Почти так же — неправдоподобным мифом — развеялось и второе мое заблуждение по поводу калининской эпопеи. Дело, оказывается, было и в деньгах — в КПУ Ляля зарабатывала в три-четыре раза больше, чем в институте. В той же Твери она выслужила себе максимальную пенсию. А я не понимал, зачем Ляле столько денег. Не пони-

мал, потому что сам был человек несемейный, потому что привык заботиться только о себе и гордиться, что ни у кого ничего никогда не прошу. А Ляля была мать и бабушка, она хотела хоть чем-нибудь, хоть как-нибудь помогать своим близким. Для этого нужно было немало денег. И это обстоятельство тоже погнало Лялю на заработки. Я помню, с каким энтузиазмом мобилизовывала она своих друзей и, пока могла, бегала сама по магазинам, доставала продукты и забивала ими холодильник, а потом ждала, ждала, все время ждала, когда зять Стасик, приезжавший раз в неделю из загорода, заберет их на прокорм многочисленных внуков и внучек. Ляля не была дельной бабушкой, но она была бабушкой сострадающей.

Сострадание было бичом нашей подруги, ее невидимыми, но никогда не снимаемыми веригами. Она сочувствовала и помогала всем, кто попадался на ее пути, не только детям и внукам, но и племянникам, женам покойных братьев, матери и тетке ушедшего от нее мужа, излюбленным своим ученицам, попавшим в беду собратьям по сцене. Ромочка же Виктюк жил у нее месяцами, когда не было ему куда приткнуться. Со стороны это подчас казалось странным, но такова уж была Лялина доброта — ненавязчивая доброта исподтишка.

Она любила и жалела окружающих людей и именно поэтому была с ними панибратски резка, может быть, даже груба: изобильно употребляла блатную лексику («керя», «по фене ботаешь», «фраернулась», «сука позорная» и т. п.), надевала маску законченной эгоистки, избалованной и капризной. Все это было ей необходимо, чтобы освободить близкого человека от всяческих «трогательных» обязательств перед собою, чтобы снять с него тяжесть никому не нужного долга, чтобы оберечь и защитить душевную независимость. Она помогала людям преодолевать стеснительность и стесненность. Все это было необходимо ей и для себя, для самозащиты от неизбывной пошлости мира... Ляля была очень тонким человеком.

Таким вот образом пересматривал я старые факты. И этот парадокс переоценки, этот переворот моих мнений и знаний о Ляле — ничуть не «изгил» литературного стиля, он естествен и обычен, как течение жизни. Так было всегда: настоящую ценность дарованного нам сокровища — богатство другой души — мы узнаем не сразу. Потом. Спустя годы и годы. Когда самого человека с нами уже нет.

* * *

До сих пор мы говорили о вещах обычных. Наступило время поговорить о необычном — о таланте Ляли Маевской.

Я все время думал, что же за сила притягивала к ней самое умное, самое лучшее, самое яркое из окружавшего ее человеческого муравейника. И только сейчас понял: это талант, человеческая талантливость самой Ляли.

Я не могу считаться крупным специалистом по былой женской красоте, тем более что сужу о ней по старым фотографиям и рассказам самой Е. Л. Маевской, но осторожное утверждение на сей счет я себе позволю: уверен, что в молодости наша Ляля была необычайно хороша, что прелесть ее была особенная, неканоническая — обаяние живой юности, неотразимое и победительное. Эхо этого суда докатывалось порою и до меня, когда я общался с женщиной, разменявшей пятый десяток.

Зато по поводу второго мнения я могу высказаться более определенно и авторитетно, как специалист и профессионал, режиссер, театральный педагог, как человек,

пропустивший через свои руки сотни артистов — будущих, бывших и настоящих. Можно с моим мнением не соглашаться, но не считаться с ним нельзя. А мое мнение таково: Ляля Маевская обладала незаурядным режиссерским дарованием и несомненным, выдающимся актерским талантом. Но каким-то другим. Непривычным и неуловимым для равнодушного, традиционного взгляда. Она была прирожденной актрисой игрового театра. Ее стихией была стихия безудержной игры — наивной, как игра в «дочки-матери», и изощренной, как «игра в бисер». Без перерыва и без устали, сутками, неделями, месяцами не прекращала Лялечка своих игр — сегодня это была игра в театр как в жизнь, а завтра — игра в жизнь как в театр. Ляля постоянно излучала игру и втягивала в нее окружающих. Свою милую беспородную собачку по имени Липутка она превращала то в артистку, то в диссидентку. «Проси у Миши прощения, падло!» — вопила хозяйка голосом разгневанной злой фурии. Собака ложилась на спину, складывала передние лапки перед грудью и умоляюще протягивала их ко мне. Потом снова прижимала к груди и снова тянула ко мне. Когда на глазах у Липутки появлялись слезы, Ляля с притворной строгостью стукала по столу: «Не наигрывай!.. Касаткина несчастная!» Однажды на полном серьезе она уверяла меня, что Липутка по ночам включает настольную лампу и до утра читает «Доктора Живаго».

Она играла везде. Однажды, придя со своей тюремной подругой Мэм ко мне на генеральную репетицию «Цемента», явно обреченного на запрет, Ляля устроила шумный концерт в большом зале Театра Советской Армии. В первом антракте она подбежала к моему режиссерскому столику и горячо зашептала:

— Мэм в восторге. Она говорит, что после официальной премьеры вас арестуют.

Во втором антракте тема развивалась крещендо:

— Мэм в полном восторге. Она говорит, сегодня после окончания спектакля посадят Мишу и всех его артистов.

После окончания генералки, когда публика только еще начинала аплодировать, Ляля уже хлопала возле меня в ладоши, подняв руки над головой, и орала нехорошим голосом «бис!», а мне заговорщицки сообщила ликующим тоном:

— Мэм потрясена. Она говорит, что нас никого из помещения не выпустят.

А самой любимой игрой Ляли, по ее собственному выражению «самой сладостной», была игра с телефоном. Когда приходили к ней в гости ее друзья, бывшие сослуживицы, сокамерницы и солагерницы, светлоглазые узницы совести и печальные арестантки академической сцены, Ляля начинала свой непременный спектакль — грандиозную импровизацию на тему «ГБ подслушивает»: демонстративно относила телефон в самый дальний угол, на кровать, и заваливала его подушками; одна-две-три... один раз я своими глазами лицезрел целых четыре слоя — три подушки и ватное одеяло.

Одна такая игра сменяла другую. Ляля все время выдумывала, придумывала, фантазировала, изобретала, стилизовала и театрализовала, провоцировала и устраивала бесконечные розыгрыши. И все это делалось на уровне высочайшего театрального мастерства, щедрого и яркого до предела. Но, к сожалению, в театре тех лет такое мастерство не ценилось и мастерством отнюдь не считалось; в лучшем случае оно квалифицировалось как баловство или мелкое актерское хулиганство. Театр бытового правдоподобия отторгал игру, и Лялин дар был обречен оставаться втуне.

А что было до посадки?

Было ничуть не лучше.

Живая, юная, подвижная, как ртуть, она много лет провела в Мертвом доме МХАТа, среди призраков былого величия и живых (агрессивных!) трупов костенеющего прошлого. Вероятно, Ляля была и легкомысленна, и неосторожна в своих эскападах, вероятно, не укладывалась в регламент первой советской императорской сцены, может быть, невольно иногда и нарушала чинную обстановку приличного семейства, но делала это вовсе не специально, а потому только, что в ней играла молодая энергическая сила, и потому, что плохо переносила она ложную значительность.

Говорит Ляля Маевская, бывш. ЗК №127:

— Праздновали семидесятипятилетие Константин Сергеевича Станиславского. Составили депутацию для поздравительного визита в Леонтьевский. Меня, как самую хорошенькую, делегировали от молодежи театра. Дали огромный букет цветов и комсомольский наказ. Придя в дом на Леонтьевском, я сразу погрузилась в идиотский круговорот священнодействия.

— Пройдите наверх. Вам там покажут...

— Пройдите направо. Вам там покажут...

— Вы приветствовать? Проходите вот в эту дверь.

Перешагнув знаменитый порог, я увидела знаменитого режиссера на знаменитом диване. Константин Сергеевич сидел весь благостный и благоуханный, но все-таки очень старенький. Мне стало его так жалко, что от растерянности я сделала книксен и уронила цветы на пол. Пока я их собирала, опустившись на колени, я обнаружила, что напрочь забыла текст разученной в общежитии речи. Подняв голову, я увидела, что Константин Сергеевич протягивает мне большую белую руку, но не так, как положено при рукопожатии, а совсем по-другому, тыльной стороной ладони вверх — по-архиерейски. Я хихикнула и, не вставая с колен, чмокнув — поцеловала ему ручку...

Тут уж я не выдерживаю и перебиваю Лялю:

— Ну и какие ощущения вы испытали?

— Знаете, Миша, это было, как если бы я приложилась губами к куску хорошего туалетного мыла.

В этом анекдоте вся Ляля: заводила, зубоскалица, разрушительница занудных статусов, многокрасочный фейерверк юмора.

Но вокруг уже воцарялась официальная скука, плодились и расползались по телу прекрасного театра многочисленные начетчики и питомцы «системы» — не той, которая загнала Лялечку на Воркуту, а ее двоюродной сестры, вульгаризованной, профанированной и высочайше утвержденной системы Станиславского. Они распространяли вокруг себя уныние и тоску. А Ляля была актерская вольница, в ней пылал свободолюбивый дух импровизации. Имела место творческая несовместимость. Ляля пыталась преодолеть ее, она боролась с нею, но боролась так, как могла, — весело и полусознательно. Вот еще один пример ее «веселой борьбы».

