П.Попов

**Режиссура. О методе.**

I

Пожалуй, единственное, чему можно пытаться обучать в театральном деле - это метод. Однако в своем понимании метода разные мастера, порой, оказываются столь мало согласны друг с другом, их взгляды и пристрастия столь различны, что иногда хочется задать вопрос: «А был ли метод?» Тем не менее, каждодневная педагогическая практика требует своего, на какие-то вопросы приходится отвечать ученикам, коллегам, а прежде всего - самому себе. Вот и вызрела потребность зафиксировать свои соображения по этому поводу на бумаге...

Ни в коем случае не хочу, чтобы все изложенное здесь было кем-нибудь воспринято как некая истина в конечной инстанции, как свод безусловных аксиом и тем паче рецептов. Нет, Это только моя, сугубо личная точка зрения, результат многолетних наблюдений, размышлений, сопоставлений, практического опыта. А главное, пожалуй, - результат общения со многими замечательными людьми, счастье встреч с которыми подарила мне Судьба. Многое, о чем я буду говорить, насколько мне известно, вообще никогда и никак не публиковалось, существует только в «устных преданиях», зачастую подвергаясь неизбежным искажениям и субъективным толкованиям при изложении. Столь же Субъективен и тенденциозен, вероятно, окажусь и я. Точно так же все приводимые мной примеры анализа пьес, их сценических решений -только моя, сугубо личная, точка зрения. Тут ничего не поделаешь: наша профессия предполагает этот субъективизм. Но для того, чтобы что-то хоть как-то внятно объяснить, нас нет иного пути, как только допустить свидетелей на собственную творческую «кухню»...

Итак, речь пойдет о методе.

Приходится признать: в нашей теории и методологии все еще столь зыбко и неопределенно, так далеко от конкретной научной обоснованности, что если бы не привычка и леность, - . вопросы должны были бы возникать на каждом шагу, а попытки ответов на них порождали бы все новые и новые проблемы.

- Что такое, собственно говоря, метод? - Напрашивается ответ: «Система Станиславского»! - А что такое «Система Станиславского»? - Да кто ж этого не знает?! Но, как ни печально, и на этот вопрос сегодня требуется внятный ответ. Сколько бы мы ни толковали: «учение о сверхзадаче», «учение о сквозном действии», сколько бы ни склоняли пресловутые «элементы» - ясность от этого не наступает. А если еще учесть, что сам Константин Сергеевич отнюдь не торопился с публикацией своих работ, считая их незавершенными, недостаточно проверенными... Более того, написанное им устаревало чуть ли не на письменном столе. Станиславский шел вперед, учение развивалось и совершенствовалось. Но были ученики, которые, застав какой-то один определенный этап поисков Учителя, абсолютизировали достигнутое на этом этапе. Ученики уходили, распространяя свое представление о «системе», канонизируя не только известные теоретические положения, но и конкретные практические приемы, подходы, даже упражнения. И это относится ко всем, даже самым самостоятельным и талантливым. Как любил повторять А.А.Гончаров: «Весь Михаил Чехов - это Станиславский издания двадцатых годов»... А ведь впереди были еще тридцатые, может быть, самые плодотворные по части формирования метода годы.

Значит, отстаивая систему Станиславского, ее принципы, нельзя ни в коем случае возводить в догму отдельные ее тезисы и положения, начетнически повторяя формулировки и определения, как бы замечательны они сами по себе не были. Скорее необходимо проникнуться духом великого учения, его экспериментальной, творческой сутью. Система - это вектор основного направления психологического реализма в драматическом искусстве. Некоторые ее моменты, открытые Станиславским, имеют непреходящее значение (например, действительно, учение о сверхзадаче), но частности, тем более конкретные педагогические приемы, могут не только подвергаться пересмотру, но обязательно1, неизбежно обновляться. Так и сегодняшний взгляд на «метод физических действий» - последнюю, величайшую страницу творческого поиска гения, вероятно, должен несколько отличаться от того, как он воспринимался современниками - учениками, сподвижниками, свидетелями...

II

Вот мы и подступили вплотную к тому, что называется методом. Но и тут неожиданно оказывается, что никакой ясности нет. Мы почти механически повторяем: «метод физических действий», «метод действенного анализа», «этюдный метод», зачастую не давая себе труда разобраться в разнице этих понятий. При этом все три «метода» воспринимаются как нечто почти идентичное.

Помню, как-то много лет назад я на эту тему попытался завести разговор с покойным О.Я.Ремезом - серьезным и глубоким знатоком наследия К.С.Станиславского. Ремез ответил: «Да никакой, в сущности, разницы нет. Просто М.О.Кнебель вечно спорила с Топорковым и Кедровым по части понимания метода физических действий, и чтобы ее версию не путали с чужой, дала ей свое название - «метод действенного анализа». Я успокоился и надолго удовлетворился этой точкой зрения, выкинув проблему из головы. И только годы спустя, поработав рядом с А.А.Гончаровым, понаблюдав репетиции мастера, послушав вместе со студентами его лекции, я понял, как был неправ О.Я.Ремез и как я сам столько времени благополучно пребывал в заблуждении. Теперь я убежден: речь идет о трёх вполне самостоятельных элементах, вместе cоставляющих единый метод работы режиссера над пьесой [1].

Откуда же возникла путаница? - Думаю, одна из главных причин в том, что и Станиславский, и Кнебель в своих литературных трудах выступали прежде всего как педагоги. Станиславского волновали поиски путей освобождения артистов от штампов, он нащупывал средства, пробуждающие личностное присутствие артиста в роли. Мария Осиповна, волнуясь теми же проблемами, занималась преимущественно со студентами. Отрытый Станиславским прием - репетировать пьесу этюдно - стал превосходным ключом для решения этих (и многих других) задач. Отсюда и во всех отрывках Станиславского, посвященных методу физических действий, и в работе Кнебель («О действенном анализе пьесы и роли») огромное внимание уделяется этюду -новому способу ведения репетиции, интенсивно ускоряющему процесс и сводящему «застольный период» до минимума. Из-за этой-то приверженности обоих к этюдной работе и возник, на мой нынешний взгляд, мотив отождествления совершенно разных моментов метода.

Должен сказать, тут я оказался не одинок. Профессор Санкт-Петербургской Театральной Академии В.М.Фильштинский говорит о том же: «Что такое «метод физических действий» и почему его так называют? Почему «метод»? Метод чего? Репетирования спектакля? Индивидуальной работы актера над ролью? Или это всего лишь метод втягивания в работу? Или метод создания опор для партитуры роли? И почему, говоря «метод физических действий», часто опускаются физические ощущения? Казалось бы, вернее говорить: «Метод физических действий и ощущений». И как этот метод связан с другим - с методом действенного анализа? Почему часто их упоминают рядом или вперемешку?..» [2].

На все вопросы, предельно точно поставленные Вениамином Михайловичем Фильштинским, я попробую дать свои ответы. Но для того, чтобы это сделать, как вообще для всего, что связано с пониманием метода, думаю, сегодня необходимо вынести за скобки разговора все, что связано с этюдом, и остановиться на том, что по сути является «методом физических действий» и «методом действенного анализа».

Однако может быть по этой именно причине, все-таки стоит несколько слов сказать об этюдном способе репетирования и о его отличии от этюда как средства обучения актера, того самого этюда, который является основой программы I-го курса актерских факультетов всех, вероятно, специальных учебных заведений России.

Этюд учебный и этюд репетиционный - вещи принципиально различные. Они различны во всем: в своих целях, в процессе подготовки и проведения, в анализе и даже в критериях оценок.

Учебный этюд, в его современном понимании, это совсем не то, о чем писал когда-то Константин Сергеевич в «Работе актера. ..» - помните, бесконечные репетиции галиматьи под названием «сжигание денег»? Вот уж где никакой правды, ни жизненной, ни театральной, сплошная «вампука» или как бы мы сказали сегодня «Санта-Барбара»! Сегодня (вопреки традициям и практике большинства кафедр) учебный этюд не только не может репетироваться, но должен существовать принципиально одноразово. Всякая попытка повторить учебный этюд - грубейшее искажение его существа, смысла, задач. Учебный этюд призван привить будущему артисту навыки личного присутствия в воображаемых обстоятельствах, в воображаемой ситуации. При этом исполнитель должен быть поставлен в такие условия, которые максимально вынуждали бы, провоцировали бы его действовать «подлинно, целесообразно, продуктивно» (по терминологии Станиславского). А это возможно, на начальном этапе освоения профессии, лишь в том случае, когда участники этюда ничего не знают наперед, когда у них нет ни заготовленных реплик, ни намеченной хотя бы приблизительно событийной структуры, ни канвы поведения. Каждый полностью зависит от сиюсекундного поведения, партнера. При подготовке такого этюда важнейшим моментом является «сговор»: кто мы, кем приходимся друг другу, каковы обстоятельства, в которых мы будем действовать, и, главное, что послужило отправной точкой конфликта, каково «исходное». Чем точнее «сговор» - тем успешнее пройдет этюд. Вообще последнее время меня преследует ассоциация артиста с точнейшим и чутким компьютером: если в актера режиссером или педагогом заложена точная, конкретная, грамотная «программа» - его природа немедленно отзовется верно и талантливо, если же «программа» неконкретна, содержит в себе ошибку - природа незамедлительно даст сбой, произойдет актерский «вывих», а уж если не дай Бог, в компьютер запущен «вирус»...

Основные критерии оценки учебного этюда - его правдивость, точность реакций, погруженность в обстоятельства, верность физического самочувствия, логика взаимодействия партнеров и т.д. Как только такой этюд исполнители пытаются повторить (я этим занимался специально и тщательно) - все его достоинства незамедлительно умирают: уходят свежесть, подлинность, непосредственность; ученики подсознательно стремятся воспроизвести сюжет, возникший импровизационно: в прошлый раз, они невольно вспоминают текст и удачные приспособления. Одним словом, такой повтор учебного этюда превращается в заурядное репетирование отрывка с той только разницей, что «отрывок» берется обычно из высококлассной литературы, он обладает точно простроенной событийностью, настоящим художественным текстом. Когда смотришь отрепетированные и Поставленные учебные этюды, невольно возникает вопрос: «Зачем вообще нужны эти самые этюды? - Берите сразу «отрывки», да и репетируйте их, а не эти слабые, самодеятельные потуги на создание собственной пьесы!» - Однако никакая самая лучшая литература не сможет заменить для ученика возможность войти в ситуацию, ничего не зная наперед, полностью импровизационно просуществовать какое-то время на сценической площадке, дойти до спонтанного совершения поступка.

До такого понимания учебного этюда дозрели уже многие, но - увы! - необходимость готовить этюды к экзаменационному показу кафедре вынуждает педагогов (даже тех, в Чьих мастерских учебный процесс строится преимущественно на импровизационной основе) идти на компромисс. Страх возможного провала, ужас перед синклитом коллег оказываются даже у самых уважаемых мастеров столь неистребимы, что идти на риск показа незаготовленных, сиюминутно рождающихся этюдов не решается почти никто. В результате вместо Декларируемого раскрытия индивидуальностей учеников, мы получаем обыкновенное их «прикрытие». Но это уже отдельный разговор, совсем другая тема.

Иное дело этюд - форма ведения репетиции. Здесь совсем иные цели, задачи, критерии. Имеется в виду, что уже относительно опытный исполнитель, способный действовать импровизационно в заданных обстоятельствах, владеющий органикой сценического процесса, проанализировав вместе с режиссером ситуацию, созданную драматургом, попытается эту ситуацию прожить, минуя авторский текст и используя все навыки и опыт, полученные в этюде учебном. Таким образом, предметом творческого интереса артиста в момент репетиции становятся действие, поступок, конфликт, обстоятельства, а не «слова», за которые так легко спрятаться, которые так и хочется «разыграть» на разные лады. В этой ситуации главным критерием оценки этюда становится прежде всего соответствие логики импровизации логике авторской. Ищутся причины отступления от этой логики, повторы этюда необходимы: они все больше приближают исполнителей к действенной структуре, к мотивам поведения героев, заданным драматургом. Авторский текст «сам собой» начинает выучиваться, в памяти артиста то и дело всплывают отдельные точные выражения, целые фразы. Импровизация с каждым повтором все больше приближается к тому, что написано драматургом.

Этюдный способ ведения репетиции - замечательное изобретение Станиславского, получившее дальнейшее развитие в педагогических изысканиях М.О.Кнебель. Но обязательно ли этюдную работу следует отождествлять с методом действенного анализа и с методом физических действий? - Убежден, что сегодня - нет...

Когда-то я возмущался, что яростный приверженец метода действенного анализа Г.А.Товстоногов позволял своим артистам на репетиции ходить по сцене с текстом в руках. Это же «не по Кнебель»! Теперь я думаю совсем иначе. Меняется время, меняется актерская психотехника. Сегодня не только высококлассный профессиональный артист (а именно такие артисты работали с Товстоноговым), но уже и студент 2-го - 3-го курса так воспитан, что он за любым текстом ищет и находит действие. Его не надо переучивать, как переучивал своих корифеев Станиславский, его не надо учить быть действенным каждый раз заново, как это было, вероятно, необходимо в 50-е - 60-е годы. Сегодня режиссерский  
разбор сразу же «ложится на язык», провоцирует актерскую психофизику на действие.

Отменяет ли это обстоятельство «этюдными Этюд прекрасен и как способ работы с молодыми, еще неопытными артистами, и как средство эффективной практической проверки режиссерских намерений. Да и опытный мастер порой сам нет-нет да и попросит «проверить» этюдом какую-нибудь мысль. Все хорошо своевременно и к месту. Нужен этюд - замечательно! Не нужен - можно смело обойтись и без него. Не надо превращать в догму живой прием, нельзя заниматься «методом ради метода» -это верный путь загубить и метод, и само искусство.

Однако повторяю, мы сейчас не занимаемся обсуждением преимуществ и слабых сторон этюдной работы над пьесой. Сказанное имеет целью только развести в нашем понимании эти три момента: этюд - как способ вести репетицию, действенный анализ и метод физических действий.

III

Теперь попробуем разобраться, что остается у нас в руках после того, как этюд вынесен, наконец, за пределы наших рассуждений.

Боюсь, после такой операции, по тексту работы М.О.Кнебель останется не более двадцати процентов. Тем не менее, именно с вопросов, связанных с методом действенного анализа, начать будет вернее всего. Почему так - надеюсь, станет понятно впоследствии...

А.А.Гончаров вспоминает: «Первое впечатление мое от новаций Кнебель было очень сильным. Я тогда бегал, высунув язык, по кедровским семинарам, был бесконечно увлечен «физическими действиями» во всех возможных вариантах. Любопытство завело меня как-то и на один из уроков Марии Осиповны. Она разбирала какую-то пьесу. И вдруг мне открылось нечто принципиально новое: в сознание вошел совершенно неведомый тогда для меня термин -событие. В те давние годы в методологии еще прочно царили «куски и задачи», на которые мы в теории и на практике членили пьесу. Событие стирало рамки «куска», значительно определеннее вело к ощущению целого, предполагало другой путь образному осмыслению материала. «Куски» были забыты навсегда, наступил какой-то новый этап, открывший дотоле неведомые возможности осмысления целого. И вот за это я ей бесконечно благодарен: случилось открытие, с которого, я бы сказал, начались подступы к истинному пониманию профессии. В то время я ставил «Европейскую хронику» Арбузова в Театре им. Ермоловой. Прямо с урока Кнебель полетел на репетицию проверять сделанное открытие. Действует! Как такое можно забыть?!» [3].

