

**Мар Владимирович Сулимов**

**Режиссер наедине с пьесой**

Санкт-Петербургская Государственная Академия Театрального Искусства  
Кафедра режиссуры  
Санкт-Петербург  
1992 г.

### **Предисловие**

"Режиссер наедине с пьесой" в мировой компьютерной паутине  
Режиссерский анализ "Вишневого сада" в книге М.В. Сулимова

Какими странными, причудливыми путями идут к читателю умные, серьезные книги... Похоже, что редакторские баталии, рассыпанные наборы и прочие препоны на их пути становятся печальным и традиционным "знаком качества" для всякой серьезной профессиональной литературы в нашей стране. Взять хотя бы историю архива Н.В. Демидова - неожиданного соседа Сулимова по [www-страницам "Домика драматурга"](#) (хотя - странное переплетение судеб - один раз, в сороковые, они уже оказывались рядом, в Петрозаводске, где Демидов руководил Карело-Финским театром, а Сулимов - Театром русской драмы. Правда, встреча была тоже виртуальной - Демидов работал в военные годы, а Сулимов - сразу после войны. Но порой репетировали с одними и теми же актерами, и даже не предполагали, что через пятьдесят лет плоды их самых сокровенных размышлений окажутся рядом, и где! - в

Интернете).

Книга Сулимова "Режиссер наедине с пьесой" была написана в начале девяностых, как учебное пособие для студентов ЛГИТМиКа. Была набрана и готовилась институтом к печати в 1992 - 94, во всяком случае файлы первобытной Ventur'ы, которые мы распознавали, датированы именно этими годами. А потом все остановилось. Особые объяснения, думаю не требуются - всем известно сколько денег идет сейчас на культуру и образование...

Третьего февраля 1999 года со смерти М.В. Сулимова минет пять лет.

Так чувствуется его отсутствие на Моховой! Ведь под обаяние Мара Владимировича попадали все, кто сталкивался с ним, - и слава Богу! - иначе бы не появилась эта публикация в Интернете, которой во многом мы обязаны Андрею Зинчуку, замечательному энтузиасту, драматургу и компьютерщику, - ведь именно тепло памяти о встречах с Сулимовым заставило его деятельно отозваться, узнав про эту книгу (опять паутина человеческих судеб).

Да, прошедшие пять лет прояснили для многих масштаб личности Сулимова (ах, почему, почему только после смерти?!). Люди театра начали осознавать значимость положения, которое он занимал в ленинградско-петербургской театральной педагогике 60-х - 90-х годов. Занимал спокойно, с присущим ему скромным достоинством, не повышая голос, не размахивая руками... Но прошло пять лет, а место его по прежнему вакантно.

Ведь кроме талантов режиссера (поставил знаменитую "Метелицу" в БДТ в 1956, руководил Ленинградским театром им. Комиссаржевской в 1959 - 65, Русским театром им. Лермонтова в Алма-Ате в 1957 - 59 и 69 - 74 годах), театрального художника (создал сценографию более чем ста спектаклей), педагога (руководил режиссерскими курсами в ЛГИТМиКе - СПГАТИ с 1963 по 1968 и с 1975 по 1994 г.г.) народный артист Казахстана, заслуженный деятель искусств Карелии, профессор М.В. Сулимов (1913 - 1994) обладал еще несомненным писательским даром. Причем в жанре, увы, абсолютно редком.

Ведь никто за последние пару десятилетия не писал так подробно о методике преподавания режиссуры. Наши лучшие, замечательные театральные режиссеры - и питерские и московские, - становясь педагогами, все равно пишут о творчестве режиссера, о технике режиссерской профессии применительно к процессу постановки спектакля в профессиональном театре. А вот как закладываются основы профессии, как воспитываются режиссерские навыки в стенах учебного заведения, чаще всего оставляют за рамками.

Из пяти книг, написанных Сулимовым, четыре полностью посвящены именно методике театральной педагогики. Пожалуй, одна лишь М.О.Кнебель так же серьезно и подробно писала не только о поэзии педагогике, но и о ее прозе - о специфических режиссерских упражнениях и этюдах первого и второго курса, о педагогических приемах, об учебных заданиях, закладывающих навыки действенного мышления.

И вместе с тем методические книги Сулимова, его учебные пособия (как "идет" это жанровое определение - пособие - к сути того, а что делал Мар Владимирович; ведь его высокой целью всегда было помочь, пособить студенту, начинающему режиссеру) не содержат и грана скучности плохих учебников или программ поэтапных требований. Это всегда ясное, стройное, увлекательно написанное театральное исследование.

Это всегда человековедение. Это всегда замечательная литература.

Убедитесь в этом сами - прочтите его книги. Сперва ту, что ждет Вас сейчас на экране монитора. Она, в основном, посвящена разбору чеховского "Вишневого сада". А потом найдите другие, хотя предупреждаю, что в Петербурге они невольно стали библиографическими редкостями : в Театральной библиотеке - зачитаны до дыр, а на Моховой студенты записываются на них в очередь.

При жизни Сулимова было издано четыре книги. Перечисляю.

- "Начальный этап работы режиссера над пьесой" (ЛГИТМиК, 1979). Основу книги составляет тончайший разбор "Прошлым летом в Чулимске" Александра Вампилова.
- "Веруя в чудо" выпущена в Алма-Ате (издательство "Онер", 1980). В ней - изумительный почти стостраничный разбор "Утиной охоты" и творческая автобиография режиссера.
- "Микроспектакли в процессе воспитания режиссера" (ЛГИТМиК, 1988). Здесь рассказана методика основных постановочных упражнений, которые Сулимов давал студентам: зачинов, этюдов по картинам, постановки стихотворений, построения кульминационной мизансцены, постановки сказки.
- "Режиссер: профессия и личность. Из опыта работы с режиссерским курсом" (М., "Искусство", 1991). Кроме изложенного уже в предыдущей книге Сулимов рассказывает здесь и о других работах первых курсов - этюдах на память физических действий, этюдах на литературной основе, тренинге. И немного о режиссерском анализе пьесы.

Эти четыре "бумажные" книги плюс пятая - "Режиссер наедине с пьесой" (выставлена в Интернет в январе 1999 года) отнюдь не исчерпывают литературное наследие Сулимова. В него входят и огромное количество его удивительных писем, и записи занятий на режиссерских курсах, и записные книжки Мастера. Недавно "Петербургский театральный журнал" N 15 посвятил семь статей - целую рубрику "Учителя" - воспоминаниям тех, кто так или иначе соприкоснулся в жизни с этим уникальным явлением - педагогическая школа Сулимова. Все это, несомненно, составляет уникальный методологический материал для воспитания режиссеров. И подробная оценка и исследование его с точки зрения вклада профессора Сулимова в историю развития театральной педагогики еще ждет своего часа.

*Сергей Черкасский,  
доцент Санкт-Петербургской Академии театрального искусства,  
выпускник режиссерского курса М.В.Сулимова 1985 года*

## Часть I

Режиссер наедине с пьесой. Это важнейший этап в создании спектакля, скрытый от чужого глаза, как скрыт фундамент строения. Но как непрочно и разваливается самое великолепное здание, лишенное фундамента или построенное на непрочном, ненадежном фундаменте, так рассыпается и рушится здание спектакля, в котором был поверхностен, небрежен этап **режиссерского постижения пьесы**. Сейчас об этом приходится говорить с особой ответственностью и вниманием, так как пренебрежение этим этапом в работе режиссуры стало распространенной болезнью, и не в ней ли одна из причин того несомненного кризиса, к которому пришел наш театр.

Однако прежде чем пытаться разобраться в этой сложной и тонкой проблеме, следует условиться, о каком театре пойдет речь и какие критерии должны нас ориентировать в этом исследовании.

Сила и самобытность национального русского реалистического искусства, достигшего наибольшей высоты и выраженности в XIX — начале XX веков, не только в его художественности, но и в нравственной направленности, в человековедении, в постижении и исследовании глубочайших тайн человеческой души и побудительных причин поступков. И закономерно родилась у Н.Г. Чернышевского в статье о творчестве молодого Льва Толстого формула "жизнь человеческого духа", которая стала одной из основополагающих идей художественной школы К.С. Станиславского. По какому-то странному недоразумению укрепилось мнение, даже убеждение, что школа с этой программной установкой пригодна лишь отживающему свой век бытовому театру, бытовому правдоподобию, "изображению жизни в формах самой жизни", и никак не пригодна для жанрового разнообразия современного театра и драматургии. Какой абсурд! Именно Станиславский утверждал и доказал собственной практикой, что **в основе любого жанра лежит жизнь, ее правда, а значит, и живой человек!** Поэтому мы будем рассматривать любую пьесу как реальную жизнь, независимо от того, с каким жанровым отражением этой жизни мы имеем дело. Ну а что до той или иной театральной моды, то как бы далеко она ни заводила, театр все равно возвращается на круги своя - к живому человеку. Театр - это живые действующие лица. В каком бы жанре, стиле, манере они ни действовали. И кто бы ни создал их - Эсхил или Горин, Ростан или Чехов, Островский или Мрожек - все равно. Этот основной закон театра остается неизменным. А ежели так, то их действия имеют жизненную, психологическую, чувственную мотивацию, т.е. **свою правду**. Правда - единственное, что непременно для любого жанра. Да - своя. Да - особая, присущая природе чувств данного жанра, но все равно - правда, которая и есть "жизнь человеческого духа". И постижение этой правды составляет непреходящий коренной интерес театра. Через раскрытие этой правды театр дает зрителю возможность постижения себя, а следовательно, открывает дорогу к реализации основной своей задачи - воспитания зрительской души. Это и есть единственный путь к осуществлению гражданской миссии театра, как "кафедры, с которой можно сказать миру много доброго". Разумеется, я далек от мысли толковать гоголевскую формулу как призыв к театральному поучительству, проповедничеству, дидактической риторике. Театр должен быть зрелищем, развлечением, давать эстетическую радость. Но при условии, что и зрелищность, и развлекательность, и эстетика окажутся лишь средствами к достижению главной цели - воздействовать на духовный мир зрителя, а следовательно, на нравственный климат общества. Уход от нее превращает театр в самодемонстрацию режиссера ли, художника ли, актеров ли, словом, во всевозможное самоцельное формотворчество, штукачество. И уже не играет роли, что иной раз это осуществляется занимательно, талантливо даже. Все равно, убежден - это всегда предательство высокой и благородной цели и миссии Театра, как **нравственной школы, школы воспитания чувств**. Иными словами, это всегда уход от **духовности** театра. Театр же обязан производить операции на зрительских сердцах, иначе он не Театр.