Снова говорит бывш. ЗК Маевская:

— Я только что прошла конкурс (экзамен изображается тут же в лицах со всеми перипетиями и преувеличениями) и была принята во МХАТ. Играли мы только в народных сценах — разные мелочи. В «Царе Федоре» мне повезло, я получила там бессловесный эпизодик боярышни с зонтиком. На мне был прекрасный костюм из подлинной старинной парчи, кокошник с жемчужными висюльками, но самое очаровательное — в руках я держала большой и тоже парчовый зонт с бахромой, с

темно-вишневой тростью, с резной костяной ручкой. Я была счастлива, потому что чувствовала, как хороша я в этом наряде. Мы наряжались в темноте, потом постепенно давали свет. Однажды, не помню точно — на третьем или четвертом выступлении, — мне было ужасно весело, и в полутьме, поднимая зонт, я шепнула, указав на себя, соседям по массовке: «Первая парашютистка в России». Соседи прыснули, но свет уже был почти полный. Смеяться было нельзя. Но они, бедные, не могли удержаться. Отворачивались, нагибались, приседали и все равно не могли скрыть напавшего на них смеха. В антракте артисты стали спрашивать у них, в чем дело. На следующем спектакле, когда я подняла зонтик, грохнула уже вся массовка. Они помирали от удушья, сдерживая хохот, а я стояла с невинным видом, будто ни при чем. Смех заразителен вообще, а на сцене тем более, и чем серьезнее то, что мы играем, тем больше хочется смеяться. Изумительная народная сцена, шедевр режиссуры Станиславского, была сорвана по моей вине. Гриша Конский кричал пророческие слова, уходя за кулисы: «Уберите ее, я не выдержу в следующий раз!» И меня убрали. Заменили моей любимой подругой Ниночкой Лебедевой. А на другой день ко мне подошла Мария Петровна Лилина, супруга Станиславского, и скупо сообщила, что завтра Константин Сергеевич вызывает меня в Леонтьевский к 10 часам. Я поняла — всё. Со МХАТом придется прощаться. Когда я поднималась по лестнице, ноги у меня подкашивались, руки дрожали, как у воровки-дебютантки, я теряла сознание от страха. Меня привели к нему. Он поднялся мне навстречу, поздоровался, глянул на меня и погрозил пальцем. Я разрыдалась — ничего не смогла с собою поделать. Он стал меня успокаивать: «Ну что вы, что вы, дитя мое? Перестаньте плакать! Присядьте. Вот так. Не бойтесь!» Я заплакала еще сильнее. Он подождал, а когда я пришла в себя, спросил заговорщицки: «А что вы им сказали?» — «Я сказала, что я первая парашютистка в России». Ну, думаю, сейчас начнется изгнание. А он засмеялся, как Гриша Конский — все громче и веселее. Потом позвал жену: «Маруся, Маруся, иди скорее сюда! Я их понимаю. Знаешь, что она им сказала, эта девчонка?» И они стали смеяться вместе. Но самое прелестное в этой истории знаете что? — Когда Нина Лебедева вышла вместо меня и подняла над собою зонт, смеху было еще больше.

Этот Лялин рассказ, конечно же, блистательная импровизация, но само слово «импровизация» она почти что не употребляла; она перекрестила импровизацию по-своему — называла это «бульбочками».

Творческая оригинальность этой неповторимой женщины выявлялась в том, что для всего на свете она находила собственное, свое, сугубо личное выражение. Так, например, она изобрела собственный язык для называния симпатичных ее душе вещей и явлений: милый человек для нее был «ясочка», умная и очаровательная подруга — «прелестница», маленькое существо, приносящее радость, — «липут» или «липутка»; качества тоже обозначались по-своему — «неизбывность», «зазывный», «сладкий» и даже «уютный».

А «бульбочки» — это яркие, броские актерские и режиссерские приспособления, рождающиеся спонтанно, ассоциативно, по ходу дела.

Когда Ляля была свободна, когда не давил на нее глупый серьез окружающих и ложная, никому не нужная ответственность, она разворачивалась и «бульбочки» сыпались из нее как из рога изобилия. Особенно на чужих репетициях (на моих в том числе). Тут уж Ляля заводилась с пол-оборота — не раздумывая, раздаривала она свои «бульбочки» направо и налево, безудержно и щедро: блестящие подсказки и показы актерам, неожиданные и легкие решения труднейших сцен, непредсказуемые, пара-

доксальные интонации, ошеломляюще смелые детали грима и костюма. Это было разливанное море режиссерских находок и актерских откровений. Здесь Ляля была в своей стихии, здесь она была «вся из блесток и огней». Но попадая в мертвый театр, она и сама мертвела. Кисла, блекла, как и все мы в аналогичной ситуации. Зажималась и становилась неинтересной, плоской, невыразительной — никакой. Слава богу, такое случалось редко.

Предвоенный, военный и первый послевоенный МХАТ был театром строгого жизнеподобия, и ему ни к чему были ни Лялина импровизационная яркость, ни Лялина чудаческая (а-ля Шукшин) искренность. Ляля была там, мне кажется, и не ко двору и не по погоде. Театральная ежедневная жизнь — понемногу и постепенно — стала вытеснять ее на обочину. И тут возникает, казалось бы, абсолютно невозможная параллель с другим — великим — изгоем МХАТа, с Михаилом Александровичем Чеховым. Эта дерзкая мысль, которая может показаться сомнительным преувеличением, посещает меня все чаще и чаще — по мере того, как я погружаюсь в изучение творчества и театральной методики знаменитого актера-эмигранта. Как много похожего у них с Лялей Маевской — и в жизненной судьбе, и во взаимоотношениях с силовыми структурами советского государства, и в игровой, импровизационной природе их актерско-режиссерских дарований.

Мир тесен, и в доме Ляли я познакомился с учеников М. А. Чехова Волдемаром Пуце. Случайно ли это? Думаю, что нет.

Моя смелая, хотя и задним числом пришедшая мысль, заключается в том, что артистка Маевская, сложись ее жизнь по-другому (так же, впрочем, как и жизнь Чехова), была бы достойной партнершей выдающегося артиста. Именно теперь, когда с него снят запрет, когда возрождаются игровые основы театра, наступило время и нашей знакомой, но уже нету Чехова, нету и Ляли. Время и художник не совпали.

Разговор о том, что изуродовали и сократили ее жизнь, невольно и неизбежно переходит в разговор о том, что изуродовали и бесследно выбросили из жизни ее талант (вот главное преступление обеих систем — и системы угнетения собственного народа, и эстетической системы его выхолащивания). Больно от невосполнимости потерь, от некомпенсируемости ущерба, от непоправимости судеб. Вот к чему заговорил я о таланте Ляли Маевской.

* * *

Да, она была жертва, но жертва веселая.

Подумайте только: претерпев тяжелейшие личные несчастья, которых с лихвою хватило бы на сотню Ляль, пройдя через жесточайшую гулаговскую мясорубку, обнаружив, что ее творческая биография перечеркнута беспощадной рукой, она не утратила ни юмора, ни естественной, природной веселости, она не разучилась улыбаться...

Когда я видел Лялю в последний раз, она была уже непоправимо больна — не очень понимала, что происходит вокруг, не узнавала самых близких людей и не осознавала, кто такая она сама. Только некая необъяснимая радость витала над ее головой и светилась, как нимб.

Она подошла ко мне, погладила меня по щеке и спросила с веселым младенческим любопытством:

— А ты кто такой?

До этого мы были с Лялей только на «вы»... В то же время, данное обращение так понятно: для открытой детской души все незнакомые взрослые — это всегда и везде «ты».

Затем она постояла возле двух самых дорогих и последних своих подруг — любимицы Саши и прелестницы Ираиды — и снова улыбнулась. Она не понимала, кто стоит перед нею, но глубинное и безошибочное подсознательное ощущение подсказывало ей: это что-то очень хорошее и очень дорогое. Ее улыбка была бессмысленна и в то же время пронзительна. Но об этом писать нельзя. Да, пожалуй, и не нужно.

Свой сюжет о Ляле Маевской я хочу закончить иносказательно, как и начал, — стихами Георгия Иванова:

Был замысел странно порочен,
И все-таки жизнь подняла
В тумане — туманные очи
И два лебединых крыла.

И все-таки тени качнулись,
Пока догорала свеча,
И все-таки струны рванулись,
Бессмысленным счастьем звуча...

Прислушайтесь к ассоциациям: это все про Лялю, это все о ней.

11.01.94

УСТРЕМЛЕННОСТЬ К НУЛЮ*

(Бред сивой кобылы)

1. Дюжина тривиальностей по поводу бредовых идей

Конечно же, нелепо и смешно начинать серьезную статью со столь неакадемического выражения, как «бред сивой кобылы», но я надеюсь, что никто из вас, уважаемые читатели, никогда не подумает, будто бы я хочу унизить самого себя или оскорбить кого-нибудь из своих коллег. Нет, нет и еще раз нет. Я предлагаю данную формулу скорее как точный термин или характеристическое определение, чтобы как-то обозначить специфическую продуктивность предлагаемых мною соображений.

Широко известен парадоксальный постулат величайшего ученого XX столетия Нильса Бора, требующий проверки новых идей именно на бредовость: достаточно ли они сумасшедшие, чтобы быть истинными и перспективными. В этом и только в этом смысле говорю я о бреде, потому что недостаточно сумасшедшие идеи датский Нильс считает не стоящими внимания.

Но пока мы еще не пустились в плаванье по опасному океану непривычности, пока находимся на твердой земле банальных представлений и общеизвестных истин, я на две-три минуты задержу ваше драгоценное внимание и для начала предложу краткий перечень сценографических аксиом, напомнив, что аксиома есть очевидная истина, не требующая доказательств.

Восемь аксиом из области сценографии

1) АКСИОМА НЕСАМОСТОЯТЕЛЬНОСТИ СЦЕНОГРАФИИ.

Если работа театрального художника вызывает аплодисменты зрительного зала, то ее можно не задумываясь выкинуть из театра.

2) АКСИОМА ОБЯЗАТЕЛЬНОГО ВЗАИМОВЛИЯНИЯ.

Если художник не присутствует на актерских репетициях, его оформление, как бы оно ни было прекрасно, грозит стать посторонним, внешним и не совсем органичным по отношению к оформляемому спектаклю. И наоборот: стиль сценографа, не подхваченный и не освоенный актерами, остается втуне, — работа актеров в таком случае теряет остроту и свежесть, а порою и смысл.

---

* Впервые опубликовано: Театральная жизнь. 1994. №10. С. 18–24.

3) АКСИОМА ПЕРМАНЕНТНОЙ РЕОРГАНИЗАЦИИ.

Сценическое оформление, не предлагающее пластически значимого решения проблемы взаимоотношений публики и актеров, не может рассчитывать на живое внимание ни тех ни других.

4) АКСИОМА ТАЙНЫ.

Когда в оформлении сцены все понятно с первого взгляда, когда в нем нет никакой странности, никакой тайны, в крайнем случае — какой-нибудь маленькой загадки, его тоже можно выбросить. Если не на помойку, то в картинную галерею. Дело в том, что в этом печальном случае художник-сценограф не помогает актеру втягивать зрителя в спектакль, т. е. не служит театру.

5) АКСИОМА МИНИМИЗАЦИИ.

В связи с эпидемией студийности и засильем малых площадок нынешний художник сцены все чаще вынужден становиться художником детали и отдельного приема. Хотим мы этого или не хотим, возникла микросценография — как микрохирургия глаза.

6) АКСИОМА СООТВЕТСТВИЯ.