Вероятно, именно это понятие - «событие» - и есть зерно того, что называется «методом действенного анализа». Вскрыть событийную природу пьесы, выстроить структуру событийного ряда, найти действенные линии поведения участников событий, понять причины их поступков - это и значит осуществить действенный анализ.

Но и тут, оказывается, масса вопросов. Что такое событие?

По поводу этого, такого казалось бы ясного термина, тоже нет договоренности. Дело доходит до того, что, например, профессор Щукинского училища А.М.Поламишев, отчаявшись найти удовлетворительную (не для быта, а для профессии) интерпретацию этого термина, даже вообще отказывается от его употребления, заменяя «событие» на «конфликтный факт». «Для большей точности обозначения функций этого элемента драмы мы предлагаем называть его «конфликтным фактом». Такой термин, очевидно, более универсален, ибо он скромнее по требованию, чем «событие», но вместе с тем он вмещает в себя и «событие», и «происшествие», и какое-то «явление», и «случай», и «ведущее предлагаемое обстоятельство», и «действенный факт», и просто «факт», и множество других самых разных проявлений конфликта. Предлагаемый термин, на наш взгляд, помогает точнее проникнуть в сущность действия пьесы. Значение «конфликтного факта» особенно Наглядно проявляется при последовательном вскрытии всех конфликтных фактов пьесы» [4].

Думается мне, что Александр Михайлович Поламишев здесь коренным образом ошибается. (Я с любовью и уважением отношусь к этому самобытному педагогу и режиссеру, но это отнюдь не значит, что могу с ним во всем согласиться). Деление пьесы исключительно на «конфликтные факты», даже при оговорке о том, что сами эти «факты» могут быть более или менее значительными, - обрекает нас на выстраивание последовательной цепочки фактов и фактиков, сиюминутных поступков, но лишает нас возможности взглянуть на пьесу, как на структуру, имеющую ярко выраженную, я бы сказал - графичную - композицию. По существу, обращение к «конфликтному факту» отбрасывает нас далеко назад, к периоду деления пьесы на «куски и задачи». А.М.Поламишев считает, что «относительность термина «событие» нам представляется очевидной, когда мы обращаемся к драматургии Чехова» (5]. Но именно на примере драматургического новаторства А.П.Чехова, на мой взгляд, наиболее очевидно преимущество событийного разбора.

Скажем, если взять в качестве примера III акт «Трех сестер» и проанализировать его по «конфликтным фактам», то он разобьется на отдельные, мало связанные между собой эпизоды: пожар в городе, нужно принять погорельцев; Наташа скандалит с нянькой и пытается переселить Ольгу на первый этаж; пьяный Чебутыкин разбил часы; Соленый как всегда придирается к барону и т.д., и т.д.. Но если мы увидим за всеми этими эпизодами и частными фактами одно общее событие; гораздо более существенное для действующих лиц пьесы, чем даже пожар, но скрытое Чеховым глубоко в подтексте, во втором плане - известие о переводе бригады - действие сразу обретает целостность, стройность, мотивированность. Действительно, предстоящий перевод бригады касается абсолютно всех, это коренной перелом в судьбах героев. Именно по этой причине Тузенбах окончательно решился выйти в отставку: он не может расстаться с Ириной. Именно поэтому запил Чебутыкин: он вынужден будет подчиниться приказу и покинуть единственных близких ему людей. Поэтому Маша и Вершинин решаются на то, чего до сих пор они не были готовы сделать: им нужно успеть дожить, додышаться в оставшийся отпущенный срок. Наташа спешит, чувствуя близкие перемены в доме. Соленый провоцирует Тузенбаха: ему надо ехать, а «счастливый соперник» остается. И так во всем, к какому «конфликтному факту» ни прикоснись. Как же мимо этого огромного события пройти, разменяв его на частности?! Задача режиссера в том и состоит, чтобы за чередой разрозненных и казалось бы не связанных друг с другом обстоятельств и фактов найти то, что составляет пружину действия, что не размыкает, а концентрирует действие, что придает ему единство и целостность, выявить сюжет. Вот, кажется, мы и пришли к достаточно внятному определению разницы подходов: анализ пьесы по событиям - анализ сюжета; анализ по «конфликтным фактам» - анализ на уровне фабулы. (Разумеется, если понимать фабулу и сюжет так, как это делает, например, Л.С.Выготский [6].)

А вот еще пример из Чехова. II акт «Вишневого сада». Он почти всегда оставляет странное впечатление: какие-то обрывочные реплики, никто никого не слушает, никто никому не отвечает. Сидят не. поймешь где, у какой-то заброшенной часовни, Яша, Дуняша, Епиходов и Шарлотта. Что происходит между ними? Какая необходимость их пребывания здесь? То есть, конечно, кое-что вроде бы понятно: Дуняша влюблена в Яшу и пытается его, охладевшего, вернуть; Епиходов ревнует и стремится расположить Дуняшу к себе, добиться ответа на свое предложение. Но при чем тут Шарлотта с ружьем и огурцом? А сам Яша-то зачем здесь торчит, если Дуняша уже не Представляет для него никакого интереса? - И только поняв, что сейчас господа находятся в городе, куда Лопахин пригласил их пообедать в ресторане, мы получаем возможность ответить на все эти вопросы. - Яша, лакей Раневской, ожидает хозяйку. То, что это так - подтверждается в момент возвращения Гаева и Раневской: Яша быстро спроваживает Дуняшу, а сам остается на своем посту. Место действия -граница имения, именно здесь господа Должны будут войти на «свою» землю. Здесь Яша и ждет по долгу службы, уйдет только тогда, когда его отправит Раневская. А уж Дуняша и Епиходов «присоединились» к нему. Шарлотта же, возвращаясь с охоты, наткнулась на всю компанию. Дальше, за текстом, за выяснением отношений обнаруживается скрытая тревога: люди не могут не знать, что сейчас Лопахин уговаривает их господ Продеть имение. Для каждого из участников эпизода это вопрос жизненной важности. Яша ждет, когда же, наконец, продав имение, Раневская вернется в Париж. Дуняша боится, что Яша вот-вот опять укатит за границу. Епиходов, чувствуя напряженность момента, пытается воспользоваться ситуацией. Что же касается Шарлоты, она вообще не представляет, что с ней будет после продажи имения, деваться ей решительно некуда. Неизвестность и тревога. Что же делают люди в ситуации, когда они ничего не властны изменить, когда решение их судеб зависит от других, а им самим остается только дождаться приговора? - Это уже зависит от их индивидуальных целей, от их характеров, от трактовки, наконец. Важно другое: обнаружив событие, - сейчас в городе решается судьба имения - мы ясно понимаем, как выстраивать их поведение, как организовывать конфликт...

Но вот господа показались вдалеке, вот они подошли. Они так заняты своим разговором, что не видят Яшу и только замечают запах его сигары. Еще бы, так ничего и не решили! Именно по этой причине Раневская, Гаев и Лопахин садятся здесь на скамью: нельзя вернуться домой, переступить свой порог, не приняв решения. И только после того, как план Лопахина окончательно отвергнут (новое, крайне важное событие!), действие подчиняется этому принятому решению...

Опять, как и в случае с III актом «Трех сестер», действие обрело конкретность, целостность, я бы сказал - сюжетность.

Нет, никоим образом нельзя отказываться ни от поиска события, ни от самого этого замечательного понятия. Профессиональная обязанность режиссера - мыслить событийно, это основа основ режиссерской профессии.

Событий может быть не так уж и много, гораздо меньше, чем фактов. Но именно на них держится сюжет, держится композиция спектакля.

Теперь попробуем еще раз ответить на вопрос: что же такое это самое событие? Как его искать? Вопрос отнюдь не праздный. Сама М.О.Кнебель, обеспокоенная будущим метода, писала: «Я считаю, что вопрос раскрытия события является сейчас кардинальным для современного искусства, От того, как мы будем относиться в дальнейшем к этому вопросу, зависит, куда будет развиваться искусство театра» [7]. При этом Мария Осиповна никакого определения тому, что она понимает под словом «событие», не дает, считая, очевидно, это само собой разумеющимся. Есть только одна, тем не менее, весьма существенная ссылка на М.Е.Салтыкова-Щедрина: «Рассматриваемая с точки зрения события драма есть последнее слово или, по малой мере, решительная поворотная точка всякого человеческого существования» [8].

Вот и мы попробуем, миновав всякие ученые формулировки, ссылки на словари и филологические экскурсы (со-бытие, со-бытийность), принять это качество «решительной поворотной точки» за основной признак события. Нет, я совсем не против того, чтобы всякий элемент нашей профессии был бы осмыслен с привлечением данных из различных областей знаний. Наоборот! Только так мы сможем, наконец, нашу весьма приблизительную «творческую кухню» привести к конкретности и точности, свойственным другим видам искусства - музыке, живописи, хореографии, вокалу... Однако, как мне кажется, начинать надо не с поисков «вокруг», а с выяснения сути явления, каковым оно представляется именно на почве драматического театра, а уж затем погружать его в общенаучный контекст...

Итак, «решительная поворотная точка» - вот коренной признак события. Поворот может быть мгновенным, резким, неожиданным, а может достаточно долго вызревать и готовиться. Последствия поворота также могут сказаться явно и незамедлительно, а могут проявиться только по прошествии значительного срока. Все это крайне индивидуально и зависит от комплекса множества обстоятельств. Однако некоторые закономерности и системные механизмы здесь все-таки просматриваются достаточно определенно.

Наиболее наглядно событие «внешнее», т.е. такое, где поворот происходит по причинам, привносимым в действие как бы со стороны. Такими причинами являются всякого рода «известия», «приезды» и «приходы», «неожиданности», «случайности» и т.д. Примеров такого рода событий можно вспомнить сколько угодно у любого автора, начиная от древних греков и кончал самыми новейшими.

Гораздо менее явны, но от этого не менее (а зачастую - более) значительны события «внутренние», связанные не о изменением внешних обстоятельств, а с решениями и поступками героев, возникшими и созревшими в ходе, действия. Нет слов, важнейшее событие «Бесприданницы» Островского - «приезд Паратова», но может быть куда более важно то, что Паратов, узнав о предстоящем замужестве Ларисы, решил нанести визит Огудаловым с целью быть приглашенным на обед к Карандышеву. Это его решение коренным образом повлияло на судьбу абсолютно всех действующих лиц пьесы - от самой Ларисы до буфетчиков. Промолчал бы Сергей Сергеевич, оставил бы Огудалову в покое - драмы бы (во всяком случае, той, что написал Островский) не было бы. Или, другой вариант, не оповестил бы Паратов о своем намерении Кнурова и Вожеватова, опять-таки получилась бы какая-то совсем другая история.

Режиссеру необходимо воспитать в себе, я бы это назвал, «чувство поворота». Однако действие не развивается по простой схеме - от поворота к повороту. Все значительно сложнее. В хорошей пьесе событийная структура построена по принципу известной сказки: море, в море - щука, в щуке - яйцо, в яйце - Игла, на конце иглы - смерть Кощеева. Крупные события прошлого захватывают настоящее, влияют на него; в этом настоящем происходят свои повороты и коллизии, среди которых, как на кончике иглы, находится та самая точка, в которой коренным образом меняется ход действия эпизода, акта, всего спектакля. Иногда этот поворот внятен, ярок, происходит на глазах у зрителя, - тогда это Шекспир, Мольер. Иногда он скрыт и утоплен в недрах «второго плана», вынесен за пределы сценической площадки или сценического времени. Тогда это - Чехов, Горький... Но в любом случае, для обнаружения события режиссеру необходимо «чувство поворота», дающее ему право сказать на целый, иногда очень большой, период текста: «Нет поворота, нет, нет, нет... все еще нет... И вот-есть!»

Это отнюдь не значит, что предшествовавшие повороту «нет, нет» -вне события. Вне события не бывает ни в жизни, ни в театре вообще ничего. Просто, пока мы говорим «нет, нет» - это значит, что анализируемый эпизод либо относится к зоне уже происшедшего события, либо поведение героев готовит новое. Тогда событие зреет изнутри, набухает и вдруг, наконец, прорывается наружу. Вот он - момент поворота! В другом случае, герои поглощены настоящим, не ожидая ничего непредвиденного, и вдруг, внезапно что-то врывается извне И переворачивает их жизнь.

Мне нравится, как говорит о событии кинорежиссер Александр Митта в своей книге «Кино между адом и раем»: «В итоге события отношения персонажей изменяются и не могут вернуться назад. Событие -это как роды после беременности. После родов все изменилось, и уже нельзя снова быть еще раз беременной этим же ребенком. Надо жить дальше, растить ребенка, заботиться о нем. Событие толкает историю вперед, как потуги беременной выталкивают ребенка на всеобщее обозрение» [9].

Таким образом, событие- это структурное звено сюжета, имеющее собственную завязку, развитие, кульминационный пик -поворот - и развязку. Персонажи по отношению к событию могут находиться в различном положении: одни своими действиями его готовят, толкают вперед; другие оказываются вовлеченными в орбиту события не сразу, а по мере того, как происходящее становится для них жизненно важным. Но момент поворота неизбежно коснется всех участников события, круто изменив их поведение, эмоциональное состояние, действенные задачи. Дальнейшее -шлейф поворота, его результат, энергия которого продолжает развивать действие. А на фоне этого шлейфа уже зарождаются пред-Посылки следующего поворота, следующего события...

IV

Найти за текстом событийную структуру, прояснить сюжет, определить индивидуальные действенные линии поведения героев - все это входит в сферу действенного анализа пьесы. Но, возможно, наиболее ответственная часть этой работы - поиск действенных мотивов, движущих персонажами. Это имеет прямое отношение к вопросу о сверхзадаче, а значит и к процессу формирования замысла спектакля.

Еще К.С.Станиславский писал: «...метаморфоза произойдет и с трагедией Гамлета от перемены наименования его сверхзадачи. Если назвать ее «хочу чтить память отца», то потянет на семейную драму. При названии «хочу познать тайны бытия» получится мистическая трагедия, при которой человек, заглянувший за порог жизни, уже не может существовать без разрешения вопроса о смысле бытия. Некоторые хотят видеть в Гамлете второго Мессию, который должен с мечом в руках очистить землю от скверны. Сверхзадача «хочу спасать человечество» еще больше расширит и углубит трагедию» [10].

В этом отрывке - весь Станиславский! С одной стороны - поразительное, на все времена, открытие, с другой - изложение, полное неточностей: использование термина «сверхзадача» в двух смыслах (и в значении конечной цели сквозного действия персонажа, и в значении идеи спектакля), употребление в качестве определения действенной задачи глагола «хочу», от чего он сам, по свидетельству М.О.Кнебель, отказался в последние свои годы... Однако, что касается слова «хочу» или того, что Константин Сергеевич в свое время называл «линией хотений роли», - тут тоже не все просто, и уж совсем не случайно. Ведь если персонаж -полноценный, объемный, живой художественный образ, живой характер, - он должен обладать обязательно своим собственным подсознанием, тем самым «вторым планом», который совсем не обязательно самим персонажем осознается, но который фактически формирует его поведение. Вот первоначально и возникло в профессиональном обиходе Станиславского это самое «хочу», которое позднее было заменено конкретным и вполне соответствующим современной психологической науке понятием «мотив».