Вот мы и обозначили круг критериев, из которых будем исходить в дальнейшем разборе. Именно эти критерии лежат в самой природе великого русского реалистического искусства и стали основой школы реалистического театра, созданной Станиславским. Реалистический театр многообразен. Существует в нем множество школ и направлений. Однако лишь учение Станиславского стало знаменем мирового театра XX века. Почему? Потому что Константин Сергеевич разрабатывал **коренные принципы** этого театра, тогда как многие крупнейшие мастера остались на уровне разработки лишь приемов и направлений или занимались попытками дальнейшего развития принципов Станиславского. Сам же он, создав систему

приемов воспитания актера и работы с ним, среди которых были и ошибочные, и отброшенные им самим, оставался неизменно верным своим **принципам**. И последователи его, и его эпигоны зачастую ограничивают постижение наследия Станиславского изучением и канонизацией его приемов, не пытаясь проникнуть в далеко еще не познанные глубины его художественных принципов.

Если мы говорим, что сутью театра является раскрытие **правды жизни пьесы** через действие, которое и составляет драму, т.е. правды поведения действующих лиц, правды их поступков, то мы тем самым определяем степень важности и необходимости скрупулезного исследования в самом широком смысле всего круга мотиваций совершаемого действия, произносимого слова. Это возможно лишь при тщательном и добросовестном постижении всего материала пьесы и сведении добытых чувствований, пониманий и знаний в единую систему, которая и есть система спектакля. **Система спектакля - это нахождение взаимосвязанной и взаимоопределяющей необходимости каждого слагаемого для создания художественной целостности, выражающей сверхзадачу спектакля.** Система спектакля - это **синтез пьесы** (т.е. авторской сверхзадачи и системы ее художественного воплощения автором) и **режиссерского сочинения спектакля.** Синтез, подчеркиваю это!

Необходимость тщательного вдумчивого дорепетиционного анализа пьесы режиссером приходится акцентировать особо, т.к. стало вполне обычным делом ставить спектакли, которые, по существу, не имеют никакого отношения к пьесе, кроме поверхностной фабульной связи, в которых пьеса - лишь повод для самовыражения постановщика-изобретателя. Утверждаю, что это антитеатр, хотя это и может быть занимательно само по себе. Тут, думая о режиссуре этого толка, не могу не вздохнуть с сожалением, и даже с сочувствием. Такие режиссеры пилят сук, на котором сидят! Путь к самообновлению, к новым художественным открытиям для режиссера только в погружении при каждой новой работе в автора, в стремлении уловить его своеобразие и раскрыть его неповторимость. **Только ставя автора, а не "вариации самого себя", режиссер развивается, обогащается и не истощает себя художественно.** Как бы ни был талантлив режиссер, но если он бесконечно повторяет себя, свои приемы, свое ощущение театра, независимо от того, Арбузов или Шекспир, Флетчер или Разумовская послужили поводом для его "самовыражения", - его художественное самоистребление неизбежно. Да и как-то нескромно полагать, что ты обязательно интереснее для зрителя, чем тот драматург, которого ты препарируешь с залихватской самоуверенностью. А ведь чаще всего эта "вивисекция" проводится при постановке классиков! К сожалению, этот "навык" становится натурой и очень легко и накрепко вырабатывается такая режиссерская "позиция": "Что там написано? Да-а?.. Ну, это не пойдет, мараем и сделаем так!" И без зазрения совести, наотмашь марается, а то и переделывается все, что мешает "режиссерскому видению" или "режиссерскому прочтению".

Я отнюдь не посягаю на свободу и самостоятельность режиссерского толкования пьесы. Но... **пьесы!** Сила, свежесть, оригинальность режиссуры в том, чтобы увидеть, открыть в пьесе то, что не лежит на поверхности, то, что обогащает круг ее идей, связывает ее с глубинными проблемами современности, но - подчеркну - не злободневности! Однако хорошо это тогда, когда открыто в **пьесе** и передано зрителю с учетом ее художественного языка, а не противопоставлено ей, как плод собственного творческого произвола. И приходят эти открытия, как награда за вдумчивое, тщательное проникновение в материал драмы. Тут вспоминаются спектакли великого Мейерхольда. Мы всегда видели могучую художественную индивидуальность Мастера, но как же непохожи были по стилистике, художественному языку, скажем, эрдмановский "Мандат" и поразительный "Ревизор", "Вступление" по Ю.Герману и "Дама с камелиями", ошеломляющий неожиданностью, свежестью и глубиной

прочтения "Лес" или "Маскарад" в Александринке. Всегда Мейерхольд, но всегда новый Мейерхольд, а вместе с ним заново открываемые Гоголь, Грибоедов, Лермонтов, Островский...

Найденный Станиславским "метод действенного анализа" вопреки его воле дал повод многим режиссерам уже нескольких поколений, ухватив букву и не пожелав, а может быть, и не сумев понять дух, смысл предложенного метода, если не аннулировать, то чрезвычайно снизить значение и роль тщательного дорепетиционного подготовительного периода, "копания в психологии", иначе - освоения режиссером пьесы до начала работы с актерами. А ведь в этом случае спектакль сводится либо к постановке собственных вариаций на тему пьесы, либо к разыгрыванию фабулы драмы, а не к выявлению ее истинного смысла, скрытого в подтексте, в тех внутренних побуждениях и мотивациях, в таинственных движениях души, которые и определяют субъективную логику и правду поведения человека.

Конечно, увлекающийся, одержимый Станиславский в полемическом задоре сам дал немало оснований для такого сдвига. Хотя бы в известном письме к сыну, И.К. Алексею, написанном в 1935 году, когда Константин Сергеевич начал пробовать на практике новый метод: "Сейчас я пустил в ход новый прием... Он заключается в том, что сегодня прочтена пьеса, а завтра она уже репетируется на сцене. Что же можно играть? Много. Действующее лицо вошло, поздоровалось, село, объявило о случившемся событии, высказало ряд мыслей. Это каждый может сыграть от своего лица, руководствуясь житейским опытом. Пусть и играют. И так всю пьесу по эпизодам, разбитым на физические действия. Когда это сделано точно, правильно, так, что почувствована правда и вызвана вера к тому, что на сцене, - тогда можно сказать, что линия жизни человеческого тела сделана. Это не пустяки, а половина роли. Может ли существовать физическая линия без душевной? Нет. Значит, намечена уже и внутренняя линия переживаний. Вот приблизительный смысл новых исканий". /*Станиславский К.С. Собр. соч. В 8 т. М.: 1961. Т.8. С.421—422.*/ Надо бы тут выделить слова "приблизительный смысл", однако многими "последователями школы" на вооружение берутся другие: "сегодня пьеса прочтена, а завтра она уже репетируется на сцене".

Как легко тут все упростить до абсурда! Вроде бы режиссер получает право, чуть ли не обязанность, приходиться к актеру и начинать репетировать "с белого листа", без всякого предварительного познания пьесы, проходя весь путь анализа "в действии" на равных с актером, вместе с ним. Начали разматывать моточек последовательного логического действия и все в порядке! В пьесе все написано. Но Станиславский пишет в письме **о репетиционном приеме**, т.е. о работе с артистами. Это **с артистами** "сегодня пьеса прочтена, а завтра уже репетируется на сцене". Но тут ни слова об огромной подготовительной работе самого режиссера, предваряющей первую встречу с исполнителями. Вот так важнейшее открытие Станиславского обесмысливается и превращается в свою противоположность. Да и метод-то называется "методом **действенного анализа**", **анализа**, а не просто репетирования. И я говорю не о некоем гипотетическом домысле, а о живой практике, которая внедрилась в сегодняшний театр.

Но если попытаться понять не букву, а дух открытия Константина Сергеевича, то оно так сложно и глубоко, а в чем-то и противоречиво, что ученица его, замечательный педагог М.О. Кнебель, явившаяся непосредственно "из первых рук" проводником его метода, написавшая не одну замечательную книгу о нем, признавалась: "У меня все же нет ощущения, что мне самой тут все абсолютно известно". /*Кнебель М.О. Поэзия педагогики. М., 1976. С.298.*/

Вообще надо заметить, что как только профессия режиссера становится профессией легкой, так мы имеем дело либо с чистой дилетантщиной, для которой нет проблемы трудности, либо просто с плохой режиссурой. Режиссура - профессия труднейшая. И чем больше ею овладеваешь, чем больше, как кажется, умеешь, тем она становится труднее и труднее. И не только потому, что трудно само постановочное искусство, но, очевидно, и потому, что постижению человека, тайн его души и парадоксальности мотивировок его поведения конца нет. С психологической точки зрения человек - это непрерывный процесс, диалектически противоречивый и часто непредсказуемый. Вчитайтесь в психологические исследования в романах Достоевского. Какие уроки режиссуры! А Толстой? А Чехов? А Горький? А некоторые наши замечательные современники? И все-таки - Достоевский! Хотя бы потому, что он, как никто другой, приучает понимать всю **непредсказуемость и в то же время закономерность человеческой натуры**. Он не только создает поразительные ситуации, внезапные повороты мысли, чувства, поведения, настроения, но в авторском комментарии, сплошь да рядом, разъясняет те внутренние пружины характера, которые привели к этим поворотам, порой ошеломляющим кажущейся алогичностью. Достаточно вспомнить, к примеру, хотя бы такую сцену из "Братьев Карамазовых": жестоко оскорбленному и униженному Дмитрием Карамазовым отставному капитану Снегиреву, "Мочалке", Алеша приносит двести рублей от невесты Дмитрия Катерины Ивановны. Для нищего Снегирева, семейство которого погибает в болезнях, в безвыходной бедности, сумма огромна. И мгновенно в его сознании возникают ослепительные картины спасения, которое открывает для его семьи этот неожиданный дар. Снегирев в упоении. Он счастлив. Он вроде бы совсем отошел от своих бед, унижений, ужасов, с которых начал разговор с Алешей. Оба они счастливы!