Конкретному театру в каждом конкретном спектакле нужен не просто художник, но художник под стать. Например: натуралистическому спектаклю необходим художник-натуралист, романтическому спектаклю — художник романтического толка и т. д. Но это еще не все, вот главное — вот куда мы подъезжаем: игровому театру подойдет только игровой художник, а театру импровизации, естественно, потребуется сценограф-импровизатор.

7) АКСИОМА ВНУТРЕННЕГО ДРОБЛЕНИЯ.

В недрах сценографии все яснее намечается как бы раскол. Сценограф-декоратор отделяется и отдаляется от художника по костюмам: сначала аксиологически, затем стилистически, а потом и физически — это становятся два отдельных человека. Вот-вот выделится в автономию и запросит суверенитета художник по свету. Узкая специализация становится бичом нашего времени.

8) АКСИОМА ПОЛЯРНОСТИ.

Во времена революции и Гражданской войны в нашем театре начали сформировываться, а к середине 1920-х годов сформировались окончательно два типа художников — Украшатели и Разоблачители. Адепты красоты и защитники подлинности. Консерваторы и радикалы. Одни одевали сцену в пышные и причудливые наряды, другие — раздевали и оголяли. На одном полюсе задавали тон Головин и, попозже, Вильямс и Пименов, на другом — Шлепянов и Шестаков. Выкристаллизовалась довольно четкая двухпартийная эстетическая структура, механизм которой с различных сторон помогут осветить такие вот качественные антиномии: поэтичность и прозаизм, бутафористость и неподдельность материалов, архитектурные излишества и строгость стиля, может быть, даже нежное эстетство и брутальный эпатаж. Лет пятьдесят назад Г. Н. Бояджиев придумал самую удачную из таких пар — «театральность и правда». Так и живем до сих пор.

Данные аксиомы не имеют, конечно, самостоятельного значения, они призваны ограничить пространство нашего разговора о сценографии. Кроме того, они, вероятно, смогут послужить основой доказательств некоей «теоремы» современной сценографии, которую я собираюсь предложить вам ниже.

Но, согласитесь, я их придумал и составил не самым худшим образом, поэтому заканчиваю свой первый мини-очерк творением средневекового японского поэта по имени Исса, — пусть оно станет своеобразным критическим эпиграфом к только что сказанному:

Так кричит фазан,
Будто это он открыл
Первую звезду.

2. Большой стриптиз советской сцены

На голой ветке
Ворон сидит одиноко.
Осенний вечер.
Мацуо Басё, XVII в.

Двадцатый век — век анализа, век разложения, разымания целого на части. Как ребенок, ломающий и разбирающий любимую игрушку, современный человек хочет доискаться и понять, как устроена находящаяся перед ним вещь. Общая картина мира тоже дробится, размельчается, распадается на микроэлементы, так что XX век еще и век детали.

Говорить в данном контексте о науке XX века все равно что гордиться открытием впадения Волги в Каспийское море.

В искусстве и литературе аналитическая специфика нашего века проявляется не столь откровенно и однозначно. Она словно играет с нами, прячась за яркими и пестрыми масками творческих индивидуальностей. Но, несмотря на сказанное, вся художественная культура современности неизбежно проходит фазу анализа от начала до конца. О литературе и говорить нечего: от Льва Толстого до Кафки и Джойса она раньше других преодолела рубеж распада психологии на отдельные ощущения, на всевластные и вездесущие микроструктуры. С изобразительными искусствами то же самое: в своем стремлении уловить мельчайшие оттенки, схватить и передать моменты движения, в своей ненасытной жажде обнаружить строение предмета они тоже прошли свой крестный путь аналитического разложения у нас на глазах — от импрессионистов и пуантилистов до Филонова и Генри Мура. Мы слышали и слышим до сих пор, как в течение кончающегося столетия музыка все активнее раскладывается на автономные звукосочетания, на разрозненные звуки и отдельные миги молчания.

А что же театр?

Театр — туда же. Никуда не денешься, тут веяние эпохи. Та же самая траектория развития: от целого — к детали. От синтеза цельных и могучих образов — к микроскопической точности отдельных переживаний. Их мировоззренческих глобальностей — в ощущенческие глубины человеческой души. От мочаловского Гамлета Потрясающего — к современному Гамлету, Вытряхивающему Песок из Туфли.

Для более полного понимания происходящего процесса придется еще раз прибегнуть к образам обнажения, оголения, обнаружения прикровенной сути. В этом плане можно сказать, что красота сегодняшнего театра — настоящий стриптиз структуры.

Да-да, впечатление красоты и глубины возникает у зрителя тогда за пестрым многообразием внешних театральных проявлений, за всей этой роскошью различных «покрывал» и «украшений» он начинает видеть и чувствовать строение вещи.

Спрятанный, как некая интимность, секрет композиционной организации, заключенная внутри сценического сочинения тайна его тотальной конструкции — вот источник поистине глубочайших и неисчерпаемых эстетических переживаний просвещенного зрительного зала. Актеры, режиссеры и сценографы охотно идут навстречу этим — зачастую интуитивным — интенциям своей публики.

Особенно наглядно тяготение театра к опустошительному лаконизму проступает именно в работе театрального художника, может быть, потому, что оформление сцены — наиболее визуализированная составляющая театра.

Вот уже сто лет без малого театр нашей эпохи исполняет свой Танец Семи Покрывал; один за другим сбрасываются покровы — сначала занавес, потом писаные декорации, за ними — ветхая кисея бытовой иллюзорности, уходят исторически и этнографически точные костюмы, снимается и отменяется грим, стаскиваются стыдливые дессу психологических оправданий, — что там еще осталось, последнее?..

И не надо воспринимать этот мой пассаж как яркую выдумку, как вычурный образ, как «плод вашего воображения»! За всем этим стоят неопровержимые факты и тенденции реального развития сценографии нашего времени: долгий путь к «бедному театру».

Как он красив, этот раздетый донага «бедный театр», я распространяться не буду. Вспомните сами знаменитые «пустые пространства» в лабораторных экспериментах Васильева, Гротовского и особенно в питербруковском «Короле Лире». Голая площадка сцены и почти голые актеры на ней. И больше ничего.

Прекрасный лаконизм. Красивый минимум театра. Только самое необходимое: актер, зритель и тема сегодняшнего творческого акта. Из сочетания видимой нищеты и невидимого богатства рождается красота надвигающегося на нас нового театра. Больше того, внешняя бедность стимулирует и будет стимулировать дальше увеличение внутреннего сокровища.

Что же у нас получилось в итоге такого странного раздевания... простите, развития?

В итоге получилось, что в театре остаются только двое: Актер и Зритель.

А что же художник? — спросите вы.

Я отвечу: а художник, наверное, третий лишний. (Как, впрочем, и режиссер.)

Нужны доводы и ссылки? — Пожалуйста.

Важнейший человек русского театра Михаил Александрович Чехов не очень жаловал чистую, так сказать, режиссуру; он легко и охотно уступал постановочные радости другим, а сам занимался тем, что считал главным и насущным, — просвещал, совершенствовал и одухотворял актера. Он пытался приготовить новых актеров к каждому новому спектаклю. Как и его великий учитель, он был пророком и предтечей всяких театральных «ноу-хау».

Вам эта аргументация кажется недостаточной? Вот вам, пожалуйста, еще один казус: однажды Добужинский разоблачил, расколол великого КСС: «Ваш идеал: актер-режиссер-художник в одном лице».

Нужно еще? Пожалуйста: шестьдесят лет назад умный и хитрый новатор сцены В. И. Немирович-Данченко обнародовал свою формулу театра. Вспомните: на площадь вышли два актера, расстелили на земле перед толпой коврик, заиграли — и это уже

театр. Краткая, емкая и в то же время очень образная, эта концепция театра была наделена магической силой внушения. Под ее гипнозом мы и двигались все эти годы вперед к полному опустошению сцены.

Такие дела, как говаривал лет двадцать назад Билли Пилигрим в прекрасном исполнении артиста Андрея Майорова.

3. Осень сценографии: «Бытие-к-смерти» на фоне расцвета

Сквозь прорези в маске
Глаза актера смотрят туда,
Где лотос благоухает.
Мацуо Басё. Актер танцует в саду

А действительно, зачем в таком минимальном театре художник? Что он будет там делать?

Раскрашивать или ткать пресловутый коврик им. Немировича-Данченко?

Аранжировать композиции из благоухающих лотосов, на которые смотрит японский актер сквозь прорези своей японской маски?

Может быть, художника удовлетворит изготовление самих этих масок? Но коврики, маски, букеты и проч. свободно могут делать сами актеры. Я неоднократно убеждался в такой возможности на своем собственном опыте. В ГИТИСе мои ученики-заочники, все, между прочим, профессиональные актеры и режиссеры, налепили и накрасили по целому десятку традиционных масок театра «Но» и других «японских» масок, представляющих свободные фантазии на тему кабукианских гримов-кумадори, и, поверьте мне, их пробы были вполне достойны занять место в соответствующем музее. Уже совсем другим актерам и в другом месте (при васильевской «Школе драматического искусства») я дал задание реконструировать маски (личины, хари и лярвы) скоморохов, и результат был столь же ошеломительным: изготовленные артистами произведения искусства были не только красивы и выразительны — в них чудесно ожила магия старинной русской театральности. А роскошная московская актриса Таня Владимирова к работе над «Чевенгуром» (там же) создала такую прекрасную маску платоновской женщины из «прочих», что над ее шедевром рыдали от восторга итальянские артисты, выросшие среди художественных сокровищ Тосканы, Рима и Ломбардии.

Проблема костюмов решается тем же путем. Если актерам дать одеться самим, конечно, предварительно предоставив им приличный выбор красивых заготовок, воспитав в них чувство цвета и формы, расширив их представления об ансамбле до сложного сгармонированного целого, они это сделают очень и очень на уровне. Ну, а уж если что-то и не выйдет, всегда есть легкий запасной ход: возникла и с каждым днем укрепляется сомнительная тенденция приглашения различных дизайнеров от «haute couture» типа Славы Зайцева. Да какая там еще «от кутюр»! Однажды мои артисты, шуруя в сфере комедии дель арте, понаделали себе изысканнейшие костюмы рококо из старых плиссированных газет. Бумага — материал непрочный, но зато форму держит прекрасно: фижмы, расклешенные кафтаны с гигантскими обшлагами и карманами, жабо, парички с косичками и буклями и треуголки, треуголки, треуголки, с перьями, кокардами, галунами и оторочками, — это было обалденно; зрители минут пять аплодировали костю-

мам, а я до сих пор не знаю, почему, то ли потому, что они были так красивы, то ли потому, что газетный портрет президента с первой полосы оказался у кого-то на попе, а полуголая Мадонна возле ширинки, но, скорее всего, хлопали потому, что костюмы сделали для себя сами артисты.