Поистине бесценное наблюдение Станиславского позволяет нам сделать весьма далеко идущие выводы: мотивация поведения персонажей заключает в себе основу всех содержательных моментов спектакля: его идею, жанр, стиль... Проникновение в область мотиваций поведения - путь к активности и обоснованности сценического действия. «Мотивация - побуждения, вызывающие активность организма и определяющие ее направленность. /.../ Если изучается вопрос, на что направлена активность организма, ради чего произведен выбор Именно этих актов поведения, а не других, исследуются прежде всего проявления мотивов как причин, определяющих выбор направленности поведения»[11].

Вскрыть мотивационную причину поведения, поступка, пусть даже, на первый взгляд, самого алогичного, абсурдного, казалось бы немотивированного - значит, понять природу и суть характера персонажа. При этом очень важно, чтобы качество мотивации соответствовало бы намерениям драматурга; «попадание в автора» -не что иное, как точное угадывание мотивов поведения его героев. И напротив, мотивация их поступков причинами, заведомо не предусмотренными драматургом - грубое искажение его замысла и идеи. (Яркий тому пример - известная постановка чеховских «Трех сестер», где Соленый убивал Тузенбаха по явно выраженным гомосексуальным причинам. Какой уж тут Чехов!)

Но как же проникнуть во «второй план», как вскрыть этот самый мотив, как понять ведущую потребность, толкающую человека к действию? Как выяснить, почему так, а не иначе ведет себя персонаж в данной ситуации? - Ответ один: сначала надо прояснить саму ситуацию. Режиссер, как детектив, должен сначала изучить обстоятельства совершенного деяния, собрать факты, улики, и на основании их сличения принять одни и отмести другие версии мотивов, толкнувших человека на это деяние. Таким образом, мы возвращаемся опять к разговору о сюжете. Сначала необходимо выяснить что произошло в пьесе, а потом уж строить предположения о том, почему это случилось именно так. Иначе мы рискуем навязать свою логику, свою, скорее всего, ошибочную, тенденцию, что в криминалистике равнялось бы ложному обвинению или безосновательному оправданию. Игнорирование логики сюжета— путь к неправде. Как любил повторять мой первый учитель в профессии, замечательный и, увы, уже прочно забытый, режиссер Петр Павлович Васильев: «Если хочешь понять идею произведения, пойми, почему ту, а не иную судьбу автор дал своему герою»...

Здесь же уместно вспомнить и любимый творческий принцип моего последнего учителя - А.А.Гончарова: «Идти нужно всегда от целого к частному, и никогда-наоборот!» Действительно, частности, даже самые яркие, выразительные и увлекательные, оказываются губительны для общего смысла спектакля, если они не подчинены единому решению, не завязаны в единый сюжетный узел. Таким узлом, объединяющим все индивидуальные проявлений персонажей, и является событие. Именно в силу этого обстоятельства определение событийного ряда при действенном анализе пьесы - всегда должно быть первично. Только поняв основные событийные моменты, на которых держится сюжет, можно приступать к поиску индивидуальных действенных линий, подчиняющихся событиям, и уж совсем потом искать мотивационную причину действий и поступков героев.

Кстати, именно здесь, на мой взгляд, наиболее уязвимое место этюдной работы над спектаклем. Актеры, не ощущая, не понимая еще как следует природу события (а иначе и быть не может на первых шагах, когда артист вынужденно занят больше всего самим собой и своей ролью!), озабочены исключительно поиском своих задач и приспособлений; они выстраивают конфликт спонтанно, очень часто забывая о событии, а режиссер, увлекшись живостью импровизации, далеко не всегда находит мужество их ограничить или переориентировать. (Особенно часто это случается тогда, когда сам режиссер не слишком хорошо разобрался в событийной структуре и приступил к репетициям, положившись на то, что «совместная разведка действием» откроет смысл происходящего в пьесе, т.е. когда режиссер, по сути, перекладывает на артистов свои собственные профессиональные обязанности). Так разрушается единство замысла, размывается сюжет, «разваливается» спектакль.

Итак, найти события, выстроить сюжет. А на каких событиях сюжет, собственно говоря, держится? Какие события являются, скажем так, сюжетообразующими, а какие - нет?

У М.О.Кнебель довольно много говорится об «исходном» событии. Мы в репетиционном азарте часто повторяем: «главное событие», «основное событие»... При этом обычно не слишком утруждаем себя объяснением того, что при этом подразумевается. Главное-значит главное!..

А ведь вели мы имеем дело с искусством, которое, очевидно, подчиняется определенным законам (законам композиции, законам воздействия на зрительское восприятие...), то и в формировании структуры событийного ряда должны быть, вероятно, некие закономерности. Об этих законах и закономерностях у Станиславского ничего не найдешь, да и Кнебель об этом тоже ничего не говорит. Это вполне естественно: ведь даже работа Марии Осиповны - по сути, еще только «первая ласточка» метода действенного анализа. Она далека от совершенства, она очень (да простят мне это слово) - «дамская», не дающая примера крутого замеса событий, последовательного и беспощадно глубинного (как, например, у А.В.Эфроса!) анализа. Но она - прорыв! Она колоссальное открытие, определившее судьбу целого поколения отечественной (да и не только отечественной) режиссуры. Разве значение открытия Ньютоном закона всемирного тяготения меньше от того, что до него был Архимед, а после - Эйнштейн? Мы должны быть бесконечно благодарны этой великой женщине за ее труд, за ее колоссальный вклад в развитие метода...

Но ничто живое не стоит на месте. Так и метод, пока он жив, Не окостенел, не превращен в догму, имеет свойство развиваться, совершенствоваться, уточняться. И здесь необходимо рассказать о том дальнейшем, поистине живительном движении, которое получил метод действенного анализа в разработках Георгия Александровича Товстоногова и Аркадия Иосифовича Кацмана. Это удивительно интересная страница истории метода, страница, насколько мне известно, никем пока толком не проанализированная, « даже не зафиксированная. Я пытался найти хоть какие-то следы в бывшем ЛГИТМИКе (ныне СПАТИ) - безуспешно. Спасибо ректору СПАТИ Льву Геннадиевичу Сундстрему, он подарил мне несколько научных сборников, изданных кафедрой режиссуры; я обнаружил в этих сборниках массу интересного и, можно Сказать, родного, но даже в книжке, посвященной памяти А.И.Кацмана -»А.И.Кацман - театральный педагог» - на интересующую меня тему не нашел ни слова.

А между тем, именно Кацман, ведя в ЛГИТМИКе регулярно курсы повышения квалификации для молодых педагогов со всего Союза, пропагандировал и оттачивал свое понимание метода. Родилось целое племя педагогов-режиссеров, именовавших себя «кацманавтами» и, кто в большей мере, кто в меньшей, усвоивших предложенные нововведения. Сейчас уже, пожалуй, трудно восстановить, сколько было в том материале от Товстоногова, а сколько - от Кацмана. Да и сам материал тоже не поддается точному изложению: каждый из нас привозил с курсов собственные заметки и впечатления.

Я, вообще, по тогдашней своей молодой глупости и высокомерию не слишком вникал в суть, поэтому мало что помню, кроме живых человеческих наблюдений. То, как Кацман разбирал литературный материал, меня раздражало: уж очень прямолинейно и однозначно, вот Эфрос бы это сделал!... Осталось воспоминание о немолодом, нервном, вечно раздраженном и недовольном человеке с длинными, подкрашенными волосами, ходившем в немыслимых кожаных брюках. Глаза с красными прожилками смотрели цепко и вызывающе. Смешно было наблюдать, как задерганные постоянным кацмановским «Стоп!», студенты расцветали в руках Товстоногова, который только всего и делал, что разрешал им без остановки просуществовать достаточно продолжительный период. Про метод я тогда, честно говоря, вообще ничего не понял, безбожно прогуливая лекции и наслаждаясь возможностью набродиться по Питеру. И только через несколько лет мой, ныне покойный, друг и коллега Борис Нащокин вразумил меня. Он привез из ЛГИТМИКа, с тех же кацмановских курсов, груды бумаг (где-то они теперь?), в которых все было записано наитщательнейшим образом. Борис, такой же нервный и азартный, как сам Кацман, стал неистовым проповедником всего привезенного из Питера. Он сыпал новой терминологией и «щелкал» пьесы одну за другой, доказывая превосходство и универсальность «кацманартики». Я поначалу ехидничал и высмеивал все это, как его уже успели в Москве обозвать, «пятиглавие». Но Борис не унимался и под водку с блинчиками, которые он сам по этому случаю изумительно стряпал, вколачивал в меня новую науку. Я упрямствовал. И только много позже, когда умерли и Товстоногов, и Кацман когда уже и Бориса не стало, что-то толкнулось в душе, и из памяти стали всплывать какие-то слова, мысли, образы... Дальше - все понеслось как бы само собой. Теперь я уже сам ярый сторонник того, что, за неимением более точного определения, зову «питерской школой».

Разумеется, все, что я дальше буду говорить на эту тему, моя субъективная версия, реконструированная по памяти, отлаженная в репетициях, переформулированная в лекциях. Если кто-нибудь из бывших «кацманавтов» откликнется, поспорит, уточнит или опровергнет - буду очень признателен. Пока же пусть все будет так, как я понимаю это сегодня сам, как пользуюсь в своей постановочной Практике, как преподаю студентам и слушателям...

V

Итак, первое, что необходимо сделать, говоря о понимании Действенного анализа «питерской школой», - это остановиться на несколько ином, чем традиционно принято, отношении к событийному ряду. Помимо того, что события делятся «как у всех» на важные и менее значительные, по этой теории существует пять (по другой версии - шесть) узловых событийных моментов, на которых держатся сквозное действие и сюжет любой пьесы. Этими узлами являются - «ведущее предлагаемое обстоятельство», «исходное» («начальное») событие, «определяющее» событие, «центральное», «главное» и «финальное» («завершающее») события.

Как бы ни были важны и значительны любые события и обстоятельства пьесы, эти узлы, являясь теми вершинами, пиками действия, которым подчиняется вся логика развития сюжета, несут совершенно особую смыслообразующую и композиционную нагрузку. На первый взгляд, такое построение выглядит излишне педантичным, искусственным и схематичным, оно, возможно, вызывает раздражение и отторжение, как всякая попытка навязать живому произведению искусства что-то Механическое, отдающее канонами классицизма. Я сам в полной мере прошел через это неприятие. Споря с Нащокиным, я сыпал всякими издевательскими словами, называл новую школу догматикой, схоластикой, талмудизмом... Но постепенно истина стала доходите. И понимание значения питерской концепции стало пробиваться именно с начала, с «ведущего предлагаемого обстоятельства».

«Ведущее предлагаемое обстоятельство», по моему мнению, грандиозное открытие Товстоногова - Кацмана. Мало того, что здесь решается проблема анализа точки отсчета сюжета («С чего всё началось?»), здесь кроется зерно определения темы спектакля. Верно найденное «ведущее предлагаемое обстоятельство» проясняет атмосферу пьесы и вскрывает природу конфликта, оно - надежный ориентир, конкретизирующий весь замысел спектакля.

Даже само определение говорит о тщательности подхода к терминологии. Ведь событие существует только в настоящем, уйдя в прошлое, оно становится предлагаемым обстоятельством. В данном же случае, речь идет о таком предлагаемом обстоятельстве, которое, несмотря на свою временную отдаленность, оказывает решающее влияние на судьбы всех участников, вовлекаемых в сюжет, оно ведет сюжет, толкает его, провоцирует конфликт, определяет масштаб и природу конфликта.

Казалось бы «ведущее предлагаемое обстоятельство» играет ту же роль, что «исходное событие» в понимании М.О.Кнебель. На самом деле это нечто принципиально иное. Вот, например, пьеса А.М.Горького «Последние», Мария Осиповна считает ее «исходным событием» покушение на Коломийцева. Кнебель пишет: «Исходное событие было оговорено раньше, и, естественно, первая картина (тем более первая сцена) целиком определялась им: и то, что все переехали к Якову, и то, что Софья вынуждена постоянно просить у него денег, и письмо Соколовой, вызывающее такую острую реакцию, - все это последствия покушения на Коломийцева» [12] - Мне кажется, звучит не очень убедительно и малоосновательно для того, чтобы из этого «исходного» вырастить всю историю семьи Коломийцевых, понять судьбы героев. Выстрел всех встряхнул, согласен. Но ведь это все-таки лишь частный факт, можно сказать, - случайность. Возникает масса вопросов: а почему террорист стрелял? Почему из-за этого неудавшегося покушения полицмейстер должен уйти в отставку? А если бы покушения не было, неужели в семье все было бы благополучно? И т.д., и т.д. Нет, покушение - только частность. Спектакль «про выстрел» вырывает сюжет из исторического и социального Контекста, так важного для пьесы Горького...

Возьмем, к примеру, великую трагедию «Гамлет». Даже в этой, вдоль и поперек исследованной пьесе, как мне кажется, в большинстве случаев режиссурой и шекспироведением делается множество ошибок именно по причине неточного определения «исходного» или, будем уж теперь пользоваться питерской терминологией, «ведущего предлагаемого обстоятельства». Обычно за точку отсчета берется смерть отца. А верно ли это? - Конечно, смерть старшего Гамлета потрясла сына. В государстве происходит смена правителя, смена не вполне законная, ибо обойден прямой наследник. Но при таком взгляде на трагедию все сводится к семейной истории: Клавдий убивает брата, сын доискивается правды и мстит за отца. Версия примитивная и простенькая, как фильм Дзеффирелли. Зададим «наивный» вопрос: а зачем вообще надо было убивать? - Отвечают: ради власти или ради любви. Конечно, какой же Шекспир без любви? И тогда начинают придумывать то, чего у Шекспира нет и помину. Как только режиссеры ни стараются эту самую любовь выразить! В ход идет все - от тянущихся сквозь занавес рук (Ю.Любимов), аудиенции, даваемой монархами лежа в постели (Г.Козинцев), до имитации полового акта (И.Бергман). А ведь у Шекспира - совсем другое. Зачем, например, ему было писать большую сцену, где Горацио, Бернардо и Марцелл в ожидании Призрака обсуждают «международное положение»? Что значит лавина вопросов, которую обрушил Марцелл на Горацио:

Кто мне объяснит,

К чему такая строгость караулов,

Стесняющая граждан по ночам?

Чем вызвана отливка медных пушек,

И ввоз оружия из-за рубежа,

И корабельных плотников вербовка,

Усердных в будни и в воскресный день?

Что кроется за этою горячкой,

Потребовавшей ночь в подмогу дню?

Кто объяснит мне это? (Перевод Б.Л.Пастернака)

- Да тут все черным по белому написано: Гамлет-отец развалил страну. Нет Ми флота, ни армии, ни оружия. Нечем отразить возможную агрессию. Конечно, такого правителя нужно было срочно убирать! «Развал империи» - такое определение уже гораздо больше отвечает требованиям «ведущего предлагаемого обстоятельства». Тут есть, что выстраивать, все происходящее становится жизненно важным не только для главных героев, no и для любого второстепенного или третьестепенного персонажа. «Какая-то в державе Датской гниль» - замечательное, образное, атмосферное, глубокое по смыслу определение. Но, может быть, и это еще не предел? Как в таком «ведущем» участвует Фортинбрас? Только ли по слабости нынешней Дании затевает он свой поход? - Ответ на вопрос находим в глубине истории, в той роковой победе отца Гамлета над отцом Фортинбраса, когда Дания отхватила кусок Норвегии и когда была создана ситуация, так знакомая нам сегодня по всем межнациональным войнам и конфликтам. «Ведущее предлагаемое обстоятельство» - «роковая победа», включая в себя, кстати, и обстоятельство развала империи, дает начало всему сюжету, находящему свое разрешение в воцарении Фортинбраса на датском троне. Так прорастает масштабная тема, вовлекающая в свою орбиту не только верхушку царствующего дома, но народы, государства. В трагедии начинают дышать история, политика, философия.