"Алеша хотел было обнять его, до того он был доволен. Но, взглянув на него, он вдруг остановился: тот стоял, вытянув шею, вытянув губы, с иступленным и побледневшим лицом и что-то шептал губами, как будто желая что-то выговорить; звуков не было, а он все шептал губами, было как-то странно.

— Чего вы! - вздрогнул вдруг отчего-то Алеша.

— Алексей Федорович... я... вы... - бормотал и срывался штабс-капитан, странно и дико смотря на него в упор с видом решившегося полететь с горы, и в то же время губами как бы и улыбаясь, - я-с... вы-с... А не хотите ли, я вам один фокусик сейчас покажу-с! - вдруг прошептал он быстрым, твердым шепотом, речь уже не срывалась более.

— Какой фокусик?

— Фокусик, фокус-покус такой, - все шептал штабс-капитан; рот его скривился на левую сторону, левый глаз прищурился, он, не отрываясь, все смотрел на Алешу, точно приковался к нему.

— Да что с вами, какой фокус? - прокричал тот уже совсем в испуге.

— А вот какой, глядите! - взвизгнул вдруг штабс-капитан.

И, показав ему обе радужные кредитки, которые все время, в продолжении всего разговора, держал обе вместе за уголок большим и указательным пальцами правой руки, он вдруг с каким-то остервенением схватил их, смял и крепко зажал в кулаке правой руки.

— Видели-с, видели-с! - взвизгнул он Алеше, бледный и иступленный, и, вдруг подняв вверх кулак, со всего размаху бросил обе смятые кредитки на песок, - видели-с? - взвизгнул он опять, показывая на них пальцем, - ну так вот же-с!..

И вдруг, подняв правую ногу, он с дикой злобой бросился их топтать каблуком, восклицая и задыхаясь с каждым ударом ноги.

— Вот ваши деньги-с! Вот ваши деньги-с! Вот ваши деньги-с! Вот ваши деньги-с! - Вдруг он отскочил назад, выпрямился перед Алешей. Весь его вид изобразил собой неизъяснимую гордость.

— Доложите пославшим вас, что мочалка чести своей не продает-с!"

И уже убегая от Алеши, обернувшись, Снегирев кричит ему: "А что ж бы я моему мальчику-то сказал, если б у вас деньги за позор наш взял?"

Вот такой неожиданный поворот в поведении штабс-капитана. Замечу, кстати, что в приведенном отрывке Достоевский **семь** раз употребляет слово "вдруг", тем подчеркивая и нагнетая напряжение неожиданности в поведении своих героев. Если бы представить себе некое графическое изображение этих внезапных смен настроения, чувства и мысли, подобное тому, какое дает кардиограмма, графически передающая работу сердца, мы получили бы поразительную "психограмму"!

Возможно ли логически, отстраненно от его боли, объяснить парадоксальное поведение Снегирева, эту феноменальную по силе "власть минуты"? Да разумеется, невозможно! То есть возможно с точки зрения того самого "идейно-тематического" заидеологизированного анализа, которым со школьной скамьи в нас истребляется любовь к литературе, для которого не только недоступно, но и запрещено само понятие души человеческой.

Но вот Алеша Карамазов идет к Лизе Хохлаковой и рассказывает ей, что произошло между ним и штабс-капитаном.

"Я вот теперь все думаю: чем это он так вдруг обиделся и деньги растоптал, потому что, уверяю вас, он до самого последнего мгновения не знал, что растопчет их. И вот мне кажется, что он многим тут обиделся... да и не могло быть иначе в его положении... Во-первых, он уже тем обиделся, что **слишком при мне деньгам обрадовался и предо мною этого не скрыл**. Если б обрадовался, да не очень, не показал этого, фасыны бы стал делать, как другие, принимая деньги, кривляться, ну тогда бы еще мог снести и принять, а то уж он **слишком правдиво обрадовался, а это-то и обидно**.

...И чуть только излил душу, вот вдруг ему и **стыдно стало за то, что так всю душу мне показал**... то бросался на меня, пугал, а тут вдруг, только что увидел деньги, и стал меня обнимать.

...А главное то, что хоть он и не знал до самого последнего мгновения, что растопчет кредитки, но все-таки это предчувствовал, это уж непременно. **Потому-то и восторг у него был такой сильный, что он предчувствовал**...

...если б он не растоптал, а взял эти деньги, то, придя домой, через час какой-нибудь и



заплакал бы о своем унижении, вот что вышло бы непременно. Заплакал бы и, пожалуй, завтра пришел бы ко мне чем свет и бросил бы, может быть, мне кредитки и растоптал бы, как давеча. А теперь он **ушел ужасно гордый и с торжеством**, хоть и знает, что "погубил себя". А стало быть, теперь уж ничего нет легче, как заставить его принять эти же двести рублей не далее как завтра, потому что он **свою честь доказал**, деньги швырнул, растоптал... Не мог же он знать, когда топтал, что я завтра их ему опять принесу. А между тем деньги-то эти ему ужасно как ведь нужны. Хоть он теперь и горд, а все-таки ведь даже сегодня будет думать о том, какой помощи он лишился. Ночью будет еще сильнее думать, во сне будет видеть, а к завтрашнему утру, пожалуй, готов будет ко мне бежать и прощения просить. А я-то вот тут и явлюсь." /*Достоевский Ф.М. Собр. соч. В 10 т. М., 1958. Т.9. С.265—266.*/

Вот прекраснейший урок режиссеру и артисту, что такое анализ мотивов поступков действующих лиц. Урок, еще и преподанный с особой наглядностью для разъяснения вопроса, которым мы занимаемся. Сперва дается **видимая** сторона действия в сцене Алеши и Мочалки. Мы следим за странными реакциями, непредсказуемыми поступками штабс-капитана, за бесконечными "вдруг", изменяющими поведение, течение сцены. Мы далеко не всегда можем сходу их объяснить. Но вот приходит блистательнейший анализ, объясняющий каждый поворот действия, малейшее движение души и ту **безусловную субъективную логику** Снегирева, которая делает все это не только оправданным, но и единственно возможным. Блистательный урок! В том, **что и как** понял Алеша Карамазов в психологии и субъективных обстоятельствах ущемленного обидой и нищетой Снегирева, содержится наглядный пример того, как следует проникать сквозь видимую поверхность факта или поступка и скрытой в нем сущности. В данном случае Достоевский проводит такой анализ устами одного из героев. Но там, где это и не дается в прямом авторском разъяснении через действующее лицо, там материал дан в самом изложении событий и надо только заставить потрудиться воображение, чтобы расшифровать партитуру внутренних мотивов. В романе мы имеем дело с обильным авторским комментарием. В пьесе, как правило, сцена не комментируется, и объяснение ее становится уже нашим делом.

Обращу ваше внимание на то, сколь многогранен данный Достоевским анализ психологических побудителей в смятенной душе Снегирева. Мы же, увы, так часто останавливаемся на однозначном объяснении факта, бесконечно упрощая и обедняя психологическую жизнь творимых нами сценических образов! Мы мало учимся у великой литературы **методике** постижения тончайших душевных движений человека. А ведь **главная** сила театра - в глубине анализа жизни человеческого духа, происходящего "здесь, сегодня, сейчас" на подмостках сцены. Все остальное в искусстве театра лишь средства. Средства для того, чтобы сделать эту "жизнь человеческого духа" выразительной, яркой, передаваемой языком Театра, стало быть, действенной и зрелищной.

Теперь о самом главном в приведенном примере. Тонкий и точный анализ душевных переживаний Снегирева удастся Алеше Карамазову - читай, Федору Михайловичу Достоевскому - на основе глубочайшего и искреннего **сопереживания и сострадания**. Это они открывают доступ в чужую душу, освещая ее "потемки" **сострадательным сопереживанием**. Это оно помогло Алеше проникнуть в мечущуюся истрадавшуюся душу Снегирева, разгадать, понять все причудливые зигзаги его мысли и чувств. Этим примером наглядно подтверждается глубочайший смысл утверждения К.С. Станиславского: "чувство надо постигать чувством", т.е. не только сопереживанием, но **проживанием** внутренней жизни своих героев. **Только выстрадав** своих героев, можем мы их понять. Алеша говорит Хохлаковой: "Я вот теперь все думаю..." и далее сообщает плоды этих раздумий. Но что же это за раздумье? Это осмысление **пережитого** им, **переживуванного** им в необыкновенном

объяснении со Снегиревым. И тут надо отметить, что суть анализа в этом удивительном **сплаве чувства и разума**, сплаве "ума холодных наблюдений и сердца горестных замет", где "горестные заметы" - пережитое чувство. В нашем художественном режиссерском анализе они **абсолютно нерасторжимы!**

Как ни печально, но в подготовительный период работы режиссера проживание пьесы, раздумья над ней, вскрытие тайн жизни населяющих ее людей подменяется поспешным сочинением спектакля. А ведь анализ - это не только проживание пьесы и размышления о ней. Это размышления о жизни. Это установление тонких ассоциативных связей между материалом пьесы и сегодняшним временем, миром, определяемое сверх-сверхзадачей режиссера, т.е. его мировоззрением и мироощущением и осознанием своего места и нравственного долга в жизни.