Я смотрел на эти костюмы, радовался и думал: какая жалость! Со временем все «оформление» (сценографическое, режиссерско-постановочное, музыкальное) должно в конце концов отпасть, как шелуха или высохшая осенняя листва, остаться должен только актер — сам себе режиссер, сам себе художник и сам себе музыкант. Я видел в этом параде газетной костюмировки прообраз зеро-театра. Поясняю: нулевой театр — это чистый и пустой театр актера.

Но, слава богу, это будет не завтра.

А сейчас — реально и наоборот — у нас происходит бум и полный расцвет сценографии. Появились небывалые доселе экспортно-импортные варианты сценического оформления: причудливо, шикарно и обязательно очень дорого. Возникли и соответствующие умельцы-профессионалы, виртуозно делающие на мировом уровне — как у них.

Успешно функционируют и все лидеры столичной сценографии.

В расцвете сил и в полном порядке основоположник и непревзойденный маэстро необруталистской сценической игры Боровский... только нет уже прежней Таганки.

Головокружительных высот виртуозного своего мастерства достиг классик советского эстетизма Левенталь... только работает он уже не с Эфросом*.

Волшебник театра, добрый его кудесник Игорь Попов выпустил на сцену Комеди Франсез чудо сценической и электронной техники — блистательного в прямом и переносном смысле механического павлина. Металлический павлин, как мне рассказывали очевидцы, выходит на сцену наравне с актерами Дома Мольера, останавливается, распускает хвост серебристым веером и изящно раскланивается.

В целом, как видите, все прекрасно — наша сценография цветет изобильно и пышно. Но, несмотря на это, она находится на грани — накануне своего «Черного квадрата».

Эта дикая мысль о черном квадрате сценографии возникла у меня в голове внезапно недели две назад и постепенно превратилась в навязчивое, насильственное представление. А позавчера мне приснился жуткий сон: прихожу я в Манеж на выставку современного театрально-декоративного искусства и утыкаюсь в черный квадрат. Вздрагиваю и оглядываюсь — рядом еще один. На соседней стене еще два, три, четыре... десятки и сотни «Черных квадратов». Подписи и названия спектаклей самые разные, но картинка во всех рамках одна и та же — непроглядный черный квадрат.

Бедновато в смысле разнообразия, но что тут поделаешь: цивилизация и унификация — родные сестры, в крайнем случае — двоюродные...

Моя «теорема», теорема аннигиляции, самоистребления сценографии, увы, доказана.

---

* Этот странный и грозный симптом — расхождение, вольное или невольное, высокой сценографии с высокой режиссурой и высоким актерством. Обычно, расходясь, снова уже не сходятся. Разве что в другой жизни. Между прочим, в нашем с вами тезаурусе символов «другая жизнь» значит «другой театр».

4. Не плачь, дядя, мы еще увидим небо в алмазах

Тихо, тихо ползи,
Улитка, по склону Фудзи
Вверх, до самых высот.
Исса (Япония, XVIII век)

Итак, художник, как бы успешно он ни работал, из театра постепенно исчезает, а сценография все равно умрет, как король в печально известной пьесе Ионеско, тихо и неизбежно. Я никого не пугаю театральным апокалипсисом в духе конца века (и даже тысячелетия!), просто мы должны вовремя заметить, что прежний театр кончается.

Но это ведь кончается не вечный театр вообще, а данная его разновидность, существующая всего лишь какие-нибудь 300–350 лет, — со времен после шекспировских «Глобусов» и итальянских арлекинов. И мы, если не боимся видеть и слышать, обязаны за пестрой, за неприлично разнобойной панорамой сегодняшнего случайного театра разглядеть тенденцию и перспективу. Приятны они нам или нет...

Но все не должно быть столь безнадежно. Жизнь по определению не имеет права быть таким полным и безвыходным мраком.

И действительно, есть путь к спасению, есть некая сценографическая панацея, но она, несмотря на ее эволюционную законность, настолько непривычна, что кажется нелепой и самоубийственной. Приспособляясь к нынешним катастрофическим изменениям театральной среды, сценография должна будет измениться до неузнаваемости — как рыба палеозоя, выползавшая когда-то на сушу, как древняя первоящерица, отрастившая себе крылья, чтобы освоить новую, так сказать, небесную среду, как дерзкая обезьяна, спустившаяся с дерева и пошедшая вперед по земле на одних ногах, совсем без рук. Кто знает, может быть, сценограф научится создавать свои композиции из актерских поз и жестов, может быть, он превратится в скульптора, ваяющего у нас на глазах из живой, думающей и чувствующей глины, а может быть, ему — и того хуже — придется залезть в шкуру актера и уже оттуда, изнутри, притворяясь профессиональным артистом, создавать свои театрально-живописные «картины». В общем — жуть!

Мне можно возразить, что это, мол, утопия, что таких художников нет и не бывает. Конечно, нет. Но почему? Потому что жизнь до сих пор их не востребовала. Они были никому не нужны. Но как только театр выработает новые критерии и бросит соответствующий клич, они обязательно объявятся, ибо неисчерпаема и плодоносна наша художественная почва. Состав творцов сцены постепенно преобразуется. Жизнь отберет других людей (художников-актеров и актеров-художников). Тут, как говорится, возможны варианты.

Вот, к примеру, два первых попавшихся имени (первых попавшихся, потому что необыкновенно, невыносимо ярких).

С самого начала режиссерской карьеры мне невероятно повезло — мой первый спектакль в Москве оформляла выдающаяся русская художница Татьяна Алексеевна Маврина. Ничего подобного вживе я еще никогда не видел: фантазия художницы была неисчерпаема, способность к импровизации — бесконечна, вкус — безупречен, цвет она воспринимала только как праздник, а линии ее виртуозного рисунка были похожи на кружева и музыку сразу. Но упомянул я это блистательное имя совсем не для того, чтобы восхищаться талантом Мавриной-художницы — он признан, прославлен и широко известен по музейным залам, по персональным выставкам и по бессчетным кни-

гам, созданным ею и о ней, причем самою же Т. А. щедро разрисованным. Я хочу описать то, что меня тогда поразило и повергло в восторг преклонения — сугубо актерскую одаренность Т. А. Те, кто знал ее лично, поймут меня и будут моими свидетелями. Татьяна Алексеевна Маврина — это был для меня целый театр. Как специалист, я подтверждаю: природа дала этой женщине все, что необходимо первоклассной актрисе. Азарт игры. Неуемный, неукротимый темперамент. Мгновенность перевоплощения в объект своего творчества. Яркость и заразительность самовыявления. Прекрасная русская речь, прославившая наших великих театральных старух — Рыжову, Турчанинову, Массалитинову. И самое главное — несомненная и неповторимая человеческая индивидуальность: простая русская баба, прошедшая через все соблазны и искушения Матиссом и Марселем Прустом. Кроме того: юмор, саркастический ум, тонкость восприятия, цепкая наблюдательность и глубоко скрытый, неизбывный русский лиризм. Как видите, если бы захотела, Татьяна Алексеевна свободно могла стать украшением нашей сцены. Но она относилась к театру снисходительно и свысока.

С другим таким же победительным и покоряющим актерским талантом я встретился совсем недавно, ранней весною этого года. Встретился и отпал, разинув рот. Я и раньше знал Сергея Михайловича Бархина. Сначала как молодого архитектора. Затем как начинающего театрального художника. Позже как мэтра советской сценографии. Но на этот раз все было совсем другое — Бархин говорил с режиссерами в СТД. Он рассказывал, показывал, вспоминал, сочинял, шокировал и заставлял сердца присутствующих замирать от ужаса и удовольствия. Это был фейерверк образов, характеров, настроений, точных бытовых зарисовок и непонятных, чуть-чуть пугающих символов. Перед нами каруселью вертелась вереница разнообразных масок. Нет-нет, не так! не вереница масок, а странноватый коллаж подлинно человеческих лиц: Бархин то и дело куда-то исчезал, и вместо него возникали то белевский вяловатый и хипповатый герой, то американский супермен, то олешинский Кавалеров, а то и чеховский, краснеющий и бледнеющий по поводу своего несовершенства интеллигент — Николаша Иванов, барон Тузенбах, бродячий студент Трофимов или ближайший моей душе человечек со странным именем — Мисаил Полознев. Сергей Михайлович был наделен всеми качествами, необходимыми актеру, но, помимо этого, он обладал и тем, что нашим актерам никогда и не снилось, — изощренным интеллектуализмом, всесторонней образованностью, безошибочным врожденным чувством правды и, плюс к тому, полнейшим отсутствием рабства: он владел не только низшей ступенью актерского искусства (исполнительством), но и высшей — авторством, т. е. был хозяином своего творчества. Все, что он иронически рассказывал и искренно разыгрывал, было самой высокой пробы и ассоциации вызывало нешуточные — с Набоковым, с Булгаковым, с прародителем современного игрового искусства Лоренсом Стерном. Мне жутко хотелось подойти к нему и сказать: «Куда уж тут Закушняку, Яхонтову и Сурену Кочаряну вместе взятым. Открывайте собственный театр одного актера. Ручаюсь, публика к вам повалит валом, а билеты будут продаваться по ценам Лайзы Миннелли». Но я промолчал. Вероятно, потому, что превосходные степени, употребляемые в прямом обращении к адресату, не совсем деликатны, а порою и оскорбительны: кто-то из двух собеседников обязательно будет выглядеть идиотом.

То ли дело косвенное общение! В косвенном обращении я могу сказать все что угодно, даже то, что не стоит особенно волноваться и переживать из-за предстоящего

самоуничтожения сценографии. Как-нибудь все образуется. Появятся люди с новыми, небывалыми сочетаниями творческих качеств. Постепенно сценограф превратится в актера, а актер в сценографа. Дальше — больше. Участвовать в живом течении спектакля привыкнут театральные критики и композиторы, драматурги и художники по костюмам. Соорудил, например, прекрасный костюмчик — и показал, что в нем (и как) можно сыграть. Поимпровизировал вместе с актерами в качестве персонажа в той или иной сценической ситуации — отошел в уголок и тут же написал новый диалог. Посидел, посмотрел, как импровизируют актеры, услышал их «мелодию», сел к роялю и заиграл «музыку для спектакля» — новую, еще нигде не звучавшую, но так точно подходящую к тому, что переживают «здесь и сейчас» любимые твои актеры... Так вот и вырисовывается постепенно модельная структура нового театра:

ВСТРЕЧНОЕ
ДВИЖЕНИЕ
ВСЕХ
СОЗДАТЕЛЕЙ
СПЕКТАКЛЯ
НА
СБЛИЖЕНИЕ
ДРУГ
С ДРУГОМ,
НА СЛИЯНИЕ,
И ИХ
УНИКАЛЬНАЯ
ВСТРЕЧА
СО
ЗРИТЕЛЕМ —
САМ
СПЕКТАКЛЬ.