В качестве примера значения «ведущего предлагаемого обстоятельства» я люблю приводить сопоставление пьес А.П.Чехова - «Иванов», «Дядя Ваня» и «Вишневый сад». Действие всех трёх пьес происходит примерно в одни и те же годы, место действия -дворянские имения. Экономическое положение всех трех имений одинаково далеко от процветания. Герои всех трех пьес - люди одного круга, они могли бы быть соседями, знакомыми, друзьями. Казалось бы, Чехов разрабатывает один и тот же жизненный материал. Однако, даже при первом прочтении, от этик пьес возникает совершенно внятное ощущение разницы масштаба темы. Почему так? Даже не определяя событий, мы чувствуем, что «Дядя Ваня» - пьеса камерная, ограниченная преимущественно историей семьи, «Иванов» - нечто гораздо более широкое по охвату действительности, а уж «Вишневый сад» - пьеса колоссальная по своему масштабу. (Это совсем не значит, что одна пьеса хорошая, другая - слабая. Просто они очень разные, про разное написанные).

Попробуем определить их «ведущие предлагаемые обстоятельства». - В «Дяде Ване» все начинается с того момента, когда было куплено имение, то самое, про которое говорится в начале: «Действие происходит в усадьбе Серебрякова». Заметим, не Войницких, не Сони Серябряковой (как потом будет кричать Иван Петрович), а именно Серебрякова. Чехов подробнейшим образом излагает «историю вопроса».

Войницкий. Мой покойный отец купил это имение в приданое для моей сестры. /.../ Это имение было куплено по тогдашнему времени за девяносто пять тысяч. Отец уплатил только семьдесят, и осталось долгу двадцать пять тысяч. Теперь слушайте... Имение это не было бы куплено, если бы я не отказался от наследства в пользу сестры, которую горячо любил. Мало того, я десять лет работал как вол и выплатил весь долг...

Чехов, вообще чрезвычайно точный и скрупулезный в вопросах денег и собственности, здесь превзошел самого себя. Какая тщательность и доскональность! Как же, значит, это важно драматургу. Теперь представим: отец Войницкого, сенатор, влез в колоссальные долги, лишил наследства своего сына и вдобавок обрек его на необходимость выплачивать оставшийся долг, лишь бы соорудить приданое для дочери. Что же это был за брак, если он потребовал от семьи таких жертв? И почему Войницкий говорит: «До сих пор я был наивен, понимал законы не по-турецки и думал, что имение от сестры перешло к Соне»? - Ведь Чехов в каждом акте начинает ремарку: «Столовая в доме Серебрякова», «Гостиная в доме Серебрякова»... Неужели ошибся Антон Павлович, допустил вопиющее противоречие? - Ничуть. Просто после смерти матери Соня стала наследницей Серебрякова. Все предполагали, что когда профессор умрет, Соня станет полноправной хозяйкой. Правда, вдовец учудил: женился на молоденькой, чего от него никто не ожидал. Вопрос наследования собственности стал сложным и деликатным.

Не будем вдаваться в подробности и мотивы - это дело трактовки. Но понятно, что история приобретения имения, его настоящее положение, его предполагаемая продажа Серебряковым и сохранение «статус-кво» - это сюжетная канва пьесы. В любом случае, история эта чисто семейная. Один только Астров волнуется о лесах, об экологии. Но он здесь человек чужой, посторонний. Его проблемы по-настоящему никого не интересуют, что только подчеркивает замкнутость мира семьи...

Другое дело - «Иванов». Здесь тоже имущественные дела обстоят далеко не блестяще, хозяин имения весь в долгах. Но Иванов тоскует и мучается совсем не от бедственного экономического положения. В нем что-то сломалось, пропал энтузиазм, иссякла энергия. В чем дело? А ведь Иванов служит в земстве, его сосед, друг и несостоявшийся тесть Лебедев - председатель земской управы. Земская реформа, всколыхнувшая Россию, призвала людей, подобных Иванову, пробудила в них жажду деятельности. Но увы! Как это всегда бывает в России, ничего не вышло: реформа обнаружила свою несостоятельность, ее растащили, разворовали, заболтали. У Иванова опустились руки, жизнь потеряла смысл.., «Крах земской реформы» - вот «ведущее предлагаемое обстоятельство» драмы «Иванов».

Если внимательно проанализировать «Вишневый сад», то «ведущее предлагаемое обстоятельство» окажется очень конкретным: «Отмена крепостного права». Здесь - зерно конфликта и начало темы. Здесь (в единственной пьесе Чехова!) люди явственно делятся на господ и рабов. Здесь родимые пятна крепостничества роковым образом сказываются в каждой судьбе, в каждом характере. Так своей последней пьесой Чехов по-прежнему «выдавливал из себя раба»...

Противники подобного подхода к анализу обычно возражают: «Но ведь все это происшествия, так далеко отстоящие от начала пьесы, как их играть? Эдак ведь и до Адама дойти можно!» - Отвечаю. Все зависит от масштаба темы пьесы и от масштаба мышления режиссера, от того, чем определяется природа конфликта спектакля. Если обстоятельство, породившее конфликт, незначительно, то и тема из него масштабная не произрастает. Самые серьезные человеческие драмы возникают в результате глобальных социальных перемен - войн, революций, реформ. Эти катаклизмы, в силу своего всеохватного значения, никого не обходят стороной, продолжают определять людское бытие долгие годы, пока энергия их не иссякнет. Так почему же, разбирая серьезную пьесу, мы не должны учитывать эту энергию влияния общественных, социальных, политических, экономических перемен на частные судьбы? В том-то и сила приема, предложенного Товстоноговым - Кацманом, что он позволяет увидеть в частном - общее, в индивидуальном - общечеловеческое, и делать это не на уровне разговоров и философствований «вообще» вокруг темы произведения, а конкретно, внедряясь в самую сердцевину конфликта, сюжета...

Помню, учитель мой П.П.Васильев любил повторять чей-то (А.Д.Дикого?) афоризм: «Пьесу надо ставить на глобусе!» Это значит надо учитывать все обстоятельства, происходящие в мире в эпоху, описываемую в пьесе, надо прочесть сюжет в контексте мировых событий. Конечно, «ставить на глобусе» какой-нибудь водевильчик - глупо. Но и там нет-нет да и окажется некое общественное явление причиной сумятицы и неразберихи. А чем крупнее тема, тем более вероятно, что в произведении проявятся процессы, имеющие глубокое историческое значение. При этом для искусства не важно - реальные ли это события, имевшие место в истории, или вымышленные, как во многих пьесах Шекспира, в греческих мифах, в притчах Брехта или Шварца.

Вопрос же «А как все это играть?» - вообще, по-моему, демагогический. А как играть любой разбор, любой замысел?! Сначала давайте поймем и договоримся что мы играем, о чем, а уж потом будем искать - к а к.

VI

«Исходное (начальное) событие» по Товстоногову - Кацману это опять-таки отнюдь не то, что у Кнебель. Это, скорее, тот самый «первый конфликтный факт», на определении которого так настаивает А.М.Поламишев. Но Александр Михайлович попадает в капкан собственной теории, возлагая на «первый конфликтный факт» еще и функции «ведущего предлагаемого обстоятельства». Однако самое начало любой пьесы не выдерживает такой нагрузки, оно никак не может захватить в свою орбиту всех действующих лиц пьесы, как должно быть по мысли Поламишева; в результате он ничего не может предложить иного, как начать разбирать с точки зрения конфликта так или иначе названное обстоятельство времени действия начала пьесы. («Свидание Софьи с Молчалиным затянулось до утра» - кстати, как это влияет на всех действующих лиц «Горя от ума»? - «Опять полдень воскресного дня в Бряхимове», «Два часа, как самовар на столе, а Серебряковых все нет», «субботний вечер»). При этом А.М.Поламишев, как мне кажется, сам чувствует уязвимость своего подхода: «... далеко не всем пьесам, представляющим богатство и разнообразие мировой драматургии, свойственны в начале пьесы масштабные «исходные события». Термин же «первый конфликтный факт» охватывает, выражает сущность любых фактов, с которых начинаются пьесы, вне зависимости от их характера и масштаба» [13]. Думается, все обстоит прямо наоборот: вместо того, чтобы из мелкого частного факта или обстоятельства пытаться при анализе вытягивать основной конфликт произведения, не правильнее ли, определив этот конфликт, понять, исходя из него, каждый конкретный факт, в том числе и первый?..

Отдав функции всеобщего охвата темой и конфликтом действующих лиц «ведущему предлагаемому обстоятельству», разделив его с «исходным событием», Товстоногов и Кацман делают методологически снайперский ход, они выигрывают и по части возможности определения содержания (темы, конфликта, сквозного действия), и по свободе выявления «исходного (начального) события», не возлагая на него несвойственные ему обязанности, отчего значение его отнюдь не уменьшается.

Как мы уже говорили, вне события не может быть ни одного момент действия спектакля. Но если по ходу сюжета событийный ряд как бы саморазвивается, то начало пьесы обычно даже у самых лучших авторов поневоле подчиняется законам экспозиции, оно перенасыщено «литературой» - диалогами, «вводящими зрителя в курс дела». Пока режиссер не определит события, давшего толчок этим словесным потокам, пока он не поймет конфликт и действия персонажей, связанные с «исходным событием», груды текста неподъемным грузом взваливаются на плечи артистов, которые страдают и мучаются, пока необходимость произнесения текста не станет для них мотивированной и обусловленной событием.

Сегодня про великого А.П.Чехова никто не скажет, что он плохой драматург. А, между тем, как быть актрисе, играющей Ольгу в «Трех сестрах»? Что ей делать в самом начале спектакля с текстом, заставляющим ее без видимой на то причины долго и подробно перечислять, факты, обстоятельства, детали прошлого и настоящего? - Неужели Чехов «не справился с экспозицией»?

Казалось бы определить событие, которым сейчас живут сестры, элементарно: «именины Ирины», чего мудрить... Однако зачем все-таки на именинах говорить так много о том, что и без того прекрасно известно всем присутствующим? Да и что вообще происходит, кроме того, что, согласно ремарке, в большом зале, видном из гостиной, «накрывают стол для завтрака». Почему Маша молча сидела, сидела, да вдруг засобиралась?..

А дело в том, что прошел год со дня смерти отца, снят траур. Значит впервые без отца дети попытались собрать гостей. Вероятно ждали, что как при покойном - командире бригады - придет много народа. Стол накрывают человек на пятьдесят, не меньше... А собрались те же люди, которые и так ходят к Прозоровым чуть ли не каждый день. «Гости не идут!» - вот исходное. Тогда понятно напряженное ожидание сестер, их смятение, внезапные слезы. Тогда понятно, почему Маша «в мерлехлюндии», почему она, не дождавшись гостей, собирается домой, горько констатируя: «В прежнее время, когда был жив отец, к нам на именины приходило всякий раз по тридцать - сорок офицеров, было шумно, а сегодня только полтора человека и тихо, как в пустыне...»

Впервые сестры почувствовали по-настоящему свою ненужность, отрезанность от прошлого. Тогда понятно, что Ольга, пока еще есть шанс, что кто-то придет, пытается поднять настроение, доказать, что все не так плохо. Это уже задача, способная увлечь актрису, пробудить в ней энергию. Глядишь, и, текста окажется мало, особенно если учесть, что порывы Ольги натыкаются на холодное и трезвое нежелание Маши создавать иллюзию праздника...

Пожалуй, идеальный, почти хрестоматийный пример драматургической конструкции начала пьесы - первое и второе ярения «Бесприданницы» А.Н.Островского Не случайно в качестве примера анализа «экспозиции» так любят ссылаться на «Бесприданницу» театроведы и режиссеры. Пьеса начинается диалогом Гаврилы - хозяина кофейной на бульваре и слуги в той же кофейной - Ивана. По ремарке «Гаврило стоит в дверях кофейной, Иван приводит в порядок мебель на площадке». Хозяин и слуга, на первый взгляд, лениво обсуждают нравы города Бряхимова, потом появляется богач Кнуров, зачем-то заходит в кофейню, садится читать газету. Далее приходит другой богач Вожеватов и мы узнаем, что он ждет с Волги Паратова, который намерен продать Вожеватову свой пароход. А.М.Поламишев, считает, что приезд Паратова не может быть признан «исходным событием» («первым конфликтным фактом»), т.к. в этом событии не участвуют нетолько Огудаловы с Карандышевым, что справедливо, но и Таврило с Иваном, что уже может быть подвергнуто сомнению. Таким образом, «первым конфликтным фактом», по мнению Поламишева, может быть только «Опять воскресный полдень в Бряхимове». Но в этом случае действие, хотя Александр Михайлович и настаивает на его конфликтности по отношению к факту, рассыпается на эпизоды, теряет динамику, а в итоге превращается именно в ту самую «экспозицию», с которой так яростно борется Поламишев, в экспозицию быта и нравов города Бряхимова. А если все-таки известие о предстоящем появлении Паратова является «исходным событием» первого акта «Бесприданницы»? - О, тогда все меняется! Тогда оказывается, что Гаврило и Петр непросто торчат в кофейной, а готовятся к появлению богатого и щедрого клиента, которого важно не упустить, перехватить. И Кнуров, оказывается, не просто «как всегда» прогуливается по бульвару для моциону (зачем тогда об этом говорить?), а специально (возможно вообще - впервые!) заходит в кофейню с целью как бы невзначай встретиться с Паратовым.

Противоречит ли такое решение автору? - Ничуть. Все в городе, кому нужно, знают о приезде Паратова, готовятся к нему. Ведь если Сергей Сергеевич сам дал телеграмму Чиркову - хозяину извоза - с просьбой встретить, то уж, конечно, новость распространилась по городу. Как тогда выразительно начало! Иван не просто приводит в порядок мебель, а по чрезвычайным Обстоятельствам, Гаврило не просто «смотрит на Волгу», он ждет пароход. Действенным становится и поведение Кнурова: читая газету, он скрывает свой интерес и ожидание. А как же тогда Карандышев, Огудаловы? - Да, они в этом событии не участвуют никак, у них своя жизнь, предстоящая помолвка. Это потом две линии схлестнуться в драматической борьбе. Потом!

Ну, а как же «исходное событие» связано с «ведущим предлагаемым Обстоятельством»? - Связь между ними обнаруживается чрезвычайно существенная, хотя, на первый взгляд, не всегда наглядная. Зато насколько понятнее становится происходящее, когда эта связь выявляется.