Конечно же, спектакль надо сочинять. Нет ничего тоскливее и несовременнее, чем несочиненный спектакль, когда пьеса просто "кладется на голоса", оснащается телодвижениями артистов и оформляется соответствующей декорацией. Но **корни** этого сочинительства должны питаться почвой авторского творения, волшебным трансформируя его в сценическую жизнь. Недаром же и К.С. Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко пустили в обращение такое великолепное по точности определение - "режиссура корня".

Из чего же складывается в работе режиссера период от первой встречи с пьесой до начала работы с артистами, т.е. до начала **практического** создания спектакля? Период, который я назвал - "режиссер наедине с пьесой".

В сущности, если выделить отсюда процесс формирования замысла спектакля, все, что связано с этим келейным скрытым процессом работы режиссера, есть режиссерский анализ пьесы.

Конечно, когда мы имеем дело с широко известной классической пьесой, давно уже знакомой, читаной-перечитаной, а то и виденной на сцене во многих постановках, обросшей для нас множеством всяческой информации - литературоведческой, театроведческой, критической, а то и просто укоренившимися стереотипами прочтения этого произведения, - **свежесть** восприятия пьесы для всех нас чрезвычайно затруднена. И необходимо освободиться от всех наносных знаний и представлений, пользуясь мудрым рецептом Вл.И.Немировича-Данченко, который утверждал, что к любой пьесе надо подходить как к **новой**. Постараемся же взять это на вооружение и, обращаясь к знакомому произведению, читать его "ясными очами", как бы в первый раз.

Что же откликнулось в нашей душе на это первое знакомство? Оговорим, что если первое прочтение или повторное перечитывание пьесы не затронули вашу душу, отложите пьесу, откажитесь от нее. Ведь это значит, что она для вас сегодня мертва, а, стало быть, вы и не найдете в себе истинной побуждающей силы для создания спектакля и процесс работы превратится в мучительное высасывание из пальца "решений", в выращивание не живой жизни драмы, а гомункулуса в колбе.

Что же откликнулось в нашей душе на это первое знакомство? Если мы испытали волнение, значит оказались затронутыми наши чувства. Будем искать ответ не на то, какие мысли, какие идеи поселило в нашем сознании знакомство с пьесой, а постараемся понять, какое же **чувство** она разбудила. Первое чувственное восприятие. Первое чувство от пьесы. Назовем

его **первочувством**. Тут мы сделали исходный и важнейший шаг в мир пьесы и в наш будущий спектакль.

Что такое первочувство? Это отклик на пьесу нашей боли, нашей "болевого точки". Отклик не рассудком, размышлением, а непосредственным чувством. Под "болевого точкой", "болью" подразумевается не обязательно боль, как мука, как страдание. Болевая точка - **это повышенная чувственная отзывчивость**, взращенная нашим жизненным опытом, позицией, нашей человеческой и художественной сверх-сверхзадачей. Следовательно, это всегда **выстраданное, дорогое** для нас чувство. Чувство, в котором заложен заряд нашей активной действенной жизненной позиции, наше "за" или "против". Таким образом, в первочувстве наиболее непосредственно и откровенно проявляется художественная индивидуальность. Движение в дальнейшей работе по подсказке первочувства помогает ее и сохранить, и выразить.

В первочувстве содержится зародыш сверхзадачи будущего спектакля. Может быть, это лишь крохотное семечко ее, которому еще предстоит долгий путь развития, трансформаций, вызревания, чтобы стать сверхзадачей, но, так сказать, "генетическая" связь первочувства и сверхзадачи несомненна.

Первочувство имеет самое непосредственное отношение и к замыслу спектакля. Именно оно становится импульсом замысла - рассказать средствами спектакля о том, что обожгло в пьесе, **прокричать** о своей боли или радости.

Первочувство же дает и направление нашему анализу. Оно становится нашим поводырем по лабиринту пьесы.

Может показаться, что тут я впадаю в противоречие с тем, что утверждал на первых страницах о бережном отношении к автору, о стремлении понять его, а не навязать ему себя. Отнюдь! Я призывал к абсолютной объективности анализа. Но в том-то и дело, что объективности быть не может! Может быть лишь самое честное, строгое, даже скажу, самопожертвованное **стремление** к ней. Но только стремление! Объективности не может быть потому, что в постижении пьесы, в ее анализе мощным фактором оказывается индивидуальность анализирующего, его жизненный опыт, весь духовный склад его, т.е. именно то, что всегда неповторимо и единственно в каждом индивидууме. Как бы ни стремился я прочесть Чехова глазами Чехова, Шекспира глазами Шекспира, или Рощина глазами Рощина - это невозможно. Я буду читать их только **своими глазами и из своего времени**. Да. Каждое произведение имеет фабулу, т.е. цепочку объективно существующих в нем фактов. Это я могу воспринять с достаточной степенью объективности. Но дальше начинается сюжет. Сюжет - это авторское объяснение и оценка фактов, или, как говорил А.Н. Островский, - "сценариум со всеми подробностями". /*Островский А.Н. Полн. собр. соч. М., 1952. Т.12. С.195.*/ Но **оценка** факта - это дело глубоко субъективное, и тут я не могу не начать хоть сколько-нибудь "корректировать" автора, привносить в его оценку свою собственную, собственное понимание факта, хотя и буду всемерно стремиться к объективности и добросовестности. Ведь именно отсюда и возникает многообразие художественных прочтений одного и того же произведения. И чем это произведение лучше, глубже, многотемнее, тем шире возможности разной, порой совсем несхожей его акцентировки, его интерпретации.

Вот тут-то и играет такую важную роль "поводыря" наше первочувство. Оно, как сказано, дает самое начальное и смутное предчувствие сверхзадачи и подталкивает нашу оценку фактов

пьесы в ее направлении. И вот что важно: если мы сохраняем стремление к объективности, т.е. стремление понять автора, то наш процесс постижения пьесы, направляемый первочувством, будет гибким. Сталкиваясь с противоречием нашей позиции и авторскими данностями, мы должны бесконечно проверять себя, искать причины возникающих противоречий и уметь сдавать свои позиции, когда убеждаемся в авторской "правоте". Что значит - сдавать позиции? Отказаться от своего ощущения сверхзадачи? От своего первочувства? Нет. Но искать их аргументацию и подтверждение **иной системой доказательств, открываемых в пьесе**. Если мы их не находим, значит, мы заблудились. Значит, мы начали ставить мысленно не пьесу, а собственное сочинение на тему ее фабулы. Следовательно, поиск и расследование содержания и мотивировок поступков надо начинать заново.

Первочувство обманывает редко. Вообще в нашем деле надо больше доверять сердцу. Ум проверяет, корректирует, сопоставляет, конструирует и т.д., но... "Понять на нашем языке - значит почувствовать", "Чувство познается чувством" и т.д. и т.п. - множество разных формулировок этой основополагающей мысли мы находим у Станиславского.

Итак, мы вооружены пока что общим ощущением пьесы, поверхностно ухваченным пониманием ее содержания, более или менее отчетливым знанием фабулы. И первочувством. И вот тут-то и подкарауливает нас опасность коренной, принципиальной ошибки. Опираясь на эти приблизительные знания и чувствования пьесы и на свой скороспело возникающий замысел, иные режиссеры начинают определять событийный ряд, сквозное действие, ищут формулировку сверхзадачи и т.д. Какие же плоды может принести такая торопливая самонадеянность?! Постараемся избежать этой, увы!, распространенной ошибки и пойти иным путем.

Прежде чем искать ответы на вопросы, которые неизбежно поставим мы пьесе, а пьеса - нам, мы должны просто "поселиться" в ней, пригладеться к людям, населяющим ее, прислушаться к ним, к их заботам, страстям, словом, к их жизни. Не надо торопить себя с диагнозами. Пусть процесс привыкания, **сближения с жизнью пьесы** идет без насилия, без форсирования и требования немедленного понимания, сразу же ясной для себя оценки. Естественно, что в этом вживании в пьесу будут возникать у нас вопросы. Иногда мы прямо в тексте находим на них исчерпывающие ответы - просто мы пропустили их, пока плохо знали пьесу. Но если мы не нашли ответа теперь же - потерпим. Он придет. Придет от накапливающегося понимания жизни действующих лиц.

Тут должно активно заработать наше воображение. Создание "романа жизни" поможет нам понимать пьесу не со стороны, а изнутри ее. Увидеть и почувствовать жизнь этих людей в особенностях их времени, быта, их связей друг с другом. Пусть рассеянные в пьесе факты и сведения о фактах, происшедших или происходящих за рамками непосредственного сценического действия, станут для нас такими же "здесь, сегодня, сейчас" происходящими, как и то, что есть собственно пьеса. Вот чем должно заниматься в данном случае наше воображение.

Но - воображение, а не фантазия! И это очень важно: фантазия - это придумывание за автора того, чего в пьесе нет, а то и не может быть. Воображение - это домысливание того, что дано автором, но лишь в намеке, лишь в беглом замечании. Наше воображение эту "фабулу" превращает в "сюжет", в сценарий со всеми подробностями, т.е., иначе говоря, как бы дописывает то, что автор не дописал. **Воображение продолжает автора, а не подменяет его, как фантазия**. Оно из осколков, разбросанных в пьесе частностей, воссоздает целое - будь то

цепочка событий, человеческий характер или взаимосвязи и отношения людей. Надо очень привыкнуть к пьесе, к ее людям. Я бы сказал, что в идеале она должна быть так же близка, как кусок собственной жизни.