Ни на что особенно новое я не рассчитываю. Я хочу такого же прекрасного театра, как театр Станиславского — Симова — Москвина, как позже театр Эфроса — Левенталя — Яковлевой, как совсем недавно театр Анатолия Васильева, Игоря Попова и их прекрасных артистов, из которых трудно выбрать одно какое-нибудь имя, настолько они хороши все до одного, — я мечтаю увидеть спектакль такой же тонкий и правдивый, такой же глубокий и поэтичный, как «Женитьба» или первый вариант эфросовских «Трех сестер», как «Первый вариант „Вассы Железновой"» или «Серсо», но...

... Но не отрепетированный заранее и в течение долгих месяцев, а создаваемый всеми его творцами «спонтанно», импровизируемый ими тут же, заново каждый раз. Радостно и легко изобретаемый именно для этой публики. Сегодня — один, завтра — другой, послезавтра — третий. Это и есть та «бредовая» идея, которая заставила меня сесть и написать данную статью.

И я уверен, что если не я сам, то вы, уважаемый читатель, увидите такой театр.

Новые идеи живут рядом с нами тихо и незаметно, как тараканы. Целыми днями они прячутся по укромным углам наших квартир. Редко-редко высунется самая смелая и поглядывает на вас из своего укрытия, шевеля усами в настороженном и любопытном

ожидании. Но стоит повернуть голову и поглядеть на нее, она мгновенно прячется, — как и не бывало.

Откуда оно пришло ко мне, это странное сравнение?..

Скорее всего, от Андрея Платонова, потому что как раз в эту минуту я вспоминал о дивных итальянских артистах, с которыми посчастливилось мне работать над платоновским «Чевенгуром» в горном городке Лонжано на задворках Эмилии-Романьи.

Это там, во время импровизаций на тему увядающей жизни в русском «Городе Солнца», состоялся наш диалог:

— Что вы собираетесь делать? Кто вы будете такие? — спросил я у вышедших на площадку импровизаторов-волонтеров.

— Джакомо-Лукичи, — ответил итальянский мужик.

— А вы, сеньора?

— Ио скрафаджио, — ответила актриса и кокетливо зашевелила лапками.

И я понял, что они собрались сыграть причудливую «лав стори» о том, как на окраине Чевенгура, в заброшенном одиноком доме старик «из прочих», Яков Лукич по имени-отчеству, жил с тараканом. Идея была замечательная и по-платоновски экзистенциально глубокая — человеку некого любить, и он, тоскуя без взаимности, влюбляется в домашнее насекомое, но я не об этом...

Я предпринимаю безнадежную попытку описать живую импровизацию. Я хочу, чтобы вы представили артистический шедевр двух современных итальянских лицедеев — Адонеллы Монако и Марио Андреи — под названием «Красные трупы и полное блюдо черешни».

К моему великому удивлению, итальянцы влюбились в Платонова сразу и безвозвратно. Потом они обнаружили тонкое, может быть, даже тончайшее понимание специфической платоновской образности, этой печальной туманности, полуфилософской и полукартинной. Еще позже я оценил и их деликатное преклонение перед русским гением. Но самым большим увлечением итальянцев стали платоновские любовные сцены — вязкие, тягучие, ничем не разрешающиеся, беззвучные, как немое кино, и бесплотные, как лики святых на древних русских иконах. Милые мои итальяшки улавливали эту неподвижную текучесть переживаний и передавали ее в своих импровизациях с высшей степенью точности, казалось бы, невозможной при их захлестывающих темпераментах. Может быть, случилось так и потому, что я, как попугай, твердил им ежедневно о загадке русской души (уна энигма дель анима русса). А может быть, потому что любовь — это единственное из платоновского романа, что не требует квалифицированного перевода с русского на итальянский.

В общем, стоило мне только предложить тему «Любовное свидание Сербинова и Сони», как выстраивалась итальянская очередь желающих поимпровизировать.

Так было и на одной из последних перед спектаклем, уже публичных, репетиций. Я объявил тему: второй приход Сербинова к Софье Александровне, и мы увидели одну за другой несколько превосходных проб. Понимая, что сюжет спектакля должен все-таки развиваться дальше, я перегородил поток творчества плотиной запрета.

Тут-то и возник Марио, интересный молодой жеватель резины, чуть за тридцать, со свороченным набок боксерским носом и золотым зубом в улыбающемся рту, — типичный театральный или киношный герой-любовник, по-итальянски брутальный и победительный, совсем, ну совсем не Сербинов.

Я попытался охладить энтузиазм итальянца, но безуспешно. Он просил, чуть ли не умолял, уверял, что у него совсем другой вариант, ничуть не похожий на все предыдущие, он, наконец, потребовал: «Прэго. Поджялоста».

— Что вам нужно для вашего сочинения?

— Во-первых, Адонеллу.

— Ну, что ж, берите Адонеллу, если она хочет.

Адонелла Монако хотела. Она встала и подошла к Марио — высокая, стройная, кучерявая, со строгим профилем античной камеи, настоящая римская матрона, только помоложе и заметно посовременнее. Картинка под названием «Смерть мужскому полу». Она была рада стать непонятной русской женщиной, отдающейся мужчине на свежей могиле его матери, и Марио вполне устраивал ее как партнер во всех смыслах.

— Еще мне нужно много-много трупов на земле...

— Это тоже не проблема, — и я обратился к своим русским артистам, которые сегодня все были в красном. — Ребята, сделаем для нашего итальянского друга поле, усеянное трупами гражданской войны?

Ребята на раз выполнили задание. Они разлеглись по всей площадке — врозь и вместе, одиноко и в обнимку, распластавшись навзничь и скрутившись в смертной муке; тут и там поблескивали оскаленные зубы, мутные белки полузакрытых глаз, торчали скрюченные пальцы рук, цепляющиеся за уходящую навсегда жизнь, сведенные судорогой ноги...

— О, маньифико, — удовлетворенно прошептал Марио. — Кадавери Росси. — Притащил круглый стол с венским стулом и поставил мебель посреди кроваво-красного поля брани.

Наша костюмерша Леночка Николаева, где-то рядом переодевавшая Адонеллу в короткое парчовое вечернее платье, пулей слетала за кулисы, принесла крахмальную белую скатерть, потом оценивающе окинула взглядом картину (как это было красиво! — поле, усеянное красными, как маки, мертвецами, белый круг стола, освещенный теплым, домашним светом прожектора, черный венский стул и рядом прекрасная брюнетка в сиренево-золотистой парче, но чего-то все же не хватало — некоей точки, завершающего удара). Какая-то счастливая живописная идея осенила художницу по костюмам, она снова убежала и вернулась с круглым блюдом спелой черешни, которое водрузила, как победное знамя, в центре стола.

Лена была вездесуща. Она одевала актеров, подавала им броские детали и тут и там, летала, порхала, ползала вокруг актерских импровизаций, создавая цветовую среду, организуя зримое настроение. То набросит на актрису цветастую шаль, то завяжет актеру яркий шейный платок, то прицепит сверкающую брошь, сразу же становящуюся ключевым акцентом изобразительной композиции. Вкус ее был безупречен, как у Мавриной.

Вот и сейчас, взглянув на Марио, выходящего на площадку, она, маленькая, схватила его, большого, в охапку и утащила за кулисы. Через несколько секунд она вернулась с другим человеком. Вместо Марио вместе с Леной вышел Сербинов. За считанные мгновения Леночка изобрела и организовала для артиста чудесный костюм под девизом «Неприкаянность» или, лучше, «Сиротство мужчины»: повидавший виды залоснившийся до блеска шевиотовый черный пиджак, выстиранная, но без воротничка, белая сорочка, полосатые, от визитки, брюки и лаковые туфли без шнурков, стыдливо выпрашивающие каши. Марио благодарно подхватил идею Лены, смочил и расчесал на ходу волосы на пря-

мой пробор. Вышел на площадку кавалер б/у, потрепанный и подрастерявшийся Дон Жуан, Раф Валлоне времен российского нэпа, тонко благоухающий нафталином.

Роскошная партнерша, туманно и смутно поблескивая парчой, выплыла на сцену и поставила перед гостем высокий и узкий стакан с золотеющим вином. Импровизация началась.

Вареный кавалер хотел было пригубить вина, но замер посредине склонения и, не шевелясь, стал следить исподлобья за тем, как двигалась перед ним по просторной дуге прекрасная и прохладная женщина. Покачивая бедрами, перешагивала она через трупы, то приближаясь чуть-чуть, то удаляясь, пока окружность ее передвижения не замкнулась у него за спиной. Мужчина съежился, поднял глаза к потолку и стал пить вино, осторожно и с опаской, словно отравленное.

Женщина следила за ним не отрываясь. Когда вино было выпито, хозяйка молча указала ему на ягоды. Он взял черешенку, раздавил ее губами, пососал, хотел выплюнуть косточку, но не знал, как это сделать поприличнее, растерянно улыбнулся и проглотил. Наступила длинная, как слеза, пауза, во время которой оба участника нелепого свидания следили за продвижением косточки по закоулкам человеческого организма, — она снаружи, он изнутри.

Три русских артиста — ударник, гитарист и вокалист, изображающий засурдиненную трубу, — присели поближе к краю красного поля и сымитировали граммофонную пластинку. Над трупами поплыло что-то тангообразное — тяжелое и ностальгическое.

Все присутствующие — и зрители и свободные актеры — насторожились, они начинали догадываться: здесь и сейчас перед ними складывается непредвиденный, но прелестный «случайный ансамбль» — нечаянное чудо театра.

Я пишу об этом не только потому, что мне безумно нравится удачная импровизация хороших актеров. Я хочу рассказать об этой неординарной театральной ситуации как о чем-то сверхзнаменательном для большой метаморфозы, совершающейся на сегодняшней сцене. Костюмерша Лена в данной работе стоит уже на самой грани публичного творчества — еще полшага, полминуты, и она заиграет как актриса, станет актрисой, создающей на глазах у публики облики-мифы для окружающих ее товарищей по спектаклю. Марио, потребовавший для своей работы поле, усеянное красными трупами в качестве фона для серой и скучной истории, тоже витязь на распутье; еще шаг, еще минута, и он, Марио, откроет в себе артиста-сценографа. Еще немножко, еще чуть-чуть, и такая вот Адонелла Монако перешагнет преграду между искусствами и обнаружит в себе редкостный дар организации и трансформации пространства игры, составляющей самую суть сценографии. Объединившись и взаимно подменяя друг друга, они создадут сами для себя идеальную сценическую среду: «Леночка» принесет в нее форму, «Марио» — цвет, а «Адонелла» — динамическую пульсацию театральной вселенной.