Скажем, начало «Вишневого сада». Что общего между происшедшей аж сорок лет назад отменой крепостного права и приездом из Парижа барыни? - Давайте посмотрим... Все уехали на вокзал встречать Раневскую. Дома осталась только прислуга да заснувший почему-то в кресле Лопахин, Почему он заснул? Почему его не разбудили? И как сам Лопахин реагирует на это? Почему он сначала ударяется в воспоминания о своем детстве, а потом вдруг начинает «воспитывать» горничную: «Очень уж ты нежная, Дуняша. И одеваешься, как барыня, и прическа тоже. Так нельзя. Надо себя помнить»? - А все дело в том, что Лопахин -»из крепостных». При всех его богатствах и положении, для «бывших» он чужак, хам, выскочка. И не может Гаев смириться с тем, что бывший «его человек», сын и внук крепостных, принадлежащих отцу Гаева, сегодня не только запросто является в дом своего бывшего хозяина, но еще и держится с ним на равных. Потому Лопахин и заснул, ожидая запаздывающий поезд, что никто здесь с ним не общается, потому и не разбудили Ермолая Алексеевича. Симеонов-Пищик, пусть нелепый, пустой разорившийся, кстати, засыпающий постоянно!, но он - свой, его будят и берут на вокзал. А Лопахину указали его место - с челядью. «Человека забыли!»- с этого начинается пьеса, этим она и заканчивается... Теперь понятна горечь, с которой Лопахин вспоминает о своем «мужицком» происхождении, теперь понятна его скрытая самоирония «Надо себя помнить» в подшучивании Над Дуняшей, такой же «мужичкой»... Так «ведущее предлагаемое обстоятельство» давая толчок теме и конфликту, проявляет себя во всех событиях сюжета, начиная с «исходного» и вплоть до финала.

VII

Следующим после «исходного» узлом, на котором держится структура сюжета, по Товстоногову - Кацману служит так называемое « определяющее событие».

В свое время я был, каюсь, весьма агрессивным противником необходимости особого обозначения этого узла. В самом деле, ведь если событие важное, значит, его и так не пропустишь. Но практика стала подсказывать: нет, ты не прав, не так все просто. Стремление понять досконально механизм метода возвращало вновь и вновь к мысли об «определяющем». Ведь если я не шарлатан, не занимаюсь сознательно всякой заумью и не собираюсь морочить голову зрителю глубокомысленной ахинеей, являющейся по своей истинной сути родной дочкой дилетантизма, моя профессия требует от меня умения внятно простроить сюжет спектакля или, как замечательно говорит Джорджо Стрелер: «Мое ремесло - это рассказывать людям истории» [14]. Если рассказываю историю, я должен уметь это делать. Чтобы научиться чему-либо, нужно знать законы, по которым существует изучаемое явление иди изучаемая деятельность.

Вот, скажем, все та же «Бесприданница». Мы уже говорили, что одна ее действенная линия, связанная с «исходным», подчинена событию «приезд Паратова». Эта линия «работает» достаточно долго: до момента появления Огудаловых с Карандышевым поведение присутствующих на сцене Ивана, Гаврилы, Кнурова, Вожеватова и промчавшихся за сценой на четверке Чиркова с цыганом - так или иначе отражает ожидание предстоящей встречи. С приходом Карандышева и Огудаловых заявляет о себе вторая линия, связанная с замужеством Ларисы. На какое-то время пришедшие берут внимание на себя, возникает скрытая борьба двух, пока еще не связанных друг с другом, коллизий. Вожеватов и Кнуров уходят на пристань. Лариса и Карандышев остаются вдвоем, их поведение связано с предстоящей помолвкой, событие «приезд Паратова» на них никак влиять не может. Но вот они ушли, а на сцене появляется, наконец, сам Паратов со всеми встречающими. Первая линия снова становится главенствующей. Теперь - внимание! Вот Паратов узнал о том, что Лариса выходит замуж, Событие?! - Нет еще, это известие не повлекло пока за собой никаких поступков... А вот и поступок: «Заеду я к ним, заеду; любопытно, очень любопытно поглядеть на нее». Все, две линии пересеклись! Узнав о решении Паратова, присутствующие приходят в оживление: Паратова пригласят на обед к Карандышеву, будет потеха! А потом, наверняка - продолжение... Вот оно - событие! Если бы Паратов, узнав о предстоящем замужестве Ларисы, не захотел бы ей мешать, ее тревожить, все было бы иначе, линии приезда Паратова и замужества Ларисы так бы и не пересеклись. Таким образом, роковое решение Паратова определило дальнейшую драму. «Экспозиция» закончена, начинается «интрига». Эти устаревшие понятия из области теории драмы, как бы мы над ними ни иронизировали, не на пустом месте появились. Играть их нельзя, но и не учитывать - тоже глуповато: законы развития изложения сюжета, законы зрительского восприятия не нами придуманы, они заложены в самой природе драматического искусства и знать их весьма полезно. Полезно хотя бы для того, чтобы грамотно уметь преодолевать «литературу» режиссурой.

Предельно выразительна композиция «Ревизора» Н.В.Гоголя. Вот одна линия: Городничий, чиновники, известие о прибытии ревизора. Другая: Осип, клянущий жизнь и хозяина, Хлестаков, застрявший в гостинице, терзаемый долгами и голодом. Но вот Городничий пришел в гостиницу, увидел Хлестакова и поверил, что тот - ревизор. Вот оно - определяющее! Не обманулся бы Антон Антонович, не было бы всей знаменитой комедии.

Значит, как же важно для режиссера верно оценить «определяющее событие», понять и замотивировать его природу. «Почему так произошло?» - Ответ на этот вопрос может оказаться принципиален для всей концепции спектакля.

Особенно остро ощутил я важность внятного выявления позиции постановщика по отношению к «определяющему событию», разбирая с режиссерами Республики Коми спектакль Воркутинского молодежного театра «А зори здесь тихие» по повести Бориса Васильева. Сам по себе спектакль был очень хорош: и девочки - молоденькие, типажно точно подобранные режиссером, играли искренне и с полной отдачей, да и Веское был убедителен. Но чего-то спектаклю явно не хватало... На вопрос «О чем спектакль?» - кроме общих слов участники обсуждения, люди опытные и грамотные, ничего ответить не могли. Тогда мы попробовали пройти по событийному ряду. «Ведущее», «исходное» были названы без особых проблем... А вот где «определяющее»? - Появление в лесу немцев?.. Нет еще, после обнаружения противника события могли развиваться как-то иначе... Где тот поворот, который определил неизбежность будущей катастрофы?.. Васков сообщает начальству по телефону о случившемся. Получив приказ остановить немцев, он собирает девушек, инструктирует их и идет с ними на выполнение задания. Вот здесь где-то, очевидно, и находится «определяющее»... Артист в воркутинском спектакле по-военному четко докладывал, принимал приказ, незамедлительно шел его выполнять. И что? А лично сам Васков как относится к происшедшему, что для него этот приказ? Если он просто винтик военной машины, не имеющий личной позиции, - зритель вместе с таким Васковым «проскакивает» мимо события, оно никак его не затрагивает, что и произошло со зрителями на спектакле воркутян. Стоп!.. Но это же «определяющее событие!» Как же можно его не заметить?!

- Давайте пофантазируем... Васкову осточертела служба, ему надоело быть начальником в девичьем подразделении, Никаких) настоящих боевых действий, никаких перспектив, рутина. И вдруг такое происшествие: враг рядом! Да и всего-то дел - два человека. Есть возможность внести разнообразие в быт, глядишь, и отличиться можно. В этом случае Васков делает свой доклад начальству с целью получить разрешение на свободу действий и, получив нужный ему приказ, с радостью бросается его исполнять. Кто тогда Васков? - Авантюрист, преступно загубивший пять прекрасных девичьих жизней, доверенных ему.

— А если наоборот? - Васков умный, ответственный человек. Он прекрасно понимает, что у него нет средств для задержания врага, даже если немцев всего только двое. Не доложить начальству он не имеет права, не выполнить безответственный, вздорный приказ тоже нельзя: время военное, за неисполнение приказа - расстрел. Тогда, получив от начальства распоряжение, согласиться с которым он по-человечески никак не может, Васков оказывается в сложнейшем положении. Он может быть растерян, взбешен, но делать нечего, приходится, стиснув зубы, идти на эту чужую авантюру... В этом случае Васков - такая же жертва войны, преступного, исконно советского, пренебрежения к личности, к человеческой жизни, как и подчиненные ему девочки.

Итак, два варианта спектакля: один про преступность индивидуального авантюризма, другой - про преступность системы, противостоящей человеку, враждебной ему не меньше, чем внешний враг... А ведь вариантов может быть множество, все дело во времени, когда ставится спектакль, в личности режиссера, в его позиции.

Обратившись к повести Бориса Васильева, мы, разумеется, не обнаружим у его Васкова ни карьерных, ни авантюристических побуждений. Но и понимания того, что проблему надо решать как-то иначе, нет ни у него, ни у далекого начальства, ни у разделяющей с Васковым ответственность Кирьяновой. Осознание придет к Федоту Евграфовичу значительно позже, вместе с чувством вины, которую ни на кого другого он перекладывать не будет. Васильевский Васков в момент принятия решения и получения приказа руководствуется, скорее всего, чувством долга, не слишком задумываясь о последствиях. Так что же? Значит ли это, что событие, о котором мы столько говорим, не так уж и важно? Может быть, мы что-то перемудрили и все гораздо проще? - Отнюдь. Ведь если на этом сюжетном узле держится все последующее действие, если не было бы этого момента или люди повели себя как-то иначе, по-другому сложились бы судьбы всех героев произведения, - как же можно отмахнуться от этого? Другое дело, что повесть все-таки не пьеса, что, сочиняя инсценировку, можно что-то усилить, прописать подробнее, что-то, наоборот, убрать. Наконец, есть возможность средствами постановочной режиссуры расставить необходимые акценты. Непонимание героями важности события в момент его свершения (а так зачастую и бывает в обыденной жизни) ничуть не освобождает режиссера, знающего истинное значение происходящего, от необходимости это значение сакцентировать. Во всяком случае, с тех пор, как я принял для себя питерскую методику, работа над построением «определяющего события», поисками средств его выражения стала для меня очень существенной. Мысленно обращаясь к спектаклям, поставленным когда-то, теперь кусаю локти: надо было делать иначе... Что ж, лучше поздно, чем никогда!..

Была у меня по части «определяющего события» еще одна «заноза» - А.П. Чехов. Если, скажем, в «Чайке» с «определяющим событием» все более или менее понятно -это провал спектакля Треплева в первом акте, если в «Вишневом саде» на роль «определяющего события», допустим, может претендовать отказ Раневской и Гаева продать имение (второй акт), то с «Дядей Ваней» и «Тремя сестрами» ничего ясно не было. И если чувствуется, что энергии события «провал спектакля» вполне хватает на второй акт «Чайки», который весь держится на шлейфе этого провала, то вторые акты «Дяди Вани» и «Трех сестер» как бы «провисают»... Так, может быть, если великий новатор. Чехов спокойно обходится без «определяющего», - все это чушь и не надо его искать вообще.

- А что, если попробовать рассказать историю «Дяди Вани» по самым общим узлам? - Профессор вышел в отставку, в городе, жить ему теперь не по средствам. Переехал в имение и, судя по всему, решил поселиться здесь надолго, может быть, навсегда. Однако через пару месяцев, просчитав все, Серебряков приходит к мысли, что имение надо продать, деньги обратить в процентные бумаги, купить дачу в Финляндии и вернуться жить в столицу. Об этом своем решении он и сообщает в третьем акте. Что же произошло между этими двумя моментами? - В первом акте, очевидно, Серебряков еще вполне доволен (или делает вид, что доволен, уговаривает себя быть довольным) своим новым положением. По ночам он много работает, днем гуляет по окрестностям, любуется пейзажем. После прогулки тоже намерен работать, просит принести ему чай в кабинет. Во втором же акте положение коренным образом изменилось: профессор не спит вторую ночь подряд, всех извел своей болезнью и откровенно тоскует по городу, шуму, общению... Какова причина такого поворота? Замучил ли профессора Войницкий своими бесконечными выпадами, от ревности ли разыгралась подагра, заело ли самолюбие - это вопрос трактовки. Важно, что может быть еще неосознанно, Серебряков начинает готовить ситуацию к взрыву, к отъезду, к продаже имения. Еще никто ни о чем не догадывается (даже жена!), о его решении не будут знать до последней секунды; Елена Андреевна в третьем акте будет всерьез загадывать: «Как-то мы проживем здесь зиму!» Но отношения напряжены до предела и становятся невыносимыми. То, что зрело и готовилось во втором акте, - в третьем прорвалось наружу. Значит, намерение Серебрякова изменить жизнь, возникшее между первым и вторым актами, и явилось «определяющим событием» «Дяди Вани», оно стало пружиной, чья энергия питает второй акт пьесы. Зритель его не видит, никто, кроме самого Серебрякова, о нем не знает, но именно оно определило все факты второго акта И дальнейшее развитие событий.

Значит, драматургическое новаторство Чехова в том, может быть, и состоит, что важнейшие узловые моменты сюжета он выносит за рамки происходящего на сцене. Однако же это совсем не значит, что такие события вообще никак не надо учитывать.

Так, может быть, и «определяющее событие» «Трех сестер» построено подобным образом? - Между первым и вторым актами произошло много всего: Андрей женился, стал секретарем земской управы, у них с Наташей родился Бобик, Ирина поступила работать на телеграф и уже успела разочароваться, Тузенбах собрался в отставку, Вершинин стал постоянно бывать в доме Прохоровых. Впрочем - ничего нового: собирались в Москву и не уехали. Такое впечатление, что отсутствие масштабного события само по себе становится своего рода событием. Но ведь так не бывает! Что же все-таки произошло?

- С чем были связаны планы переехать в Москву десять месяцев назад? - Прежде всего с намерением Андрея вернуться в университет, стать профессором. Его женитьба поломала все: после смерти отца он - глава семьи, он должен взять ответственность за судьбу сестер на себя, а он-женился. Дошутились... Сюжет «Трех сестер» состоит, если опустить все подробности, в том, что сестры постоянно готовятся к переезду в Москву и не едут, а военные, которые никуда не собирались, уходят в Польшу. Сколько бы ни говорилось о том, что это художественный прием, что это метафора, чуть ли не символ, сколько бы ни объявляли Чехова отцом театра абсурда, должны же быть вполне реальные объяснения этого «бездействия», и объяснения, носящие конкретный событийный характер. Итак, Прозоровы были заброшены из Москвы в провинцию в связи с назначением их отца командиром бригады (очевидно, тогда же он стал генералом). Прошло десять лет. Отец умирает, судя по всему, скоропостижно. Сразу бросить все невозможно: нужно придти в себя, освоиться с новым положением, утрясти дела... Так проходит еще год. Весна, траур снят, именины Ирины. К осени Ольга, Ирина, Андрей собираются переехать. Почему не раньше? - Летом ехать нет смысла: мертвый сезон: в университете никого, каникулы, город летом вымирает -кто на даче, кто на водах, кто за границей... Но неожиданно для всех летом Андрей женился! Естественно, осенью уже никуда не Поедешь, тем более, что Наташа тут же оказалась в положений: Переезд откладывается... Так что же, значит «определяющее событие» - женитьба Андрея!? Так стоит ли вообще (по крайне мере - в данном случае) говорить об «определяющем событии»? -Ведь никто его не увидит.