Тут идет двоякий процесс: с одной стороны, мы не отрываемся от событий самой пьесы, от того, что в ней происходит и - главное - **почему** происходит, и происходит так, а не как-то иначе. Пьеса должна являться как бы продолжением "романа жизни", вытекать из него.

Конечно же, в этом процессе наша мысль не работает в узко очерченных границах, а попутно проникает во многие тайны и особенности стиля, поэтики пьесы, ее образного строя, языка и т.д. Мы нащупываем особую, присущую ей природу чувств и через нее приближаемся к определению жанра.

Вообще замечу, что всякого рода регламентация творческого процесса режиссера на этапе "наедине с пьесой", установление очередности задач в нем, всяких поэтапных границ и т.п. имеет, конечно же, лишь условный характер. Этот процесс целостен по самой своей природе. Это сложный комплекс, или, лучше сказать, синтез задач и решение их происходит одновременно, параллельно и лишь порой та или иная из них как бы вырывается вперед, или мы стараемся сосредоточить усилия именно на этой конкретной задаче, может быть, с временным ущербом для других. Но любая догматизация, насильственное втискивание творческого процесса в прокрустово ложе правил и законов убийственны для живого дела. Как остроумно заметил С. Эйзенштейн, "правила как костыли - они нужны больным и мешают здоровым". Бесспорно, так! Однако я все-таки сделал бы одно уточнение, не столь афористичное, но очень нужное. Разумеется, нельзя заниматься творчеством - я имею сейчас в виду весь творческий процесс создания спектакля, а не только его исходную стадию - нельзя заниматься творчеством "по правилам", постоянно оглядываясь - все ли ты выполнил, не нарушил ли какое-нибудь из них! Правила, законы уже на стадии обучения профессии должны войти в плоть и кровь будущего режиссера, перейти в категорию **инстинкта**. Но это возможно не тогда, когда заучивается их буква, а когда органически усваивается **дух** этих правил и законов и, переходя в сферу нашего подсознания - инстинкт же! - они приобретают характер нашего собственного мышления. Только так они раскрепощают свободу творчества и становятся уже не "костылями", а крыльями.

В 1906 году, т.е. за 32 года до выхода в свет его основной книги "Работа актера над собой", К.С. Станиславский писал: "Ни учебника, ни грамматики драматического искусства быть не может и не должно. В тот момент, когда станет возможным втиснуть наше искусство в узкие, скучные и прямолинейные рамки грамматики или учебника, придется признать, что наше искусство перестало существовать. Такое искусство, закованное в тиски и подчиненное сотням придуманных правил, - не интересно, мертво и потому не нужно, по крайней мере для тех людей, которые еще не засушили в себе искринок живого, вечно подвижного, никогда не успокаивающегося, постоянно ищущего и стремящегося вперед артистического огня". /*Станиславский К.С. Из записных книжек. В 2 т. М., 1986. Т.1. С.208—209.*/ Замечательная запись! В ней глубокое провидение великого художника, педагога и мыслителя. Однако на практике, страстно желая вооружить артистов безотказной техникой управления неуправляемым творческим подсознанием, природой, Константин Сергеевич впадал в противоречие с самим собой, с приведенной выше позицией. Бесконечно переделывая, исправляя этот главный труд, оставленный нам в наследство, он, в сущности, создал ту самую "грамматику" или учебник, которые так страстно отрицал, еще не приступив к созданию своей книги. И закономерно, что, чем дальше, тем чаще Станиславский настаивал, что никакой его "системы" нет, есть только "творчество живой природы", чем дальше, тем

осторожнее он становился в определениях, формулировках, тем к большей свободе в творчестве он призывал, тем чаще отказывался от своих же предшествующих утверждений, выдвигая новые и снова их отрицая. Если вчитаться в восьмитомник Станиславского, в замечательные предсмертные беседы с мастерами МХАТ, в изданные теперь "Записные книжки" и в целый ряд последних театроведческих работ, восстанавливающих репетиционные поиски, собеседования с артистами и т.д., окажется, что нет ничего проще, чем перечеркивать Станиславского самим Станиславским. Бесконечный поиск гения! Вечная неудовлетворенность найденным, открытым. Бесконечное отрицание найденного для утверждения новых открытий. И так до последнего часа жизни, до последнего дыхания...

Но что же перечеркивал, что отвергал в найденном Константин Сергеевич? Никогда сами идеи, саму суть. Всегда только **средства**, только **пути научения** этим идеям, этим глубочайшим прозрениям. Иначе говоря, бесконечно менял и уточнял **технологию, но не дух** своего учения. И, может быть, происходило это, главным образом, из-за того, о чем он с болью и страхом неоднократно писал и говорил. Он увидел, как усилиями его пропагандистов, учеников, последователей **его технические приемы, являвшиеся для него только средством приближения к высокой цели, подменили эту щ-ль и сами стали конечной целью**. Об этой опасности давно, еще на заре становления "системы Станиславского" догадался Вл.И.Немирович-Данченко и написал Константину Сергеевичу, по-существу, трагическое письмо. "Когда я стараюсь проникнуть в самую глубь явлений, когда я напрягаю свои силы, чтобы заразить актеров тем ароматом авторского творчества, который не поддается анализу, слишком ясному, той проникновенности психологии, которую не подгонишь ни под какую систему и не подведешь ни под какие корни чувств, когда дважды два становится не четыре, а черт знает чем, - тогда Вас охватывает дрожь протеста. И не только потому, что Вам кажется, что актер легко потеряет технические нити, но еще и по каким-то более глубоким стихийным побуждениям души.

И наоборот: когда Вы начинаете подходить с "материальными" приемами к тому, что составляет лицо автора или роли, аромат его духа, - мне начинает казаться, что и на этот раз, как было много за 15 лет, театр проходит мимо тайн искусства и проникновенной психологии и становится грубой фабрикой, заводом суррогатов. Тогда мы становимся врагами...". /*Немирович-Данченко Вл.И. Избранные письма. В 2 т. М., 1979. Т.2. С.129—130.*

М.О.Кнебель так комментирует суть конфликта: "Станиславский в порыве гениального прозрения утверждает, что все тайны искусства доступны человеческому разуму. И Немирович-Данченко с поразительной тонкостью проникает в эти тайны, но упорно не хочет с ними расставаться.

Любое, самое сложное психологическое движение души надо уметь перевести в действие, говорит Станиславский. Да, необходимо перевести в действие, подтверждает Немирович-Данченко, но это арифметика актерского искусства, а есть еще алгебра и геометрия, когда действует образ, характер, рожденный неповторимой личностью автора, когда на сцене возникает атмосфера, принесенная актером, когда рождаются чувства, неподвластные никакому анализу". /*Кнебель М.О. О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971. С.143.*

Своего письма Владимир Иванович не отправил. Не отправил, вероятно, потому, что чувствовал, что был и прав и не прав. Прав в том, что опасность вытеснения из театра "алгебры и геометрии" "арифметикой" была в страстных, неукротимых, и потому неизбежно

полемических поисках Станиславского. Но совсем не потому, что Станиславский **хотел** этого - вот тут Немирович был не прав. "Жизнь человеческого духа" - вот ведь ради чего самозабвенно искал, трудился, мучился гениальный Станиславский. Но овладеть этим трудно, очень трудно. Даже таланту. Посредственность же ухватывалась за то, что полегче, попроще - за технические приемы Станиславского, возводя их в ранг конечной цели. Это укрепилось в театре и в театральной школе, потому и пугало Станиславского, когда его поиски, пробы выносились за стены МХАТа и творческой лаборатории в Леонтьевском переулке, преподавались как "система Станиславского".

Упрощение и опрощение учения Станиславского, как мне кажется, набирает обороты. Он сам, правда, говорил о том, что его учение надо развивать, продолжать, что он только заложил основы, которые нуждаются в дальнейшей разработке. Действительно, такая разработка велась и ведется ныне. Имеются, безусловно, позитивные плоды ее. К их числу следует отнести книги А.Д. Попова, М.О. Кнебель, А.В. Эфроса, Г.А. Товстоногова, О.Я. Ремеза, исследования М.Н. Строевой, Н.А. Крымовой, В.Б. Блока. Эти работы в основном направлены не на пересказы того, что написано Станиславским, их авторы - режиссеры, педагоги и театроведы - озабочены тем, чтобы с современных позиций осмыслить не букву, а дух, самую сущность учения великого Мастера и, сколь возможно, продвигать их дальше. Но доминируют все же книжки, статьи, диссертации, буксующие на вопросах технологии, терминологии, достаточно путанных и произвольных объяснениях терминов, которыми пользовался и не пользовался Станиславский. Результат их - полная неразбериха и разноречивостью в истолковании практиками театра понятий и терминологии, что очень наглядно раскрыто Г.А. Товстоноговым в его последней книге "Беседы с коллегами" в записях работы с периферийными режиссерами в творческой лаборатории. Все эти споры, разночтения и терминологическая неразбериха вертятся вокруг технологии, обходя самый сущностный, коренной вопрос **духовного содержания** учения Станиславского. А уж когда как не сейчас, в наше, ставшее удручающе бездуховным, время, именно эта сторона его школы должна была бы лечь в основу всех новейших поисков, исследований, да и самой практики и театра, и педагогики.