Но вернемся на площадку к импровизирующим актерам. После томительной паузы женщина взяла инициативу на себя. Решительно пройдя по трупам, она приблизилась к столу вплотную и стала прямо против мужчины. Они долго смотрели в глаза друг другу. В упор. Потом она взяла с блюда ягоду черешни, как бы играя, покатала по ладони и снизу вверх бросила ее в лицо Марио—Сербинову, стараясь попасть ему то ли в рот, то ли в глаз: лови! Он понял ее, постарался поймать, но не поймал. Они улыбнулись друг другу: она — ободряюще, он — оправдываясь, раздраженно и виновато. Игра по-

вторилась, и он опять промахнулся. Адонелла отступила от стола и третью ягоду пустила с расстояния примерно в два метра. Она от души хотела помочь ему, поэтому дольше примеривалась и прицеливалась, жалея неудачника: у него от напряжения ходили желваки, дрожали губы и руки. Он широко раскрыл рот, в пещере которого влажно поблескивали десны, зубы и красный, спазматически вздрагивающий, шевелящийся язык. Музыка играла что-то томительное о вечном прощании моря и солнца, «трупы» пооткрывали глаза и, напряженно затаив дыхание, исподтишка следили с земли за происходящей над ними игрой, и вдруг начинало казаться, что люди в ложах бельэтажа, на ярусах и галерке тоже умерли, такая мертвая, ничем не нарушаемая стояла тишина.

— Ну, лови же, дубина! — хриплым и грубым итальянским полушепотом надавила на Марио не выдержавшая муки зрительница. А он хотел, очень хотел, но не мог поймать.

Женщина с черешнями приближалась к нему и удалялась, приближалась и удалялась, музыка делала из ее движений какой-то экстравагантный, зачаровывающий танец, танец убыстрялся, черешни летали над полем боя, как шрапнель, все чаще и чаще, гуще и гуще, пока Адонелла, словно аварийным рубильником, не выключила всякое движение. Все замерло вокруг. В ложах белыми тенями парили нервные, перекошенные невыносимым ожиданием лица. Один из трупов приподнялся на локте.

Итальянская Софья Александровна начала медленно поворачиваться вокруг соей оси, так что мы все могли увидеть ее огромные глаза, полные отвращения и доброты.

Потом — еще медленнее — парчовым облаком она проплыла над трупами и остановилась прямо над Сербиновым, прижавшимся к спинке стула и запрокинувшим назад растерянное лицо. Она взяла двумя пальцами крупную черешенку, подняла ее над головой мужчины и уронила ее отвесно...

На этот раз мужчина поймал ягоду.

Вратарь взял мяч, и итальянские зрители-тиффози отдались радостному и законному беснованию. Но Марио был очень хороший артист, он знал толк в импровизации: вялыми губами он раздавил ягоду, закрыл глаза и расслабился. Из правого уголка его рта, по подбородку, потекла розоватая струйка густого и сладкого сока.

— Па-три-са-ю-ще!!! — пробормотал я свой самый большой комплимент, но Сербинов не обратил на меня никакого внимания. Он как-то сжался, сгорбился и, слегка покачиваясь, ушел с площадки.

В этой импровизированной работе актеров было все: жадная и слабая платоновская любовь, платоновская бедная радость обладания и робкая платоновская догадка об иллюзорности, о невозможности счастья.

Прочитанную вами живую картинку я нарисовал для того, чтобы понятнее и нагляднее стала предлагаемая мною идея. Если не стала, то вина тут только моя. Mea culpa.

5. Статус феникса

К новому дню
отношусь я по-новому и
надеваю
новый наряд.
Тацуко Хосино

Да, виноваты в начавшемся умирании сценографии и режиссуры только мы. Это — парадокс современного театра: мы не хотели такой опустошительной эволюции теа-

тральной декорации, но это мы, мы сами, на разные лады повторяли слова о «пустом пространстве» сцены, а искать надо было не пустоту, а легкость и свободу.

Легкость театра не заводится от сырости. Она залетает в театр только на огонек импровизации. Как прекрасна картинка летнего вечера: теплится пламя свечи, и слетаются к нему мотыльки. Один из мотыльков — легкость. Другой, конечно, свобода. Но чтобы узнать его и отличить от других, нужно осмелиться принять мотыльковый масштаб времени, ощутить краткость и мимолетность существования отдельного вашего спектакля в вечности театра. Это не лирика, это тоже про сценографию. Легко встречаясь и легко прощаясь с оформляемым спектаклем, сценограф обретает ни с чем не сравнимую свободу ежедневных вариаций на одну и ту же тему. Если кому-то из чересчур серьезных театральных деятелей мотыльковое сравнение покажется легкомысленным, я предлагаю образ более солидный — статус феникса: сценография данного спектакля сгорает каждый вечер вместе со сценографом и каждый следующий вечер возрождается из вчерашнего пепла.

Выход на новый театр только один — живая, органичная сценография: оформление спектакля, возникающее (создаваемое, изобретаемое, рождаемое) и умирающее по ходу этого спектакля. Каждый раз заново. Как импровизация актера.

Я не обсуждаю вопрос — я предлагаю идею, может быть, бредовую, но от этого не менее важную.

Теперь остались только «мертвому припарки». Для успокоения и релаксации.

Лет двадцать пять назад, когда я как режиссер и педагог впервые увлекся актерской импровизацией в чистом виде и в прямом смысле, меня посетила очередная «сумасшедшая» идея. В то время, как и сейчас, как и всегда, я любил Пушкина. Он был для меня всем на свете: и обожаемым поэтическим кумиром, и мастером магической, завораживающей прозы, и непререкаемым авторитетом в теории искусства. Он был для меня таинственным живописцем слова и, кроме того, виртуозным рисовальщиком в буквальном смысле — легкое, летящее, летучее перо. Но главное, он был Великим Артистом.

Моя так называемая бредовая и так называемая свежая идея заключалась в открытии некоей высшей модельности любого творения Пушкина для русского искусства вообще и в модельности романа «Евгений Онегин» для русского театра в частности. Я вдруг увидел тогда в «Евгении Онегине» идеальную сценическую структуру — полуимпровизационную «даль свободного романа» — и был потрясен этим видением, этим многообещающим и многосулящим поворотом. Получалось, что любой наш спектакль должен строиться, выстраиваться, компоноваться и произрастать, как строился, выстраивался, компоновался и произрос великий и уникальный российский роман в стихах. В течение нескольких лет подряд я токовал педагогическим глухарем, ничего не видя и не слыша, кроме модели «Е.О.». Я просто упивался пушкинскими пророчествами о современном искусстве. Заговорят ли люди о модной теории «нон-финито», и я тут же ловлю свой кайф: у Александра Сергеевича это уже сделано давно и прекрасно — «Евгений Онегин» есть самый ранний (после Стерна) русский нон-финитный роман, более нон-финитный, чем рабы Микеланджело, чем этюды другого великого Александра к «Явлению Христа народу», чем могучие оперы-наброски Мусоргского. Выползет ли где-нибудь на сцену «лицо от театра», и снова я ликую: Альсансергеич сделал это полтора столетия назад в своих обворожительных лирических отступлениях. Возникнет ли в высоких театральных сферах новаторский разговор об эпических тенденциях современной сцены — и тут как

никогда к месту оказывалась плавная и непринужденная повествовательность универсального шедевра. Я проверял и пробовал на зуб забредшую ко мне идею и, естественно, при первой же представившейся возможности попытался проверить ее в реальном театре. Возможность эта называлась «Театр Советской Армии», материалом же для реализации модели «Е.О.» стал «Цемент» Федора Гладкова. Ничего более неподходящего нельзя было придумать, но я находился тогда в расцвете творческих сил и безумно обожал всяческие «сопряжения далековатых идей». Кроме того, в «Цементе» таился непреодолимый соблазн: показать всю или почти всю правду о первоначальных шагах нашей революции, а политический намек, все равно — открытый или зашифрованный, входил обязательной составляющей в структуру пушкинского модельного романа. Я уже понапридумывал кучу разнообразнейших способов, которые помогут мне переносить особенности модели в будущий спектакль: ностальгические ретроинтермедии, импровизируемые актерами в антрактах, будут как лирические отступления (сколько там места для этого, в ЦТСА, — два фойе, две курилки, роскошный буфет и не менее роскошные лестницы!); своеобразные интимные интервью актеров и зрителей, которые поневоле возникнут, когда перед началом спектакля, в перерывах между действием и после финального гимна, актеры будут спускаться к зрителям, а зрители подниматься на сцену, рассматривать и ощупывать декорации, бродить среди них, а кто-то, может быть, даже — под надзором машиниста сцены — рискнет прокатиться в вагонетке фуникулера... и эти случайные сближения будут точно соответствовать той доверительной откровенности, которая так объединяет и цементирует пушкинский текст; я уже явственно слышал небывалое звучание оркестра, вытащенного мною из его ямы на сцену для непосредственного участия в большой игре монументального спектакля, я предвкушал, с какой нежностью и мощью будут играть музыканты для своих знакомых и любимых артистов, видя их рядом, близко, чуть не вплотную, я воображал, какими неожиданными мелодиями наполнятся дискуссии актеров о Гражданской войне, разрухе и нэпе, когда гладковские политические лозунги придется выкрикивать среди оркестрантов (политика между скрипкой и виолончелью), и я понимал, насколько это соответствует музыкальной структурированности «Евгения Онегина» с его всевозможными крещендами и диминуэндами, с его повторами, контрастами и модуляциями... Я уже начал потихоньку репетировать всю эту несбыточную импровизационную прелесть, но развернуться мне, конечно, не дали. Тут не было ничьей отдельной злой воли, — навалились все вместе, друзья и враги: цензоры — по должности, полковники из ПУРа — по вредности, молодые актеры — из робости, маститые — из лености, консерватизма и неусыпной совковой бдительности. Мою роскошную «модель-ЕО» общипали догола по перышку, и она стала похожа на плохенького и синенького бройлера в пупырышках озноба и оторопения. Я никого из них не виню. Просто было еще рано. Заря игрового театра только занималась.