Тем не менее, на мой взгляд, более чем стоит! С того момента, как я понял для себя, что «женитьба Андрея» - «определяющее событие» всего спектакля, существенно изменилось мое отношение ко многим фактам и обстоятельствам. Это как в жизни: человек сделал какую-то глупость, сначала казавшуюся малозначительной, а потом, пережив беду и перебирая факты, приведшие к этой беде, начинает казнить себя - зачем я тогда сказал... пошел... сделал... Так и тут. Все шутили, дразнили Андрея по поводу его влюбленности, потешались над Наташей, подтрунивая над ее румяными щечками, зеленым пояском, наивной стыдливостью. Вот и дошутились, спровоцировав таким образом поцелуй, завершающий первый акт. Может быть, не будь этого поцелуя, не было бы и свадьбы. А вот теперь Андрей женат, в Москву не уехал. Кто во всем виноват? - Ну, конечно же Наташа! И ее начинают тихо ненавидеть все вплоть до самого Андрея. Виновник найден! Конечно, дело здесь не в самих событиях, а в их скрытых пружинах, в подсознательных мотивах героев. Об этом много и подробно писал мудрый Вл.Б.Блок (как же мне повезло, что на первых шагах своего пути в профессии я обрел дружбу и наставничество этого выдающегося ученого!): «Чехов был превосходным «практическим» психологом и - подобно некоторым другим великим писателям, знатокам души человеческой, - проник в тайник психических тонкостей раньше, чем они стали предметом исследований материалистической науки. И, конечно, ему были ведомы такие фундаментальные основы поведения людей, как потребности и мотивы, и он понимал, что они далеко не всегда совпадают с осознанно поставленными целями, а, наоборот нередко им противоположны» [15]. Так и в «Трех сестрах» - не едут в Москву, ибо подсознательно боятся. Москва хороша именно как недостижимая мечта. Никаким профессором Андрей никогда не будет, кроме амбиций избалованного дитяти у него за душой нет ничего. Потому и застрял в провинции, потому и женился: ссылка на обстоятельства - лучшее средство оправдания собственной несостоятельности... Для сестер Москва - воспоминание одиннадцатилетней давности, никто там их не ждет, никому они там не нужны. Без Андрея, на которого возлагались всё надежды, они в Москве просто потеряются, пропадут, в глубине души они не могут этого не бояться...

Так, благодаря выявлению «определяющего события», как минимум, уточняется отношение режиссёра к предшествующим и последующим фактам, корректируется концепция. Теперь я бы уже по-другому выстраивал все шутки в адрес Наташи и Андрея, по-другому искал бы выразительность их поцелуя «под занавес» первого акта: ведь это все факты, предопределившие дальнейшее развитие сюжета. А дальше - второй акт. Пусть все происходящее в нем выбрано Чеховым как бы случайно: такие вечера были до нынешнего, будут и после, вплоть до третьего, акта, когда станет ясно, что бригаду переводят. Однако теперь я вижу пружину второго акта - женитьбу Андрея: все происходящее - и то, как ждут ряженых, и как говорят о проигрышах Андрея, и разговоры о Москве - все это теперь осознается через призму восприятия брака Андрея и Наташи, как причины всех бед...

Так же и с «Дядей Ваней»: все происходящее во втором акте, - и капризы Серебрякова, и пьянство Войницкого с Астровым, и ночное Примирение Сони с Еленой Андреевной - все обретает теперь для меня новый смысл, за всем просматривается одна причина: намерение профессора спровоцировать отъезд.

Конечно, Чехов - великий новатор, до него так не писали. Но и его, далекая от канонов «хорошо сколоченной пьесы», драматургия при анализе не может не подчиняться (пусть со своими, особенностями) общим законам, и выявление узловых моментов его пьес бесценно для режиссера.

VIII

Теперь можно заняться так называемым «центральным со бытием» . Понятно, что речь идет о коренном повороте, о переломном моменте, в результате которого действие устремляется к развязке. Этот центральный узел, пожалуй, самое сложное звено Сюжета. Его определение неразрывно связано с режиссерским замыслом, с ответом на вопрос «про что?», а потому и оставляет массу возможностей для индивидуального прочтения. При этом иногда «центральное событие» бывает до наивности, просто и ясно, а другой раз - спрятано и замаскировано драматургом невероятно. В любом случае, не определив и не выявив это звено, сюжета не поймешь...

Очень показательно, как анализирует Г.А.Товстоногов комедию А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты»:

«Сюжет пьесы строится определенным образом - умный, ловкий, талантливый человек срывается на пустяке. Из-за Своего дневника. Но уж коли это есть, значит, дневник с самого начала не может остаться незамеченным. Именно он должен оказаться в центре внимания. Пусть это вам не покажется упрощением. Это то обстоятельство, через которое распространяется и физическое, и психологическое, и социальное, и современное. Если оно правильно найдено, на нем будут вырастать все новые и новые этажи, как огромное дерево вырастает из маленького зернышка» [16]. Понятно, что «центральное событие» «Мудреца» Товстоногов видит именно в провале аферы Глумова из-за обнаружения его дневника. Обратим внимание, какое принципиальное значение придает Георгий Александрович этому моменту.

Обычно «центральное событие» находится где-то в середине второй половины пьесы: в пятиактной - чаще всего в четвертом, в четырехактной - в третьем действии. Бывают, правда, случаи, когда «центр» смещается еще ближе к финалу (в некоторых подобных примерах мы еще попробуем разобраться), но никогда, при всем желании, его не найти в первой половине пьесы. Здесь нет опять-таки ничего механистического и отвлеченно формального. Законы зрительского восприятия, поддержания его напряжения, развития зрительского интереса - они заложены в человеческой психике, их нарушение драматургом или режиссером влечет за собой ослабление внимания, потерю сопереживания, а порой и просто непонимание происходящего на сцене. Это как принцип «золотого сечения». (О «золотом сечении» очень полезно почитать у С.М.Эйзенштейна, вот кто, действительно, все понимал про законы композиции!) [17].

В самом деле, даже у таких пишущих сугубо нетрадиционно авторов, как А.П.Чехов, Л.Н.Толстой, А.М.Горький, этот переломный пик виден, порой, Очень внятно: Чехов - «Дядя Ваня» -бунт Войницкого, «Вишневый сад» - продажа имения (все, кстати, третьи акты); Толстой - в пятиактной «Власти тьмы» - убийство младенца (четвёртый акт), в шестиактном «Живом трупе» -донос Артемьева, обнаруживающий ложность самоубийства Протасова (пятый акт); Горький - «На дне» - убийство Костылева, «Последние» - Коломийцев получил шанс стать исправником (опять-таки третьи акты четырехактных пьес).

Тем не менее, оказывается, найти «центральное событие» не так просто, если доводить определение этого момента по возможности до конкретности «кончика иглы».

Здесь я обязан повторить еще и еще раз: все примеры, приводимые выше, и те, которые будут рассматриваться дальше, - это мое сугубо субъективное понимание той или иной пьесы. Другой поймет, прочтет иначе и будет прав по-своему. Мне важно на конкретных примерах только продемонстрировать, как «работает» метод, что дает он режиссеру.

Начнем с драматургии наиболее наглядной. Шекспир. Событийная структура его пьес предельно ясна и выразительна. И тем не менее, определить центральный момент, скажем, в том же «Гамлете» - весьма затруднительно. Не вдаваясь в вопрос сомнительности деления на акты существующей редакции текста трагедии, посмотрим, как строится ее сюжет. Гамлет от Призрака узнал о преступлении Клавдия («определяющее событие»). Теперь его поведение подчинено задаче получения подтверждения полученного знания. Для этого он целых два месяца разыгрывает сумасшедшего, для этого затевает спектакль. И вот в «Мышеловке» принц получил полное подтверждение правоты Призрака. Казалось бы - перелом?! Ан, нет - рано! Вместо того, чтобы воспользоваться разоблачением Клавдия и взять власть в свои руки, Гамлет сначала отталкивает от себя всех, уже готовых ему служить придворных, а затем идет выяснять отношения с матерью. По дороге он не убивает молящегося короля, но зато потом по ошибке убивает Полония, прятавшегося за ковром. Убив советника, принц, как ни в чем не бывало, продолжает «воспитывать» Гертруду, потом прячет труп Полония. Все эти поступки - зона странного поведения героя трагедии, когда он как бы не знает, что ему делать с добытым подтверждением истины. Не случайно, в разгар объяснений Гамлета с матерью появляется Призрак и пытается вернуть сыну «почти угасшую готовность». И вот, среди всех этих хаотичных и казалось бы немотивированных действий Гамлета, появляются Гильденстерн и Розенкранц и арестовывают принца по приказу Клавдия. С момента, когда Гамлет узнал, что его шлют в Англию, его поведение вновь обретает уверенность, очевидную логику, целеустремленность. Вот здесь-то, на мой взгляд, и заложено «центральное событие» трагедии. А если быть предельно конкретным, то вот этот момент:

Король.

Кровавая проделка эта, Гамлет,

Заставит нас для целости твоей

Без промедленья сбыть тебя отсюда.

Изволь спешить. Корабль у берегов,

Подул попутный ветер, и команда

Готова морем в Англию отплыть.

Гамлет.

Как, в Англию?

Король.

Да, в Англию.

Гамлет.

Прекрасно.

Король.

Так ты б сказал, знай наши мысли ты.

Что произошло, и почему я считаю, что это «центральное событие» трагедии?

- Борьба Гамлета и Клавдия выстроена Шекспиром таким образом, что после их первой сцены, где принц еще ничего не знает о преступлении, совершенном дядей, они фактически нигде впрямую не встречаются. Клавдий занят своими делами, он подсылает к племяннику шпионов, он из укрытия наблюдает его свидание с Офелией, но нигде с Гамлетом не общается. Тот, в свою очередь, ведет интригу, сталкиваясь с кем угодно, но только не с королем. Первая их очная встреча - «Мышеловка». Здесь свои условия: все прилюдно, да и принц не заинтересован до поры конфликтовать, ему важна реакция Клавдия на Спектакль. Затем следует сцена молитвы Клавдия, где дядя и племянник опять Никак не общаются: король Молится и не видит Гамлета, а принц решает отложить месть. Дальше вновь их линии разошлись - Гамлет занят матерью, трупом Полония, ему надо пережить новую встречу с Призраком. Клавдий же, узнав о гибели Полония, готовит ответный удар. И вот, наконец, они встретились лицом к лицу - арестованный принц и вновь всевластный король. О происшедшем во время спектакля ми тот, ни другой не обмолвились ни словом. Почему? Как понять намерение Клавдия убрать Гамлета потихоньку и ответное согласие принца принять предложенные условия игры? -Вновь обойдя вопрос трактовки и мотивации, попробуем назвать это событие... На язык просятся слова: «крах», «провал», «подавление мятежа». А перед глазами почему-то картина Н.Н.Ге «Царь Петр и царевич Алексей», что впрочем, понятно: и тут, и там ситуация одного события - допрос царствующей особой неудачного претендента на престол. До этого момента события шли к прямому столкновению антагонистов. Теперь столкновение произошло, -ясно, что Гамлет проиграл. Отсюда начинается новый, заключительный этап борьбы. Сюжет повернул к своей развязке.

Быть конкретным в определении пикового момента действия, как это важно! Конечно, ясно, что «центральное событие» «Бесприданницы» Островского - бегство Ларисы с Паратовым за Волгу. Но где созрело это решение, в какой момент? В третьем акте столько эффектных, «ударных» эпизодов: и брудершафт Карандышева с Паратовым, и романс Ларисы, и согласие (на словах) Ларисы ехать за Волгу, и пьяный тост Карандышева... Но, на мой взгляд, все это не может быть признано тем кульминационным моментом, который решительно повернул судьбы героев, ибо это все, в основном, «слова, слова»... А вот когда после всего происшедшего Лариса, по приказу Паратова: «Собирайтесь!» - выходит «со шляпкой в руках» - так в ремарке - это уже поступок, это, действительно отъезд. Вот здесь свершается «центральное событие», здесь я бы искал все, средства выразительности, чтобы сделать этот момент подлинной кульминацией всего спектакля.

А как же быть с конкретикой определения поворотного момента, в том случае, когда автор сам «размывает» структуру сюжета, уводя «центральное событие» за пределы сцены, подобно тому, как это делает Чехов в «Трёх сестрах»? Здесь тоже надо бы додумать все до конца...

Пружина события «слух о переводе бригады» (по принципу «ведущего предлагаемого обстоятельства») пронизывает все факты третьего действия. Все происходит на фоне пожара (кстати горит квартал, где, судя по всему, квартируются военные: Федотик погорел, Вершинины чуть не сгорели), в доме полно народу, но тем не менее, есть признаки того, что не пожар стал главной причиной всеобщего смятения: доктор запил до пожара, Тузенбах вышел в отставку до пожара. Признаки тревоги не за других, кому надо сейчас помогать, а за себя видим и у Ольги, и у Маши, и у Ирины... Правда, все это «подводное течение», прорывающееся наружу внезапно, зато как выразительно!

Вершинин. Вчера я мельком слышал, будто нашу бригаду хотят перевести куда-то далеко. Одни говорят, в Царство Польское, другие - будто в Читу.

Тузенбах. Я тоже слышал. Что ж? Город тогда совсем опустеет.

Ирина . И мы уедем!

Чебутыкин (роняет часы, которые разбиваются). Вдребезги!

Пауза; все огорчены и сконфужены. И заканчивается акт той же тревогой:

Ирина. Оля! (Выглядывает из-за ширмы.) Слышала? Бригаду берут от нас, переводят куда-то далеко.

Ольга. Это слухи только.

Ирина . Останемся мы тогда одни... Оля!

Ольга. Ну?

Ирина. Милая, дорогая, я уважаю, я ценю барона, он прекрасный человек, я выйду за него, согласна, только поедем в Москву! Умоляю тебя, поедем! Лучше Москвы ничего нет на свете! Поедем, Оля! Поедем!

Занавес

Так как же быть с поворотом? Антон Павлович, чураясь внешних эффектов, поместил третий акт драмы между двумя действенными узлами: слухом о переводе бригады и самим реальным уже фактом. Получается, что люди, еще до конца не поверив слуху, совершают поступки, направленные навстречу пока еще только гипотетической беде. При этом их реакция на новость столь сильна, что будущая реальность уже никакой принципиальной роли не играет: Маша и Вершинин забыли обо всех условностях, Тузенбах бесповоротно вышел в отставку, Ирина решилась на брак с ним, Соленый так или иначе неизбежно будет драться с бароном... Конкретика выявления «второго плана» становится в этой ситуации особенно значимой.

Конечно, реальный центр сюжета «Трех сестер» - приказ о переводе бригады - находится в промежутке между третьим и четвертым актами. В этом случае Чехов поступил с «центральным событием» подобно тому, как в ряде пьес он это делает с «определяющим». Однако важно то обстоятельство, что происходит оно не внезапно, а готовится всем ходом третьего акта. Получается, что центральный событийный поворот пьесы растянут во времени, Чехов показывает его начало, зарождение и результат, опуская сам момент свершения. Так с Чехова начинается новая эпоха драматургии, эпоха создания иллюзии якобы непреднамеренно выхваченных эпизодов потока жизни. Преодоление драматургом видимой «интриги» в том, вероятно, и состоит, что события размываются во времени. Но сюжет от этого не перестает быть сюжетом и выявить его режиссеру все равно нужно. Значение внятной прописи сюжета для зрительского восприятия становится очень Наглядно, если представить третий акт «Трех сестер» вне слуха о переводе бригады. В этом случае все оказывается в нем разрозненным и необязательным, а четвертый акт с уходом бригады, с прощаниями и отчаянием, с гибелью Тузенбаха и финальным «Если бы знать, если бы знать!» - обрушивается внезапно на неподготовленного зрителя, оставляя его, вероятно, в полном недоумении. В такой драматургической структуре уже нельзя ограничиться анализом прямой и последовательной «цепочки фактов». Здесь есть событие и есть отдельные факты, с этим событием далеко не всегда связанные, есть индивидуальные линии поведения, поступки, также не обязательно событием спровоцированные. Увидеть за этими разрозненными обстоятельствами - единство, за частностями - целое, вот важнейшая задача анализа. Без этого не построишь сюжет, не отделишь главное от второстепенного...