Мы так часто говорим, слышим: "метод Станиславского", "метод физических действий", "метод действенного анализа" и т.д. Слово "метод" любой словарь объясняет как "прием", "способ". Но это не единственное объяснение. Философский словарь разъясняет, что метод это "путь исследования или познания, теория, учение", стало быть, метод это и **система мышления**. Почему же избирается только первое толкование? Почему же все тяготеет к сведению сложнейшей психологической и философской сути учения Станиславского опять-таки к нахождению в нем набора способов и приемов, той самой "арифметики", против которой восставал Немирович-Данченко?! Не в том ли беда, что довлеют тщетные и опасные усилия создать **точную науку** театра? Это ведь не удалось даже самому Станиславскому. Точная наука добывается **объективной и единой для всех истины**. Но творчество субъективно, и в этой его субъективной природе истина у каждого творца - своя, единственная, лишь ему присущая. Да, разумеется, есть общие основополагающие принципы, правила, даже законы, но они касаются **средств** творчества (как, например, в живописи: пластическая анатомия, перспектива, золотое сечение и т.д.). Эти средства имеют точную обоснованность, но они - не искусство, не само творчество. Нет, да и не может быть **закона**, по которому создается образ, создается "жизнь человеческого духа". Есть лишь пути, которые помогают подойти к этому чуду - моменту творчества, творческого свершения, прозрения. Потому Станиславский и заявлял, что нет никакой "системы", а есть лишь творчество живой природы артиста. (Добавим - режиссера тоже.) Значит все "приемы", которые изучаются как "система Станиславского", не более как строительные леса в творчестве, а вовсе не само

творчество. "Всяк сверчок знай свой шесток": техника и технология должны занимать в нашем сознании подобающее им место. Место **средства** и не более того. И не вылезать в "смысл", "цель", в "само искусство". Что ни в малейшей степени, естественно, не означает пренебрежительного отношения к ним. Я за технику, за владение ремеслом, т.е. **умением**. Надо уметь пользоваться всеми средствами, которые подводят нас к собственно творчеству, но не фетишизировать их.

Это длинное отвлечение от темы и непосредственных задач данной работы отнюдь не преследовало целей театроведческих или такого исторического экскурса в споры и распри между основателями Художественного театра и его школы. Содержание так и не разрешившегося их **методологического конфликта** имеет непосредственное отношение ко всему дальнейшему изложению и к тем позициям, которые я хотел бы утвердить в сознании читателя.

## Часть II

Итак, мы накопили определенный круг пониманий, знаний того, что предшествовало началу событий пьесы. Мы даже сочинили "роман жизни". Но хоть мы за это время достаточно хорошо изучили пьесу и свободно в ней ориентируемся, мы, по существу, еще не приступили к ее анализу. Мы лишь черпали из нее всяческий материал для создания предыстории, для знания и понимания людей, которые будут завязаны в событиях драмы. Очень важно "понять-почувствовать" субъективную правду каждого действующего лица. Это необходимо для выявления тех причин, той почвы, на которой рождаются конфликты. Из субъективной правды персонажа рождается логика его поведения, оценок. И необходимо в размышлениях наших, в создании "романа жизни" приучать себя не к отстраненному наблюдению этой жизни, этих людей, а к погружению в них, к влезанию в их "шкуру".

Вот теперь мы обратимся к пьесе, чтобы разобраться, **что же происходит в ней**, что, почему и зачем делают в ней уже хорошо знакомые нам люди, словом, как течет в ней жизнь

И вот тут хочу особо подчеркнуть, что это расследование, **проживание** пьесы за всех ее действующих лиц должно **предшествовать** определению нами событий, сквозного действия. Почему? Потому что нам надо проникнуть в самую **жизнь**, а не создавать ее структуру - событийный ряд. Если мы начинаем с определения событий, то начинаем подгонять жизнь под событийный ряд, а не вскрывать в потоке жизни пьесы движущие ее события. Конечно, в этом процессе присутствует ощущение нашей сверхзадачи - ведь именно через это ощущение мы воспринимаем познаваемую нами жизнь пьесы. А следовательно, намечается и **стремление к сверхзадаче, то есть сквозное действие**, которое будет пронизывать движение пьесы. Так мы идем к определению и событий и сквозного действия **органически**, а не искусственно, не насильственно. **Всякое преобладание технологии над духовным содержанием, холодного расчета над чувством - серьезнейшая опасность**. Сколько невосполнимых потерь подкарауливает нас, когда вместо свободного и естественного проживания пьесы и душевного постижения ее, мы начинаем умозрительно конструировать, "выстраивать" - ненавистное слово! - ее, подгоняя под соответствующую правилам схему.

Ведь совершенно естественно, что, последовательно проживая все происходящее в пьесе, мы нащупываем те опоры действия, которые и есть события. Мы, еще без специальной цели это сделать, выделяем наиболее важные, определяющие узлы пьесы, понимаем, так сказать, "субординацию" ее событийного строя.



Но вот что является неперенным условием в таком пути анализа: мы всегда должны ставить вопросы **что случилось, что произошло, что изменилось относительно того, что было?** Это первое условие. Оно и есть, по существу, определение событийного ряда. Только мы, во всяком случае - пока, не "оярлычиваем" эти события, а пробуемся к их смыслу, к их содержанию. Второе: мы должны стремиться понять не только то, что чувствуют в связи с событием персонажи, следуя здесь за мысленным проживанием от их лица происходящего, но обязательно искать ответ на вопрос "что они делают", т.е. **пробиваться к их поведению, к пониманию их действий**. И третье: выяснение конфликтной природы. Драма - это борьба. В.Г.Белинский определил это с исчерпывающей точностью: "Драма - это когда один над другим хочет верх взять." Борьба определяется конфликтом - противоположностью идей, позиций, целей, характеров действующих лиц. Обычно в пьесе это достаточно точно задается, т.к. именно на этом она и строится. Коль скоро исчезает конфликт, исчезает и искомое действие. Потому конфликтность должна пронизывать не только генеральную линию пьесы, но и каждый момент сценического существования, даже когда он представляется "бесконфликтным". Например, А и Б ведут пустяковый диалог, который никак не связан с основными линиями борьбы в пьесе. Скажем, о погоде. Б говорит, что погода не дурна, А напоминает, что в прошлом году в это время уже зарядили дожди. В чем же тут "конфликт"? В том, что, с точки зрения А, Б недостаточно оценивает нынешнюю благодать. Что же значит такой подход? То, что этот незначительный пустой диалог обретает внутреннюю энергию, динамику, признак **борьбы**, потому что А будет не просто болтать текст, а **перестраивать** позицию Б, т.е. действовать. Я привожу простейший, примитивнейший пример, но речь идет о принципе. О том, что не только тогда, когда происходит столкновение по сущностным признакам конфликтной ситуации, но всегда, во всем мы должны отыскивать и реализовывать **борьбу**. Вот тогда-то и будет осуществляться коренной принцип природы драмы, театра - "когда один над другим хочет верх взять".

"Метод действенного анализа"! Сколько вокруг этого открытия Станиславского разнотолков, разнопониманий. И как мало, в сущности, режиссеров, которые им владеют, а уж тем более овладели полностью. Напомню, даже М.О.Кнебель!

Этот метод явился вследствие того, что к концу жизни Константин Сергеевич - он начал утверждение нового метода репетирования лишь в 1934 — 1935 гг. - увидел убывающую эффективность принятого со времен молодого МХАТа "застольного периода", когда вся пьеса проходила с актерами за столом, и лишь после длительного застольного словоговорения и застольного же проигрывания всей пьесы артисты выходили на площадку. От их многомесячного "застолья" оставались рожки да ножки - "на ногах" вся работа проделывалась заново. Ну а если учесть, что Художественный театр, чем старше и именитее становился, тем больше мог позволить себе роскошь неторопливости - работа над спектаклями растягивалась порой на годы, и на застольный период падала иногда большая часть времени. И хотя разговоры эти вели талантливые, интеллигентные, интереснейшие люди, продуктивность их для дальнейшей сценической работы была не очень-то велика. Тогда-то и стал Станиславский пробовать новый метод, суть которого изложена в приведенном выше письме к сыну.

В чем же был главный недостаток старого испытанного метода застольного разбора и репетирования пьесы? Сценический процесс актера-образа - это **неразрывный психофизический процесс**, в котором психическая жизнь неотделима от жизни тела, от физической жизни, от простейших физических действий, от поведения, от **действия**. В застольном репетировании тело бездействует, его как бы нет, оно проявит себя потом, на сцене, в сценических репетициях. Пока же работает только душа. И пока речь идет об общих вопросах, об установках на толкование пьесы и роли, все это имеет определенный

продуктивный выход "в дело". Но когда начинается непосредственное застольное репетирование пьесы, бесконечные дискуссии о задачах ("хотениях"), о названии этих задач и кусков и о переживаниях героев, работа теряет продуктивность. Сакраментальные вопросы "Что я чувствую?", "Чего я хочу?" - повод для неистощимых споров и предположений - Станиславский заменяет безжалостно-конкретным и мобилизующим **"Что я делаю?"** Ну а если так, то чего же разговаривать, когда можно и должно делать, т.е. **действовать** и искать не неуловимые переживания, а конкретные действия, поведение в предлагаемых обстоятельствах. Самые сложные психологические процессы, переживания, да и характеры, наконец, - все находит выражение в поведении. По поведению мы догадываемся о "жизни человеческого духа". Действие проявляет себя в поведении. "Не понимаете? Давайте сделаем этюд!"

Станиславский и раньше придавал действию первостепенное значение. Через управляемое волей и разумом действие он прокладывал путь к рождению неуправляемого, "капризного" чувства. Уже существовал и вошел в практику "метод физических действий", уже накрепко было положено в основу актерской практики - "действие - ловушка для чувства". Но впервые Станиславский **сделал действие средством анализа**. Сначала как репетиционный прием. Это, кстати, до сих пор является источником нелепого заблуждения: если в процессе репетиций делаются этюды - значит, режиссер работает по "методу действенного анализа". Абсурд! Этюды могут быть, могут не быть - дело-то в другом! Метод из репетиционного приема превращается и в **метод мышления**. Как ранее была утверждена формула "чувство познается чувством", так теперь можно было бы сказать - "действие познается действием". И уже не только в репетиционном процессе, но и в самом подходе к пьесе, во всех размышлениях о ней, в познании ее, т.е. в **анализе**.

Мыслить действием, воспринимать пьесу как **происходящее**, т.е. как непрерывный действенный процесс, это - особый дар, являющийся корнем профессии режиссера. Но это и важнейший профессиональный навык, который можно и должно в себе развивать.