Не узнав своего детища после бесчисленных переделок согласно замечаниям, пожеланиям и советам, я вернул театру все их щедрые гонорары, попросил снять свое имя с афиши и ушел в глубокое подполье, то бишь в театральную педагогику. Больше я не поставил ни одного традиционного и привычного для всех спектакля. Я уже не мог и не хотел этого делать. Театральная педагогика оказалась для меня вполне приемлемой «экологической нишей», где я мог от души заниматься с молодежью дорогими мне вещами: и моделью-ЕО, и Михаилом Александровичем Чеховым, и всеми видами импровизации вплоть до «самоорганизующегося спектакля». Отработанный, отшлифованный, за-

кованный в единственно возможную форму, пусть даже совершенную, театр меня перестал интересовать совсем. Завершенный, законченный спектакль всегда мертв, а некрофилия меня почему-то не волнует. Как, надеюсь, и вас.

Я еще опишу подробно все это в своей будущей книге, конечно же, «е.б.ж.», как говорил мудрейший Лев Николаевич Толстой. Опишу и историю постановки «Цемента» в ЦТСА, и безумную модель «Евгения Онегина», и странноватые принципы открытого спектакля. Сделать это все в небольшой журнальной статье невозможно, но чтобы внести в свою заявочку хотя бы минимальную ясность, я воспользуюсь аналогией из области издательского дела. Современный спектакль раздвигает привычные границы, он становится все более похож на академическое издание собрания сочинений классического писателя: в него входит все, что разыскано у автора, разработано и создано учеными, — основные тексты, варианты, черновики, записные книжки с заготовками и замыслами, комментарии и примечания, библиографические ссылки, именные и предметные указатели, цитаты из писем, дневников, воспоминаний и газетных рецензий современников, вплоть до пометок и рисунков на полях. Такая вот наступает форма спектакля.

Позавчера начал ее внедрение Мейерхольд, вчера продолжали Эфрос и Любимов, сегодня завершает Васильев.

Я понимаю, что хотя и в духе времени, но немного замутил водичку. Чем я могу искупить свою вину? По-видимому, только комплиментарным посвящением, путь даже и запоздалым. Эту дурацкую статью с любовью и преклонением я посвящаю лучшим актерам среди сценографов и самым лучшим сценографам среди актеров.

О КНИГЕ МИХАИЛА БУТКЕВИЧА «К ИГРОВОМУ ТЕАТРУ»

Мама!
Ваш сын прекрасно болен.
Мама!
У него пожар сердца.
Маяковский. «Облако в штанах»

Письмо первое — признание в любви человеку, другу и поэту, писателю, режиссеру (первому режиссеру я признаюсь в любви).

Милый Михаил Михайлович!

Я люблю Вас! Я люблю Вашу маму. Как же она тогда боялась за Вашу будущую жизнь! «Дорогой мой Михасечек, единственный мой сыночек, солнышко мое! Прости свою несчастную мать за то, что она сломала тебе жизнь...» — писала она Вам свое последнее письмо.

Иногда мне кажется, что Вы мой брат, иногда, что я Ваш отец, и я так горжусь Вами и люблю Вас. Иногда мне кажется, что я Ваш сын, и я чувствую вину и угрызения совести, что я так и не смог помочь Вам и не смог понять.

Вы прожили самую замечательную ЖИЗНЬ и создали столь великую книгу-откровение, что можно, воспользовавшись Вашим же определением таланта и гениальности, сказать, что Вы создали все, что Вам было положено по статусу гениальности: «Талант развивается, и это... можно наблюдать... и объяснить... он может не успеть развиться! Раскрыть себя полностью; гений обязательно высказывается до конца...

... Гений художника не развивается, он задан заранее и сразу целиком. Раскрывшись до конца... он... исчезает из мира» — и далее длинный список гениальных поэтов и режиссеров, так рано погибших. Поэтому я не плачу — все было предопределено Вашей гениальностью. Я не плачу — люблю.

* * *

И ВОТ ОНА — ЭТА ГЕНИАЛЬНАЯ КНИГА ПЕРЕД НАМИ, А ВАС НЕТ...

Более всего я чувствую себя Вашим учеником, нерадивым, но все же любимым учеником.

Я Вас видел, был знаком, разговаривал, слушал, восхищался, был Вами выделен, и все не придавал значения, не внимал Вашим часто и мельком бросаемым в искрящемся потоке откровений словам: «Я им говорю — я умираю — они не верят!» Я думал, что это присказка такая.

Маме моей я отдал бы Вас в сыновья.

Я ни разу не угостил Вас даже чаем, и в моей мастерской, где мы встречались, Вы курили, курили и бесконечно интересно планировали со мной спектакль будущего с моим участием вовсе не как художника, а такой спектакль, где я, по Вашему мнению, должен был быть и сценаристом, и актером, и импровизатором.

Я был поражен и потрясен Вашими похвалами даже моих пьесок, а я и не знал, что за Вами такая КНИГА-ОТКРОВЕНИЕ.

Вы рассказывали так интересно, тонко, подробно, с отступлениями, с таким восторгом, с горящими глазами и казались десятилетним ребенком. Вы были совершенно седым, даже белым, с белою, недлинной, вполне светской бородой и короткой седой прической. И улыбались Ваши глаза и губы, и Вы курили, курили.

И Вы для меня представлялись ангелом, даже очень умным ангелом, ангелом-хранителем, ангелочком, в отличие от известных мне других режиссеров, кощунственно изображающих кто совершенно блаженного Бога Отца, кто насупленного Бога Сына, кто всесильного, но мелкого черта, кто волевого партийца с человеческим лицом, кто догматичного русского религиозного философа на банкете, кто колдунью Наину или другую из Макбета. Но более всего они любят изображать богов и бесов.

Надо собрать их в большой комнате, посадить за парты и читать им эту книгу — лирический трактат о театре с юмором и слезами — вслух.

Впрочем, есть советы и получше — бежать от толпы. Я предлагаю иметь день памяти Михаила Михайловича Буткевича и ежегодные чтения его текстов.

Еще лучше и фантастичнее читать (не очень актерствуя, не так, как Онегина) этот лирический трактат по телевидению по программе «Культура» или по «Свободе» (надо предложить Марине Тимашевой).

Впрочем, Вы утверждали совершенно другое: «Как рыцарь с ребенком от страшного лесного царя, вынужден нынешний режиссер спасаться от безжалостных вурдалаков масс-медиа...»

«... На экранах телевизоров возникают, двоятся, троятся и десятерятся, размножаясь, вероятно, почкованием, бесчисленные и бессовестные политические авантюристы, схватившие и не отпускающие из своих цепких и липких лап целую страну... Неужели для вас нет ничего святого?.. Куда вы нас тащите? Остановитесь...»

И все же о неприятном Буткевичу — тиражировании, противоположном импровизации. Похвала Антону Табакову и Людмиле и Денису Смирновым за финансовую поддержку издания. Вот уж кто вложил деньги в самое лучшее дело. Это ведь не спектакль и не книга. Это триста спектаклей и тридцать книг.

Спасибо отдельно и издательству ГИТИСа. Это самый лучший подарок на все будущие года.

Я столь невнимателен был, что не вырезал Ваше фото в какой-то газете с чьим-то несколько фамильярным, но потому и трагическим заголовком: «МИША БУТКЕВИЧ УМЕР!»

... Я обмер... а Ваши планы?., а книга?.. Книги!!!

И вдруг письмо — огромное письмо в 700 страниц, — книга, от которой невозможно оторваться. Вами и книгой, уверен, восхитились бы и великий Шекспир, и самостоятельный В. В. Розанов, и робкий Станиславский, и остроумный Сенека.

Где же Ваши друзья-поколения — великий греческий этик М. Л. Гаспаров, великий Иерат и Художник М. М. Шварцман, актер-эрудит Ю. М. Лотман? Почему Вы не пообщались с ними, скромными и достойными Вас?..

С кем же Вам приходилось общаться? А Вы о Всех так хорошо. И главное — нашли ноту написать правду, а в конце — хорошо.

Я лучше не читал книги по театру, а может быть, книги, написанной человеком, которого я видел, был знаком. Не читал книги, которой бы больше восторгался. Правда, мне нравятся многие авторы — Бруно Шульц или Розанов, ставящий Лермонтова выше Пушкина и Гоголя — божественнее.

Но ближе к Театру. Я все спрашивал у эрудитов, не режиссеров — Смелянского и Юрского — на вечерах памяти нашего друга и художника П. Белова: где же вразумительно прочитать о «Системе», т. к. наивное последовательное повествование очень умного ребенка о его жизни в искусстве прочитал и не нашел того, что искал. Может быть, в «Работе актера над собой» или в книге о взаимоотношениях Станиславского и Немировича-Данченко — в очень яркой и хорошей книге Ольги Радищевой... может быть? — Недоуменно пожимали они плечами. Тоже не знали точно.

Тогда ни они, ни я не знали о Вашем «Игровом театре». И ведь только там я понял правильно что-то о системе из третьих рук: Станиславский — Попов, Кнебель — Буткевич.

Я спросил Б. Морозова, Л. Хейфеца, с восторгом рассказывая им... но всем не до чтения, не до объяснения. Хотя какой очаровательный портрет Хейфеца — сначала подробная правда с резким ложным выводом и потом катарсис Буткевича, а за ним и читателя. Так интересно и подробно о театре ведь и не писал никто. Прочтите лишь один кусок о моем дружке — первом, по времени, классике-модернисте нашего нового театра, улыбчивом, но грустнеющем Леониде Ефимовиче, да еще в компании с А. Д. Поповым и с Н. П. Охлопковым.

В третий раз... я случайно подсмотрел, как «шаманил» на рядовой репетиции послед-ний любимый ученик Попова — Хейфец. Это была репетиция сцены в Кремле из самого лучшего хейфецевского спектакля «Смерть Иоанна Грозного», репетиция действительно рядовая: спектакль шел уже несколько лет.

Накануне режиссер зашел на спектакль, обнаружил, что нужно подтянуть колки, и назначил репетицию. Не было ни декораций, ни костюмов. При будничном дежурном свете актеры слонялись по огромной сцене и маялись, не понимая, чего от них хотят. Режиссер тихо нервничал и исподтишка метал икру в пустом зрительном зале, а я случайно проходил по задам сцены. Никто ни на кого не обращал внимания.

Вдруг непонятный шелест заставил всех повернуться в одну сторону. Хейфец медленно поднимался на сцену навстречу взглядам. Движимый умеренным любопытством, я затесался в толпу актеров: я знал Хейфеца давно, но ни разу не видел, как он репетирует. Молодой мэтр вышел на середину площади и жестом прославленного дирижера (обе руки полусогнуты и подняты на уровень лица по обеим его сторонам и раскрыты ладонями на аудиторию) потребовал тишины.