Еще дальше, чем Чехов, по части борьбы с «интригой» пошел А.М.Горький. События в горьковских пьесах еще больше, чем у Чехова, затеряны в лавине фактов, обстоятельств, разговоров. Внешние факты - лишь провокация для выплеска наружу мощной энергии внутреннего конфликта. И чем незначительнее повод, тем ощутимее потребность «второго плана» вырваться наружу. По моему глубокому убеждению, вся так называемая «новая волна» драматургии в лучших своих образах (и, прежде всего, в творчестве Л.Петрушевской) вышла именно из горьковской, а не из чеховской традиции.

В качестве примера посмотрим, какие сюрпризы ждут режиссера при анализе горьковских «Мещан». В чем сюжет пьесы? - Старик Бессеменов теряет власть над своим домом, который он так тщательно создавал всю жизнь. Его домочадцы совсем не считаются с главой семьи, но до откровенных решительных поступков дело еще не дошло. И вот первый вызов: нарушая планы и представления Бессеменова, Нил и Полина решили пожениться, о чем открыто и прилюдно заявлено Нилом во втором акте («определяющее событие»). Дальнейшее развитие действия - фактически реакция на это событие вплоть до ухода Нила и Полины из дома в четвертом акте. Получается, что весь третий акт является шлейфом происшедшего накануне скандала: и бабьи сплетни, и изгнание отца Полины - Перчихина - Бессеменовым, и попытка самоубийства Татьяны, и даже «грехопадение» Петра - все это результат неожиданного заявления Нила. Ничего изменить нельзя, а смириться невозможно; бессилие порождает срывы и истерики тех, кто не желает принять новость, и зависть тех, кто хотел бы быть столь же свободен, да сил не хватает... Но одно дело сказать, а другое - исполнить, все ждут, что будет... И только после окончательного ухода Нила и Полины -»центральное» - все покатилось к полному развалу дома и одиночеству старика Бессеменова.

Конечно, в этом случае «центральное событие» сильно сдвинуто к финалу. Но таков замысел Горького: его интересуют бури, сотрясающие мещанскую семью, его волнует именно неспособность людей к поступку, К преодолению осточертевшего всем порядка. И достаточно одного, по сути пустякового, но реального и решительного шага, чтобы развалилась бессеменовская клетка.

Можно до бесконечности множить примеры поиска «центрального события» в пьесах разных Авторов, стилей, жанров, художественных направлений. Но, думаю, пора прервать это увлекательное занятие. Достаточно того, что за приведенными пробами разбора просматривается универсальный принцип: для правильного понимания любого сюжета необходимо выявить его «центр». Опять приходится вспомнить о том, что режиссеру необходимо воспитать в себе «чувство поворота». На центральный же поворот - нюх нужен особенно чуткий, ибо, как мы видим, поворот этот далеко не всегда торчит из текста, подобно горе на равнине. Нет, он затерян среди многих вершин, но найти его нужно - единственный! - абсолютно точно, иначе заблудишься...

IX

От «центрального события» действие стремится к «развязке», к тому, что называется «главным событием».

Почему «главное» в «развязке», почему неверно (хотя зачастую именно так и делается) называть главным то, что мы только что рассматривали как «центральное событие»? - Да очень просто! Если зритель увидел главное, то его интерес иссяк. Все! Дальше понятно, дальше смотреть нечего, можно собираться домой. Ну, на худой конец, досидеть до конца спектакля, чтобы похлопать артистам. Возможно, и скорее всего, это угасание Интереса зрителем не осознается, зритель не отдает себе отчет, почему с какого-то момента спектакля он заскучал. Но режиссер, ответственный за целостность восприятия своего произведения, должен уметь выстраивать его так, чтобы держать зрителя в Напряжении до самого финала, повышая интерес, выстраивая смены напряжения... Здесь нет речи о жанре, о большей или меньшей глубине содержания. Предмет интереса может быть разный, характер восприятия и природа эмоций разные, но интерес - обязателен. Вот уж воистину: «Все жанры хороши, кроме скучного».

По моему глубокому убеждению «главное событие» должно быть самым последним, «под занавес». Но дотошные Товстоногов и Кацман предполагают и такой вариант, когда «Главное событие» все-таки не завершает спектакль. Например, по режиссерской концепции, гибель Гамлета куда важнее воцарения Фортинбраса, Тогда «главное событие» - гибель, или свершившаяся месть, или предсмертное прощание - это уж как трактовка. Но вот пришел Фортинбрас и скомандовал: «Уберите трупы...» Тогда приход Фортинбраса и его взошествие на датский трон или посмертные почести Гамлету становятся тем, что Товстоногов - Кацман назвали «финальным « («завершающим», «заключительным» - в разных версиях по-разному) событием. Повторяю, возможно, я ошибаюсь в терминах, в их трактовке, тут нужно подлинное знание первоисточника. Однако моей практикой проверено: эти определения вполне действенны и достаточны, они работают.

Теперь, когда мы прошли по всем основным узлам Событийного ряда, нужно сделать небольшое отступление. Боюсь, после всего вышеизложенного, может создаться впечатление, будто драматург только тем и озабочен, как слепить события, выстроить их, а потом запрятать в текст похитрее. Ничего подобного! Ни о чем таком писатель специально не думает, и не дай Бог, если задумается. Он просто пишет, пишет, как пришел к выводу Константин Гаврилович Треплев: «... пишет, потому Что это свободно льется из его души». Хорошо описан творческий процесс писателя и М.А.Булгаковым в «Театральном романе». Тоже ведь ни о каких «событиях», «структурах» - ни слова. Так не может ли и режиссер просто взять текст, да и лепить себе свободно спектакль? -Увы! Ничего путного из этого не получится. Даже гениально одаренный режиссер вынужден сначала пьесу понять, проанализировать. Мы - интерпретаторы, такова особенность профессии. Мы можем сочинять, проявлять свое авторское начало только изучив предварительно то, что создано драматургом. Значит анализ первичен, он в основе всего замысливаемого спектакля. Анализировать можно, конечно, как угодно: эмпирически, на ощупь, наобум... Но мы - не драматурги. Тем хорошо, они творят одиноко в тишине. Не получилось - можно выкинуть, переписать, отложить. От нас же Зависят люди - артисты, сценографы, композиторы, технические цеха; И все они, между прочим, тоже художники, и они - живые. Их надо любить и беречь, нельзя заставлять их трудиться напрасно. Нельзя вести за собой творческую команду, не зная куда и как, бессовестно эксплуатируя чужой труд и талант в расчете на то, что все получится «само собой». Поэтому единственный путь для режиссера, если он, действительно, профессионал, - вести поиски в мире пьесы, опираясь на метод, благодаря которому можно раскопать такие неожиданные сокровища, о которых сам драматург мог и не подозревать в своем «свободном • полете». Если автор талантлив, если он действительно творит, его пьеса становится неисчерпаемым материалом для изучения. Если же он пьесу конструирует, следуя каким-либо технологическим (идеологическим, политическим, направленческим) установкам - разбирать такую пьесу неинтересно, там все сразу понятно и мертво, да и ставить-то такую пьесы вряд ли стоит.

А вот что касается событийной структуры, которую режиссер ищет за авторским текстом, то, убежден, законы ее построения универсальны. Они «работают», кстати, и на уровне любого целостного произведения, имеющего сюжет, развивающийся во времени, и на уровне любого законченного отрывка из пьесы или художественной прозы.

Возьмем, например, такую известную сказку, как «Колобок». Ведь и тут, оказывается, обнаруживаются все те же событийные узлы. А как обнаружишь их, осмыслишь, - откроешь неожиданно для самого себя, что сказочка-то совсем не такая пустячная, как думалось с детства.

- Какое «ведущее предлагаемое обстоятельство»? - Голод! Все хотят есть - и дед с бабкой, и звери. «Исходное» - кончилась мука. Заметим, масло и сметана есть. Значит свои, а муку покупать надо. «Определяющее» - колобок сбежал! Дальше идут перипетии его бегства, все хотят его съесть, а колобок поет свою нахальную песенку и счастливо избегает беды. Но вот ему встретилась лиса. Единственная, кто не заявил о своем намерении, кто проявил к колобку внимание, кто попросил его спеть песенку, да не один раз, а целых три. Колобок купился на ласку - вот «центральное событие». И наконец, он съеден лисой - «главное», Мне кажется, так приятая событийная структуре позволяет не только простроить сюжет, но и выявляет глубокий смысл, заложенный в маленькой сказочке.

Точно так же можно проследить структурное построение всякого законченного эпизода, изъятого из любого драматургического произведения. Здесь, конечно, далеко не всегда уместно говорить о событиях, лучше называть эти опорные точки «узлами», но структура, содержащая «исходное», «определяющее», «центральное» и «главное» - и в этом случае сохраняется безусловно. Кстати, именно наличие всех узлов этой структуры и позволяет судить о законченности эпизода, о пригодности его для учебной работы или, тем более, для исполнения в концерте или в сценической композиции. Вот, например, «выигрышный отрывок» из «Чайки» А.П.Чехова. Третий акт. Тригорин пытается уговорить Аркадину «отпустить» его к Нине. Здесь «ведущее предлагаемое обстоятельство» - отъезд, почти бегство, спровоцированное назревающим романом Тригорина и Нины и ревностью Треп-лева; «исходное» - свидание Тригорина и Нины (Трнгорин получил от Нины медальон с признанием, Аркадина видела их встречу и всю последующую за этим сцену с сыном существовала с одной мыслью: «Где Тригорин?»); «определяющее» - Тригорин признался в своем увлечении; «центральное» - Аркадина подавляет бунт любовника (мы сейчас не говорим о причинах и мотивах, по которым тот сдался, нам важно определение момента «центрального» узла); и, наконец, «главное» - Тригорин, смирившись, возвращается к литературной деятельности...

Может быть, особенно важно проверять подобным образом пьесы, построенные по принципу воспоминаний или «наплывов». Где здесь событийный ряд? Ведь обычно в таких пьесах львиная доля сценического времени и творческого внимания уделяется именно эпизодам из прошлого героев. Вот, скажем, «Утиная охота» Александра Вампилова. Можно, конечно, рассматривать судьбу Вити Зилова в ее хронологии. Тогда получится сюжет, реализованный когда-то О.М.Ефремовым во МХАТовской постановке. Ефремов «выпрямил» пьесу, поставил ее без временных смещений и «наплывов». Думается, такой прием искажает замысел драматурга. А у Вампилова - иное: он рассматривает один день Виктора. Здесь «исходное» - похмелье после вчерашнего скандала в «Незабудке», «определяющее»- венок, полученный от друзей, их предательство, порождающее обиду на весь мир. Дальнейшие действия Зилова, включая погружение в воспоминания, - Попытки зацепиться за что-нибудь в жизни, найти в ней хоть какой-то смысл. «Центр» - попытка самоубийства, «главное» - Зилов преодолел кризис и собирается на охоту.

Так за чередой эпизодов, за переплетением прошлого и настоящего, прорисовывается нить сюжета, частности подчиняются целому, второстепенное отделяется от главного. Теперь, если ставить спектакль, у режиссера есть надежный ориентир, который поможет ему во всех последующих решениях.

Определение событийных узлов (особенно пока не пришел опыт) дело далеко не простое. Приходится не один раз «поползать» туда-сюда вдоль по сюжету, пока, иногда в результате мучительных самоистязаний и ночных кошмаров, не найдешь ответ на вопрос, где какой событийный узел располагается в репетируемой пьесе. Но зато потом приходит такая ясность, которая искупает все предыдущие мытарства.

Таким образом, на сегодняшний день (опять-таки с моей сугубо индивидуальной точки зрения, на обобщения - не претендую) метод действенного анализа в его интерпретации школой Товстоногова - Кацмана представляет собой замечательный инструмент, позволяющий режиссеру наиболее плодотворно обнаружить событийную структуру пьесы, определить ее сюжет и композицию, выявить тему и смысл произведения.

X

Теперь разберемся, что такое сегодня «метод физических действий». Соображения об отличии «метода физических действий» от «метода действенного анализа» наиболее определенно высказаны опять-таки представителями Санкт-Петербургской Академии Театрального Искусства. [18] Но и у М.О. Кнебель мы находим на эту тему очень показательные размышления: «Как сопоставить метод действенного анализа с методом физических действий?

Несовершенство термина «физические действия» признано, кажется, всеми, и в первую очередь самим Станиславским, который пользовался им с целым рядом оговорок, более или менее значительных. Эти оговорки Станиславского, разъяснения, вложенные им в свой термин, и представляют для нас существенный интерес.

Характер этих оговорок у Константина Сергеевича всегда один и тот же: в сумме они сводятся к тому, что физические действия не надо понимать вульгарно, что важны не физические действия как таковые, но внутренний позыв, создающий их, что есть неразрывная связь между «жизнью человеческого тела» и «жизнью человеческого духа», и потому физические действия везде и всюду следует читать как психофизические, как единство творящего человека. /.../ Здесь есть одно чрезвычайно важное обстоятельство. Дело в том, что Станиславский употребляет термин «физические действия» в двух планах с двумя неоднородными функциями, относит к двум разным стадиям творческого процесса». (Выделено мной-П.П.)[19].

И далее:

«Вначале, когда актер лишь разбирает, осваивает пьесу, физические действия, действия, физически выполненные, приоткрывают ему дверцу в сферу подсознательного, помогают «размять глину», почувствовать себя в роли. Потом, когда актер уже создал роль и ею овладел, когда спектакль готов или работа над ним близка к завершению, физические действия начинают служить иной цели, становятся, как говорил Станиславский, «манком» для чувства, своего рода творческим аккумулятором его» [20].

Как видим, Мария Осиповна трактует термин в первом его значении, очевидно, в связи с моментом «действенного анализа», а во втором уже как нечто отдельно существующее. Тем не менее, в обоих случаях речь идет об актерской работе или (позволим себе такое определение) о педагогическом аспекте метода. Я думаю, что сегодня эта сторона вопроса более или менее ясна, гораздо менее освещено значение «метода физических действий» для режиссуры, а именно здесь, на мой взгляд, кроется возможность ответа на вопрос о принципиальном различии двух методов или, если быть до конца последовательным, двух этапов единого процесса.