Тут я опять должен сделать экскурс в прошлое. С тех пор как Константин Сергеевич на заре Художественного театра принялся за разработку своей системы, и тем более когда он прекратил собственную актерскую работу, его режиссерская деятельность приняла в основном характер лабораторных исследований, поисков и т.д. Сроки работы над спектаклями-экспериментами становились все менее лимитированными, а под конец его жизни все более превращались в нескончаемый учебный процесс, независимо от того, с кем работал Станиславский - с артистами ли МХАТа, с певцами оперной студии или со студийцами драматической школы. Эта неограниченность во времени репетирования давала возможность скрупулезнейшего поиска органики существования, постепенности выращивания образа, вплоть до несомненно полемического положения, что не нужно артистам учить ролей, что импровизируемый на репетициях текст должен в конце концов совпасть с авторским, когда будет нажита, прожита и учтена вся сумма предлагаемых обстоятельств. Из этой же природы возникал и метод действенного анализа, когда, начиная с элементарнейшего действия, путем подключения все новых и новых обстоятельств, артист добирается до рождения образа. Отсюда же и положение - сперва "я в предлагаемых обстоятельствах", потом "от себя к образу". Да, конечно, это путь органического перевоплощения, путь раскрепощения творческого подсознания. Однако это путь, требующий, чтобы пройти его от "белого листа" до перевоплощения, очень длительного процесса репетиций, который не реален в практике подавляющего большинства театров. И хорошо, когда таким процессом руководит гений, ну - талант, а если нет? И получается, что в практике театров режиссер, начиная репетирование по этому методу, едва успевает пройти по самой поверхности вскрытия действия лишь по счету фабулы, лежащих на поверхности событий. Ни ему, ни подавляющему большинству артистов не удастся проникнуть глубже

отметки "я в предлагаемых обстоятельствах". Разыгрывание в театре "себя в предлагаемых обстоятельствах" стало, увы, нормой театра и величайшей его бедой. С нашей сцены почти исчезли яркие запоминающиеся образы, созданные **магическим лицедейством артиста**, т.е. действием от чужого лица, характера, незнаемые, непохожие актерские творения. А ведь Станиславский сам был великим мастером такого искусства, да и стремился в своей школе, конечно же, не к унылому правдоподобию и унылой органике, которая и есть "я в предлагаемых обстоятельствах", т.е. самый начальный этап овладения актерским мастерством.

Но надо понимать, что не иди Станиславский одержимо этим путем первопроходца, впадая в неизбежные заблуждения, ошибки и преувеличения, он никогда бы не дал театру того вооружения, которое он оставил последующим поколениям, никогда бы не заставил задуматься мировой театр над теми проблемами, которые дали импульс и направление всему дальнейшему театральному процессу.

В.И. Немирович-Данченко ставил ту же конечную художественную цель, что и Станиславский. Это их объединило, и в этом они никогда не расходились. Разошлись они в средствах достижения этой цели, т.е. в методологии, и в частности в отношении к началу работы. Для Владимира Ивановича первой задачей было воспитать в актере понимание, ощущение характера действующего лица, и не только глубочайшее погружение в обстоятельства пьесы, но и постижение особенностей авторского письма. Кстати, Немирович именно поэтому требовал от артистов сразу же знания текста, чтобы актер вживался не только в авторскую мысль, но и в авторское слово. Тут очень важно, что в сознании артиста сперва моделировался образ, воспитывался его - образа - строй мышления, субъективная логика и правда, и только тогда, когда все это понято, нажито и прочувствовано, лишь тогда найденное опробывалось действием, поведением, чувством. Шел путь "от образа к себе", органическое сближение, и, наконец, соединение заданной модели с собой, со своим организмом. На этом пути Немирович-Данченко достигал блистательных результатов как в спектаклях в целом, так и в великолепных актерских созданиях.

В понимании методов Станиславского и Немировича-Данченко существенно иметь в виду, что они одновременно работали с одними и теми же артистами. При том, что различны были методы, при том, что накапливалось трагическое человеческое отчуждение двух великих художников, они были как бы "соединяющимися сосудами" за счет опосредованного через общих артистов художественного общения и, несомненно, взаимовлияния. Этого нельзя забывать! Они были "скованы одной цепью", они постоянно, вольно или невольно, трансформировались друг в друга. Не помню кто, метко, но жестоко, назвал Владимира Ивановича "гениальным вторым". Может быть и так. И все же я глубоко убежден, что есть некая историческая несправедливость в оттеснении Немировича-Данченко на второй план, в утверждении только за Станиславским того, что есть школа. Это школа Художественного театра, в которой проявился очень сложный и тонкий синтез творческих методов обоих великих мастеров. Пользуясь сегодня терминологией, понятиями, которые накрепко вошли в практику театра и театральной педагогики, мы далеко не всегда можем сразу и точно указать автора, однако по выработавшейся инерции все относим к "системе Станиславского".

Конечно, в этом блистательном дуэте Станиславский лидирует. И как глубокий теоретик, настоящий ученый, и как более яркий, скажем, "звонкий" постановщик, как прославившийся очень разнообразный актер, да наконец, как необыкновенно колоритная мощная художественная личность. Но все эти качества великого Мастера не должны затмить в сознании последующих поколений ту неопределимую роль тонкого глубокого художника-человековеда, каким был Владимир Иванович, удивительный педагог, обогативший театр, режиссуру

важнейшими методологическими открытиями, высочайшими художественными свершениями.

Почему я говорю об этом и какое отношение это имеет к нашей теме? Из сказанного ясно, что, каким бы путем ни следовать, тот и другой подразумевает глубокое, всестороннее исследование пьесы режиссером до того, как он начал репетиционную работу с артистами. Нечего и говорить о Немировиче-Данченко - тут это очевидно. Но не менее ясно, что и метод действенного анализа Станиславского подразумевает тщательную проработку пьесы режиссером до того, как он поведет артистов от действия к действию, от события к событию. Вот чего не учитывают многие режиссеры, утверждающие, что работают по этому методу, но вступающие в репетиционную работу, находясь почти на том же уровне познания пьесы и характеров, ее населяющих, что и артисты, пришедшие на первую репетицию.

Я убежден, что наиболее продуктивным оказывается тот путь, который объединяет методологические приемы и Станиславского, и Немировича-Данченко. Я стремлюсь к тому, чтобы артисты были не только послушными исполнителями моей режиссерской воли, но сознательными соучастниками в реализации замысла. Чтобы они не просто хорошо играли свои роли, но чтобы играли их как органическую часть целого - спектакля. Поэтому и начало работы с коллективом исполнителей для меня связано с созданием определенной установки в сознании артистов, установки на целое, а не только на роль. Сперва - на целое, затем - на роль. Это значит, что к началу репетиций "на ногах" каждый участник спектакля должен достаточно много понять, продумать и прочувствовать в том характере, который ему предстоит воплотить. Иначе говоря, пройти определенный путь в накоплении багажа, с которым живет его герой. Надо хотя бы вчерне воспитать в душе своей тот характер, которому предстоит действовать в пьесе. И тогда уже начинать то, что открывает метод действенного анализа - исследование роли действием и воплощение действенной событийной природы пьесы. Но и исследование, и воплощение теперь, во-первых, в результате установки точно ориентированы на осознанную артистами сверхзадачу спектакля, во-вторых, идут уже не от "я в предлагаемых обстоятельствах", а от некоего характера в предлагаемых обстоятельствах. Таким образом, весь процесс репетиций становится и процессом выращивания, углубления **характеров**. А это поможет уходить от унифицированного безликого "жизненно правдоподобного" театра к театру ярких, неповторимо индивидуальных харкктеров, созданных прекрасным и праздничным искусством лицедейства.

Итак, мысленно мы прожили пьесу, прочувствовали ее, стараясь "перевоплощаться" в те характеры, которые ее составляют. Теперь пришло время дисциплинировать полученные ощущения осмыслением конструкции пьесы как будущего спектакля.

Замечу, что весь процесс - и "наедине с пьесой" и дальнейший репетиционный - это живое дело. Самое неверное - догматизировать найденное, оберегая его от уточнений, поправок, а то и пересмотра, если надо. Тем более, когда начинается работа с артистами. Ведь то, что мы поняли и пережили в процессе изучения пьесы, должно быть не догмой для дальнейшей работы, а компасом, который нам нужен, чтобы вести за собой творческий коллектив в реализации замысла. Путь его реализации - это **коллективное** творчество, разумеется, под руководством режиссера, вооруженного глубоким знанием жизни пьесы. И сколько же на этом пути ожидает нас неожиданностей! И от предложений артистов, и от вдруг открывшейся собственной ошибки, недодумки, или, напротив, от удивительного интуитивного озарения, додуматься до которого невозможно, - оно приходит как подарок, правда, лишь когда для этого уготована почва!

Чтобы в дальнейшей работе нам не сбиться с пути, чтобы не подвел наш "компас", теперь и

нужен перевод нажитых ощущений в технологию. Технология, таким образом, становится и **организующим фактором и средством самопроверки**. И это очень важно. Мы говорили уже, что, проживая пьесу, мы **интуитивно** ухватываем события, главные движители действия. Теперь мы должны "алгеброй гармонию поверить". Разумеется, все это не имеет никакого смысла, если превратится в "умственность", в чистый рационализм. Мы всегда должны неукоснительно руководствоваться железным законом: в том, что нам поставляют разум, воображение, чувство, **все приобретает смысл лишь тогда, когда имеет практический выход в действие, в поведение, в эмоцию, в зрелище**. Любые наши размышления о пьесе, не трансформирующиеся в сценическое действие, по существу, бесплодны и **антитеатральны**. Это касается и любого предложения на любом этапе работы. Но частенько мы пренебрегаем этим правилом, а вернее - законом. Взять хотя бы вопрос выяснения и отбора предлагаемых обстоятельств. Мы набираем массу сведений из пьесы, вокруг пьесы, иногда очень увлекательных и интересных. Но они остаются мертвым грузом в работе, если не становятся импульсом к сценическому действию или не влияют на характер этого действия, словом, **если не реализуются в происходящем**.