Ладони его заметно качнулись два или три раза — на нас и от нас: подождите немного. Он стоял в центре редковатой толпы — ноги на ширину плеч, голова опущена вниз, развернутые ладони над головой. Прошла долгая минута, две минуты,

пошла третья. Актеры беззвучно продвигались к режиссеру, сосредотачивались вокруг него; они поняли — сейчас будет сказано что-то очень важное, откроется высшая тайна, секрет этой сцены, и она пойдет. Я подумал: «Ну арап, ну хитер мужик», — но меня тоже невольно потянуло вперед. Хейфец медленно поднял голову, и я понял, что он все это время стоял с закрытыми глазами. Глаза раскрылись, и голосом провинциального гипнотизера он произнес:

— Здесь самое главное... поймать ощущение невыносимого одиночества... толпа одиноких людей...

Актеры благодарно и дружно зааплодировали, а я почувствовал, что неудержимо краснею. Не имея возможности провалиться сквозь землю, я задом, осторожненько пятился в тень кулис, к помрежскому пульту, а в голове пульсировала брезгливая мысль: «И это расхожее общее место, эту заемную тривиальность он выдает за откровение, устраивает дешевую полуприличную прелюдию, эту режиссерскую „туфту"...»

Но я был немедленно наказан за свое высокомерие. Благосклонно дослушав овацию, Хейфец устало опустился в зал, и оттуда, из темноты, хриплым эхом донеслась команда:

— Нам теперь все понятно. Играем всю сцену без перерывов от начала до конца.

И они тут же сыграли, но как! — с необыкновенной, волшебной силою, пронзительно и проникновенно.

Спектакль я уже смотрел до этого, и не раз, но данная сцена показалась мне тогда проходной, второстепенной. Я отметил, конечно, свежесть ее пластического решения, красоту заляпанных известью строительных лесов и мимическую дерзость шакуровского красного шута, но не больше. Теперь же это была глубина и бездна, плач о сиротстве народа, никому не нужного и покинутого Богом...

А может быть, я присутствовал при самоубийстве режиссера, может быть, именно в эти минуты Леня Хейфец умирал в актере?

Дал бы вам в журнал «ТЖ» все это с условием: каждый номер я берусь у вас писать О КНИГЕ Буткевича с цитатами. Предлагаю перекличку нас — попугаев, — любых критиков и режиссеров. Буткевич не нуждается в рекламе и разборе. Он сам кого хочешь разберет. Но мы могли бы и обязаны общаться о серьезном.

Как много времени прошло со дня выхода книги, и никто не написал. Пишут о чем угодно, и все с издевкой. А о хорошем, редкостном — то ли трудно, то ли не интересно.

В самом конце, всего на 27 страниц М.М.Б. рассказывает о себе.

Детство, город Прохладный, мама, арест, обыск, тюрьма, письмо, расставание, дворняжка Джипси, детприемник, хорошие люди, зрители его первого спектакля-завтрака, письмо матери, спальня, кастелянша, ласковый шепот: «Не бзди, казак, — атаманом будешь», — а ведь Вы не только дворянин, но и казак, и можно было бы сказать, что Вы стали нашим атаманом театра. Но нет, Вы все-таки без банды — просто русский богатырь — один в поле.

Как только Вы запомнили этот страшный сон? Как удалось Вам восстановить его с такой ясностью, что я и все остальные видим все это лучше, чем в цифровом телевидении, чем тот счастливый день Ивана Денисовича, чем «Амаркорд». Куда там дет-

ство Толстого. Лучше повести не знаю. Сталин бы плакал, читая это, не только Мандельштам.

... В уборной было чисто, тихо, но темновато. Свет исходил только из двух круглых отверстий, предназначенных для большой нужды. Я подумал-подумал и опустился на колени возле одной из этих дыр.

«Дорогой мой Михасечек, единственный мой сыночек, солнышко мое! Прости свою несчастную мать за то, что она сломала тебе жизнь. Я не хотела этого. Я не виновата в этом. Умоляю тебя, не верь, никогда не верь, что я сделала что-то плохое. Что бы тебе ни говорили, я не виновата ни в чем. Я не была ни вредительницей, ни шпионкой, ни диверсанткой, я не участвовала ни в каких заговорах, как и те две хорошие женщины, которых ты видел в тюрьме. На нас свалилось огромное несчастье. Теперь тебя будут считать сыном врага народа, а это ужасно. Потому запомни мои слова: если для твоего счастья нужно будет от меня отречься, отрекись. Откажись. Перемени фамилию. Притворись, что не помнишь, кто твои родители и где они находится. Сейчас в нашей стране такая зловещая путаница, такая неразбериха, что это может получиться, и ты станешь как все остальные, избавишься от страшного клейма. Если ничего не переменится, никогда не пытайся разыскать меня, не заступайся за меня, не защищай мою честь, не пиши в Москву жалобных писем и никогда ничего у них не проси. Это нелюди, мой милый. Я не знаю, что со мной будет, останусь ли я в живых. Я не знаю, увидимся ли мы когда-нибудь. Навряд ли. Прощай, милый. Будь счастлив. Мама.

P. S. Как только прочтешь это письмо, немедленно уничтожь его: сожги, порви, выбрось в реку или в колодец. Никто не должен знать, что ты прочел его. Никто и никогда. М. Б.».

Я выглянул в щелку. Во дворе по-прежнему никого не было. Я перечел письмо еще раз, разорвал его сначала пополам, затем на четвертушки, на восьмушки, на мелкие-мелкие клочки и медленно высыпал из ладошек в круглое очко. Там внизу над черно-зеленой жижей ходили сквозняки, и белые кусочки бумаги не садились, а порхали, как стая бабочек. Над дерьмом.

В конце концов они все-таки опускались, намокали, темнели и становились неразличимыми.

Я дождался, пока устанет летать последний мотылек, механически глубоко вздохнул и отправился в изолятор.

* * *

Как Вы писали о сверхреальности записанного персонажа (Гамлета) на все времена, так и все они — Ваши герои — живые для меня до конца. И сыну книгу подарю, и он их будет знать и видеть. И другу Тонино Гуэрро — вот бы Вы с ним поладили и спелись. Ведь Вы же и по-итальянски чуть-чуть, а он по-русски немного. Он, правда, постарше Вас и живет не в стране ужасов, но побывал в плену и концлагере. Тонино все помнит и рассказывает, поет — рисует. Жаль, не удалось Вас познакомить.

* * *

Мы говорим, что и театр, и педагоги, и студенты, и пьесы, и проза — все становится хуже, жиже, слабее, но ведь Ваши достоинства мыслителя и пишущего далеко превзошли слова и тексты самих основателей, не только нынешних режиссеров-героев.

О матери кто еще так написал?

Такой же грустью, но не такими страшными контрастами веет от воспоминаний о матери, родителях, близких Гаспарова, Бродского.

И все же лишь первый раз я увидел все это так ясно, что уже и не смог не нарисовать.

Поэтому, простите меня, милый Михаил Михайлович, что я вместо гимна Вам, вместо восторженного восхищения Вашими находками — театральными и литературными — пытаюсь нарисовать.

Был бы режиссером — поставил бы Вашего Макбета, Вашего Короля Лира, Вашу жизнь.

* * *

Думая о Вас, как о герое моего времени и жизни, я часто ставлю рядом судьбу О. Н. Ефремова, о котором так нежно, с гордостью и смешно писал Толя Смелянский. На опыте прожитой Вами жизни и ее итогах становится ясно, как важно, как надо быть одиноким, пусть даже отторгнутым сильными, и главными, и объединенными, а не в толпе, банде, партии.

И как ни замечателен рукотворный Толей образ режиссера, но ВЫ — ПАМЯТНИК СЕБЕ ВОЗДВИГЛИ НЕРУКОТВОРНЫЙ!

Я им говорю — они не верят (беру Вашу присказку на вооружение). Повторяю:

ЭТА КНИГА — ПАМЯТНИК НЕРУКОТВОРНЫЙ.

Я читаю книгу поражающую. Я хочу с кем-нибудь говорить и говорить о Вас.

P. S. Да, в своих пафосных заметках я забыл, не вспомнил о том, сколько юмора, тысячи драгоценных камней — улыбок, смеха, издевок, хохота, смешинок, опять улыбок и юмора, юмора... юмора разбросано во всех уроках, разборах, выводах, экспликациях, сценках, характеристиках, историях; во всех даже грустных или, более того, трагических событиях всегда хоть щепотка юмора и ИГРЫ, той, которая в названии.

Никогда не читал такой серьезной книги, чтобы столько раз улыбаться, смеяться и хохотать.

Но Вы знали законы и литературы, и композиции, и восприятия, и учебы, и игры и все сделали легко, как Вы сами говорили, — как Лоренс Стерн.

И ЭТО О-ОЧЕНЬ СМЕШНАЯ КНИГА.

С любовью Сергей Бархин,
сначала мальчик, потом архитектор,
даже художник,
а теперь просто ВАШ навсегда
25–28 января 2003 г.

СОДЕРЖАНИЕ

О. Л. Кудряшов. Серьезные игры взрослых людей 3
О. Ф. Липцын. Что такое эта книга? 5

Часть вторая. **ИГРА С АКТЕРОМ**
Материалы к ненаписанной главе

Список сокращений 31

План Второй части книги М. М. Буткевича «К игровому театру» 33

Карточки, не вошедшие в План Второй части «Игра с актером» 309

Библиография 323

Программа семинара «Десять времен года» 328

Чеховский семинар для актеров 337

РАБОТЫ РАЗНЫХ ЛЕТ

Текст, подтекст и «контекст» предлагаемых обстоятельств 345

Выразительные средства режиссера 370

Межсессионная работа студентов, обучающихся актерскому мастерству совместно со студентами-режиссерами (заочное обучение) 386

К проблеме сценического действия 427

Жертва веселая 450

Устремленность к нулю 464

С. М. Бархин. О книге М. Буткевича «К игровому театру» 480

Учебное издание

Михаил Михайлович Буткевич

К ИГРОВОМУ ТЕАТРУ

В двух томах

Том 2

Игра с актером

Художник *С. Архангельский*
Редактор *М. Григорян*
Корректор *Н. Медведева*
Оригинал-макет *О. Белковой*

Подписано в печать 12.07.2010 Гарнитура «Newton7C», «Academia»
Формат 70x100/16. Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл.п.л. . 30,5
Тираж 1000 экз. Заказ № 2001
Российская академия театрального искусства — ГИТИС
Издательство «ГИТИС»
103009 Москва, Малый Кисловский пер., 6
Тел.: (495) 690-35-89

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6