Меня давно мучил вопрос о загадочной фразе А.Д.Попова -»Поэтическая линия физических действий» - на которую постоянно ссылается А.А.Гончаров в своих лекциях и статьях. Косное представление о физическом действии, как о чем-то приземленно-бытовом. грубо материальном мешало услышать суть. Да еще эта вечная присказка - «простейшие физические действия»... Какая уж тут поэзия?! И только начав практически сотрудничать с Андреем Александровичем, понял: ну, кончено же! Как же это раньше не дошло?! - В театре зритель прежде всего видит происходящее. Понимание действия доходит до него именно через зрение (потому он и зритель!), не через текст. Зритель должен каждую секунду понимать (или, если позволительно так выразиться, осмысленно чувствовать), что происходит на сцене. Я не говорю о случае сознательного запудривания мозгов зрителю, этой новомодной режиссерской придури - это отдельная тема. Я говорю о естественном для художника стремлении быть максимально адекватно воспринятым теми, кому он адресует свое творчество. Вот тут-то «метод физических действий» оказывается незаменим для режиссера. Впрочем, слово самому А.А.Гончарову:

- «Всякий раз, говоря о физическом действии и о последних поисках Константина Сергеевича, я вспоминаю его, казалось бы, незатейливый рецепт: посмотреть на сцену как бы через звуконепроницаемое стекло и организовать действие таким образом, чтобы зрителю, не знающему текста и содержания, было абсолютно понятно, что происходит. Реализовать этот «простенький» совет оказывается очень и очень непросто. Для того чтобы выразительно построить действие, организовать канву поведения персонажей, необходимо проникнуть за текст, раскрыть причинность каждого поступка. Но и этого мало: в канве - образный смысл вашего намерения. Ибо правильно найденная канва поведения, прежде всего, предполагает такую сумму действий, которая лучше всего соответствует образному осмыслению режиссерского намерения. Чтобы быть безусловно понятым зрительным залом, необходимо суметь в отборе действий подняться до образных вершин» [21].

Ну, конечно же! физическое действие это не только путь к подсознанию и эмоциям артиста, это еще и действие видимое, зримое. Оно обязательно выражает суть происходящего, а значит, при соответствующем отборе и исполнении, обязательно обретает образное значение. Вот она «поэтическая линия физических действий»!

Теперь можно с уверенностью провести разграничение: «метод действенного анализа» - именно анализ, постижение содержания, этап, формирующий замысел спектакля; «метод физических действий» - метод поиска выразительных средств, воплощающих замысел. Один не существует без другого, но относятся; оба к разным этапам работы над спектаклем. Парадокс состоит в том, что «метод физических действий», являющийся вторым этапом работы, был описан Станиславским еще в тридцатые годы, а первый этап - «действенный анализ» - опубликован Кнебель только в шестидесятых. Думаю, эта историческая «инверсия» немало способствовала возникшей путанице.

Договорившись о том, что «метод физических действий» в его режиссерском аспекте представляет собой инструмент практического воплощения замысла, попробуем разобраться в его механике.

«Поиск действий в адрес событий!» - этот лозунг А.А.Гончарова объясняет очень многое. Во-первых - «в адрес события». Значит, обнаружение события первично, пока оно не определено, искать индивидуальные действенные линии и задачи -бессмысленно. Во-вторых, «в адрес события» ищутся не задачи, не глаголы, тем более не «хотения», а именно действия, физические действия, образующие в результате физическую канву поведения персонажей.

О якобы несовершенстве термина «метод физических действий» сказано много. Кто-то хочет, чтобы в термине помимо физики была бы отражена еще и психика, кому-то необходимо добавить еще и физическое самочувствие. А.А.Гончаров не стесняется, домысливая тему до логического завершения, говорит о «физическом действии, доведенном до качества приспособлений». Я сам последнее время все чаще говорю о «методе физического поведения», подумывая о том, не подключить ли сюда и вопросы мизансценирования... Тем не менее, термин «физические действия» пока мне кажется наиболее точным, емким и конкретным. Почему? -Да потому, что ориентация на действие заставляет нас с предельной точностью искать ответ на вопрос: «Что персонаж здесь делает?», доводя определение до конкретики буквально осязаемой. Замечательно об этом сказал Б.Е.Захава: «Действие - это что я хочу физически изменить в своем партнере» [22].

Вопрос: «Что я тут делаю?» заставляет нас сосредоточиться прежде всего на содержательной стороне процесса, тогда как, скажем, «физическое поведение» уже предполагает некоторую результативность. Все-таки действие - первично. Верно найденное и определенное, оно открывает возможность поиска образного решения и поведения отдельных персонажей, и всего события в целом.

Поясним на примерах.

Вернемся, хотя бы, к «исходному событию» «Бесприданницы». Согласно ремарке А.Н.Островского, «Гаврило стоит в дверях кофейной, Иван приводит в порядок мебель на площадке». Если предположить, что «исходное» - известие о прибытии Паратова, то даже эта скромная мизансцена наполняется богатым действенным содержанием: Гаврило уже не просто «стоит в дверях», он ждет, он наблюдает за происходящим на Волге, он - «на посту». А Иван «приводит в порядок мебель» не вяло и рутинно, а в связи с подготовкой к обслуживанию богатого барина. А уж дальше - вопрос режиссерского и актерского воображения, как сделать это действие - подготовку к встрече Паратова - наиболее выразительным и интересным. Например, Иван может заниматься не только мебелью, но и готовить посуду, таскать ящики с выпивкой и закуской. А Гаврило при появлении Кнурова, занявшись обслуживанием важного посетителя (у Островского: «Гаврило подходит ближе»), передать свой «наблюдательный пост» Ивану. Заметим, что почти обо всем, происходящем на бульваре и на Волге, первый сообщает Иван. Он первый замечает идущего из-под горы Вожеватова, значит не так уж (при всей активности) сосредоточен он на уборке мебели, главный интерес его там же, где и у Гаврилы -на Волге. Он первый увидел Паратовскую «Ласточку», Так, может быть, заняв наблюдательный пост, сменив Гаврилу, Иван выбрал и место поудобнее, залез куда-нибудь повыше - на лестницу приставную, на балконные перила, на дерево. Здесь все зависит уже от сценографии, от договоренности с художником. Как только появится такой выразительный наблюдательный пункт, зрителю сразу станет ясно действие Ивана, событие прочтется безусловно.

Так, от прочтения события, через определение действий Ивана и Гаврилы «в его адрес», мы доходим не только до выстраивания канвы физического поведения действующих лиц, но и начинаем органично думать о мизансцене. Так приходят определение содержания эпизода и форма его воплощения. Если к этому прибавить аналогичным образом простроенные канву поведения и пространственные перемещения Кнурова и Вожеватова, совершающих в свою очередь физические действия, направленные на ожидание Паратова, то можно будет сказать, что «исходное событие» -решено.

А вот, например, что может обнаружиться при поиске решения сцены смерти Гамлета. Режиссер и актер, сосредоточившиеся на «умирании», сделают большую ошибку: они занимаются физическим состоянием, в лучшем случае его преодолением. А что делает Гамлет у Шекспира? Почему он не дает Горацио выпить отраву, как тот намеревался сделать, почему вокруг умирающего столпились совсем «лишние» придворные - «немые зрители финала» - и что они делают в то время, когда умирает их принц? Впрочем, почему принц? - Убив Клавдия, Гамлет, сам уже полуживой, становится законным королем. Так вот ведь в чем суть события! А что делает король Гамлет, узнав о приближении Фортинбраса? - Конечно же готовит передачу власти, Горацио ему нужен как свидетель происшедшего и душеприказчик:

Гораций, я кончаюсь. Сила яда

Глушит меня. Уже меня в живых

Из Англии известья не застанут.

Предсказываю: выбор ваш падет

На Фортинбраса. За него мой голос.

Скажи ему, как все произошло

И что к чему. Дальнейшее - молчанье.

Получается, что событие уже не «смерть Гамлета», а «умирающий король Гамлет диктует свою последнюю волю». (Пусть это одна из многих возможных версий. Но эта версия - моя, для меня она - единственная, иначе нельзя ставить спектакле. Что, впрочем, не означает неправомерность существования любых других - чужих - вариантов). Внятное понимание события дает (возможность найти и физические действия, и индивидуальные линии поведения персонажей, и приспособления, и мизансцену, и, в конечном счете, - образ.

Умирающий Гамлет не корчится на полу, не забивается в угол, не стремится уединиться, - он садится на трон. Отсюда он дает последние указания. Тогда все происходящее приобретает характер официальной церемонии, почти ритуала. Присутствие здесь придворных становится не только оправданным, но и необходимым, а их молчание абсолютно мотивированным.

А как еще точнее выразить физический процесс передачи властных полномочий одного монарха другому, доводя его до «конкретики приспособления»? - Можно, конечно, использовать корону, но это уж как-то чересчур наивно и банально. А что, если вспомнить про печать? В сцене, когда Гамлет рассказывает Горацио о своих морских злоключениях, есть такое место:

Горацио

Где печать вы взяли?

Гамлет

Ах, мне и в этом небо помогло!

Со мной была отцовская, с которой

Теперешняя датская снята.

Я лист сложил, как тот, скрепил печатью

И положил за подписью назад.

XI

Вот эту-то отцовскую печать хорошо бы, чтобы Гамлет показал еще в сцене с Горацио (ведь это, скорее всего, не наша привычная бухгалтерская «пешка» с подушечкой, а королевский перстень). И этот самый перстень Гамлет, умирая, отдает Горацио, а тот, в свою очередь, передает Фортинбрасу. А если еще это «простое физическое действие» соответствующим образом исполнить и обставить!.. Но это уже, как говорится, дело вкуса...

XI

Вот, пожалуй, все, что сегодня мне. хотелось бы высказать по поводу метода в режиссерской профессии. Конечно, тема эта не,-иочерпаема, в ней масса тонкостей, нюансов, подробностей; конечно, есть еще уйма вопросов, провоцирующих поиск, ждущих своих ответов. Однако «объять необъятное» еще никому не удалось. Может быть, когда-нибудь потом я продолжу сие безнадежное занятие, но для этого надо еще пожить, понаблюдать, подумать, поработать...

Пока же мне важно было в самых общих чертах, отделив режиссуру от педагогики, наметить разграничение трех элементов единого метода работы над спектаклем, сформировавшегося в русле открытий К.С.Станиславского: «действенный анализ», воплощение результатов анализа в «физических действиях», прием этюдной формы ведения репетиций на начальном этапе работы над спектаклем. Мне казалось важным поделиться своим опытом и своими соображениями по этому поводу. Ведь каждому из нас кажется, что именно он знает нечто такое, что необходимо поведать миру. Что поделаешь, подобное неуемное стремление передать свой опыт, наверно, и называется педагогикой, а педагогика -это уже диагноз...

Я попытался с возможной честностью изложить свою версию. Сегодня думаю так. Что будет завтра - не знаю и не могу предположить. Может быть, скажу: ошибался, братцы, простите. А может быть, откопаю что-нибудь новенькое, но подтверждающее правоту предшествующих гипотез. Возможно, Бог пошлет новую встречу, новый разговор, новую книгу, сотрудничество или, наоборот, яростный диспут, в результате чего выйду на новый виток поиска. А может быть, все это окажется давно известно, никому не нужно, - еще одна «модель велосипеда»...

Как бы то ни было, сегодня мне представляется бесконечно Важным внести свою лепту в формирование у моих молодых (а порой и у далеко не молодых, но, на мой взгляд, заблудившихся) коллег представления, что самое важное, самое ценное, что есть в нашей отечественной театральной школе - это метод. Что метод -не догма, он живой и развивающийся, он может болеть, но может и плодоносить. Что каждый из нас так или иначе вносит в его понимание какую-то частицу своего опыта, своей индивидуальности, и частица эта может оказаться живительной, а может - и опасной, и губительной. Что сегодня, когда во всех сферах жизни, включая и искусство драматического театра, торжествует агрессивный дилетантизм, всякому, кто еще как-то хочет сохранить уважение к профессии, кто чувствует свою ответственность по отношению к автору пьесы, к артистам, с которыми работает, к зрителю наконец, необходимо осознать, что Станиславский, его ученики, его последователи оставили нам великое наследство, которым мы распорядились пока далеко не по-хозяйски. Если эта живая нить, связывающая нас сегодняшних с нашими великими предшественниками порвется по нашей вине - все дальше станет бессмысленным и стыдным...

Что из всей моей затеи получилось - судить не мне. Отдаю себя, как говорили в старину, на суд читателю...

Примечания

1. В таком подходе к двум методам О.Я.Ремез был далеко не одинок. Вот например, как о том же пишет Вл.Б.Блок: «М.О.Кнебель разделяет оба метода на два как бы самостоятельных открытия Станиславского. На мой взгляд, это не совсем правомерно. Если внимательно присмотреться, то не окажется ли, что «метод действенного анализа» в том своем варианте, как он успешно пропагандируется М.О.Кнебель, это и есть «метод физических действий», только «очищенный» от своих крайностей и неясностей и расширенный за счет прежних проверенных на практике положений системы Станиславского?» -Блок Вл,Б. «Диалектика театра». - М: Искусство, 1983, с. 135-136.
2. Фильштииский В.М. «Три упражнения» - Сборник «Как рождаются актеры»: Коллективная монография. - СПб.: изд. СПАТИ, 1997, с. 31-32.

3. Гончаров А.А. «И поэзия, и педагогика» - Сборник «О М.О.Кнебель».-М.: изд. РАТИ, 1998, с. 27.

4. Поламишев А. М. «Мастерство режиссера. Действенный анализ пьесы».-М.: Просвещение, 1982, с. 39-40.

5. Там же. с. 116.

6. См.: Выготский Л.С. «Психология искусства». - М.: Искусство, 1968, с. 188-189.

В частности, Л.С.Выготский пишет: «Соотношение материала и формы в рассказе есть, конечно, соотношение фабулы и сюжета. Если мы хотим узнать, в каком направлении протекало творчество поэта, выразившееся в создании рассказа, мы должны исследовать, какими приемами и с какими заданиями данная в рассказе фабула переработана поэтом и оформлена в данный поэтический сюжет. Мы, следовательно, вправе приравнять фабулу ко всякому материалу построения в искусстве. Фабула для рассказа это то же самое, что слова для стиха, что гамма для музыки, что сами по себе краски для живописца, линии для графика и т.п. Сюжет для рассказа то же самое, что для поэзии стих, для музыки мелодия, для живописи картина, для графики рисунок. Иначе говоря, мы всякий раз имеем здесь дело с соотношением отдельных частей материала, и мы вправе сказать, что сюжет так относится к фабуле рассказа, как стих к составляющим его словам, как мелодия к составляющим ее звукам, как форма к материалу».

1. Кнебель М.О. «О действенном анализе пьесы и роли» - Сборник «О том, что мне кажется особенно важным». - М.: Искусство, 1970, с. 59.
2. Там же. с.61.
3. Митта А.Н. «Кино между адом и раем». - М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2001, с. 162.
4. Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми томах. - М.: Искусство, 1961, Т. 2. с. 336.
5. «Краткий психологический словарь». - М.: Политиздат. 1984, с. 190.
6. Кнебель М. О. «О действенном анализе пьесы и роли», с. 76.
7. Поламишев AM «Мастерство режиссера. Действенный анализ пьесы», с. 139.
8. Стрелер Дж. «Театр для людей». - М.: Радуга, 1984, с. 107.
9. Блок Вл.Б. «Диалектика театра». - М.: Искусство, 1983, с. 119.
10. Товстоногов Г.А. «Зеркало сцены» в 2-х томах. - Л.: Искусство, 1980, Т.1, с.253.
11. См. Эзенштейн СМ. Собр. Соч. в 6-ти томах. - М.: Искусство, 1970, Т.З. «О строении вещей» с. 37-71.
12. См. сборник «Как рождаются актеры»: Коллективная монография. - СПб.: изд. СПАТИ, 1997.
13. Кнебель М.О. «О действенном анализе пьесы и роли», с. 109-110.
14. Там же. с. ПО.
15. Гончаров А.А. «Мои театральные пристрастия» в 2-х томах. - М.: Искусство, 1997, Т. 1, с. 310.
16. Захава Б.Е. «Мастерство актера и режиссера»; - М.: Искусство, 1978.