Например, героиню "Бесприданницы" Ларису Огудалову внезапно оставил боготворимый ею Паратов, вроде бы уже почти жених. Пренебрегши всеми нормами морали и приличий, своей репутацией, кинулась она догонять Паратова, и со второй почтовой станции мать силой вернула ее домой. Историю эту мы узнаем из разговора о Ларисе в начале пьесы. Для Ларисы это важнейшее предлагаемое обстоятельство, след огромного события, потрясения, пережитого ею. И естественно, что такое предлагаемое обстоятельство не может не иметь решающего значения для всей **сегодняшней** жизни Ларисы, для ее отношений с Карандышевым, для ее решения выйти за него замуж и, наконец, для новой встречи с Паратовым, внезапно появившимся в ее доме. Все это может и должно стать питательным и для исполнительницы, и для режиссера, если поставлен вопрос - "Как это предлагаемое обстоятельство влияет на тот или иной момент сегодняшней жизни Ларисы?", а главное - **"Как и в чем это влияние проявляется в сегодняшнем поведении, действиях, оценках героини пьесы?"** Если эти вопросы не поставлены и не найден на них конкретный сценический ответ - значит вся история, происшедшая с Ларисой год назад, превращается из активного предлагаемого обстоятельства в справку из ее биографии, приводимую в разговоре других лиц. По этому принципу я вообще разделяю "сведения" и предлагаемые обстоятельства. "Сведения" - это знания о фактах, которые были в жизни действующих лиц, различные знания вокруг пьесы, которые **практически не повлияли на само сценическое действие**, на поведение актера, на оценки фактов пьесы и не дали ему эмоциональной пищи. Такие "сведения" мертвы для дела.

**Предлагаемые обстоятельства - это то, что или побуждает сиюминутное действие, или определяет его характер, эмоционально его насыщает и придает ему соответствующую окраску.** Естественно, что активность влияния таких предлагаемых обстоятельств на сегодняшнее поведение и характер действующего лица определяется остротой и значительностью для него пережитого прежде события.

Однако признание такой зависимости еще ничего не значит. Это "теория". А практика? Она начинается тогда, когда уже на этапе размышления о пьесе мы заставим себя требовательно продумывать, как же найденное нами обстоятельство может быть выражено в действии, в самом сценическом процессе. Неверно понимать режиссерский анализ как теоретическую работу. Ведь это не только накопление знаний и мыслей о пьесе, о роли. Но это и активная работа воображения, **продумывание путей и способов выражения их в действии, в зрелище**.

Пьеса - действенный процесс, костяком которого является **фабула**. Фабула состоит из **фактов**.

Они - объективная данность. Фабула объективна по самой своей сути, т.к. она представляет собой последовательную **констатацию** происходящих фактов. Ведь как бы мы ни трактовали историю Гамлета, все равно призрак появится, Лаэрт уедет во Францию, в замок придут актеры и т.д. и т.д., пока не явится Фортинбрас и не разберется с горой трупов и бесхозной короной. Фабула незыблема. Не может быть иной фабулы у данной пьесы. Факты упрямая вещь и потому с фабулой все довольно просто.

С сюжетом куда сложнее. **Сюжет состоит из событий.** Фабульный факт превращается в событие в результате **оценки.** Эту оценку фактов задает нам автор, осуществляя ее через действующих лиц. Но оценка факта - категория субъективная. Эта субъективность определяется тем, что представляет собой оценивающая факт личность, вдобавок еще находящаяся в определенных обстоятельствах. Именно поэтому оценка факта действующими лицами столь различна, и то, что для одних, в сущности, ничего не значит, пустяк, для других полно значения, изменяет всю ситуацию, провоцирует иную, новую линию поведения, отношений и т.д. Так мы и различаем масштаб событий, определяем те основные, которые, втянув в себя значительную часть действующих лиц, изменяют не только линию поведения отдельных персонажей, но и течение жизни в пьесе и становятся главными опорами происходящего в ней процесса.

Наверное, можно сказать и так: **сюжет - это истолкованная фабула.**

Истолкованная первоначально автором. Ведь это он речами и поступками действующих лиц дает оценку фабульным фактам и превращает их в сюжет. Но вот пьеса в руках режиссера, и возникает новый виток истолкования, но уже не только фабулы, но и авторского сюжета. **Спектакль неизбежно представляет собой сплав художественных личностей автора, режиссера и исполнителей и авторской сверхзадачи пьесы с режиссерской сверхзадачей спектакля.**

Итак, событие. Поводом для события является факт, предлагаемое обстоятельство, т.е. объективная данность пьесы. Развивается и проявляется событие в оценке данного факта действующими лицами. Оценка - развивающийся во времени процесс. Он складывается из "собирания признаков" от низшего к высшему. Что это значит? Это психологический процесс осмысления происшедшего, имеющий исходной точкой самое непосредственное, почти инстинктивно-чувственное восприятие факта. Далее процесс собирания признаков продвигается по мере того, как сознание устанавливает все новые и новые связи, взаимозависимости данного факта со все более широким кругом предлагаемых обстоятельств. Так мысль, сознание продвигается к высшему признаку, т.е. к осмыслению факта во всей его значимости, как для данного персонажа, так и для окружающих лиц и для всей ситуации. Это и будет итоговая оценка, которая заставляет действовать в связи с данным событием уже не импульсивно, как может происходить в начале процесса, а осознанно и потому целенаправленно. Оценка совмещает в себе как рациональный путь, так и непосредственно-чувственную реакцию, которая формирует **отношение.**

Событие может и не прийти к своему логическому завершению и оказаться прерванным в любой момент возникновением нового факта, предлагаемого обстоятельства, т.е. началом нового события, изменяющего цели, а, стало быть, и действия втянутых в него действующих лиц. **Понять действенную структуру пьесы - значит понять ее событийное строение.** Мы уже говорили о субординации событий. В потоке жизни пьесы есть опорные наиболее важные события, которые и определяют движение драмы в целом.

Вообще в любом построении сценического действия, будь то отдельная сцена - отрывок, или акт, или, наконец, вся пьеса, мы должны руководствоваться таким изначальным вопросом: **с чего началось и чем кончилось**. Это определяющие вехи. Начало и конец. То, что заключено между ними и есть искомое содержание сценической борьбы, сценического действия. Так на одном полюсе оказывается **исходное событие**, начинающее основную конфликтную борьбу пьесы, ее сквозное действие, а не просто начинающее пьесу, на другом - **главное событие**. Оно, завершая конфликтную борьбу и выражая собою сверхзадачу пьесы и спектакля, проясняет авторскую и режиссерскую позиции и подводит зрителя к нравственному, идейному выводу. Сопоставляя исходное и главное события, мы видим, куда же пришла шедшая на протяжении пьесы борьба и чем же **качественно** отличается конец от начала, т.е. видим происшедшую перемену. Естественно, что развитие борьбы, приведшей к перемене, имело какой-то главный переломный рубеж, на котором, как правило, наиболее активно и выражено сходятся противоборствующие силы, позиции, идеи. На этом рубеже происходит их наиболее решительная схватка, определяющая перемену движения пьесы к главному событию. Теория драмы называет этот рубеж **кульминацией**. "В развитии действия каждой пьесы есть некий рубеж, знаменующий решительный поворот: **изменяется характер борьбы**, развязка надвигается неудержимо. Этот рубеж и является **кульминацией**" /Сахновский-Панкеев В.А. *Драма*. Л., 1969. С.111./, которую Аристотель определял как "предел, с которого наступает переход к счастью от несчастья или от счастья к несчастью" /*Аристотель. Об искусстве поэзии*. М., 1957. С.97./ На нашем языке этим рубежом является **центральное событие**. Оно, как правило, совпадает с кульминацией и по месту и по смыслу в движении драмы, т.к. в нем проявляется качественно новый характер движения от того, что было, к тому, что будет, т.е. к главному событию.

Венчает же пьесу **заключительное событие**, развязка. Это то последнее событие, в котором как бы ставится авторский диагноз, оценка происшедшей истории. Так, например, закончились бурные события пребывания в имени Войницкого четы Серебряковых, они уехали. Уехали навсегда, формально помирившись с дядей Ваней. Уехал и тоже, очевидно, навсегда, и доктор Астров, унеся последние надежды и иллюзии Сони. Жизнь вернулась на круги своя, еще более потускневшая, еще более безнадежная. Вот это последнее, заключительное событие драмы с безвыходной тоской, с полной безнадежностью что-либо изменить, с щемяще грустным, отчаянным монологом Сони о том, что надо терпеть, что придет награда, видимо, уже не здесь а Там, за чертой земного бытия, где они увидят все небо в алмазах и отдохнут. Отдохнут. В этом глубоко драматическом аккорде, завершающем пьесу, дается всей истории беспощадная и безнадежная авторская оценка, открывающая дорогу для зрительского размышления и выводов.

Так мы определили наиболее важные опоры в исследовании развития действия: ведущее обстоятельство, определяющее главное условие, по которому начнется развитие событий пьесы, исходное, центральное, главное и заключительное события. Жизненное пространство между ними заполнено большим или меньшим количеством событий разной значимости. Основные события направляют движение борьбы, конфликтных столкновений, составляющих промежуточные опоры в движении сквозного действия.

Станиславский чаще пользовался определением не "событие", а "действенный факт", точно указывая этим, что событие или действенный факт является **провокатором действия**.

Теперь вернемся немного назад.

Итак, **ведущее обстоятельство**. Оно не является источником действия, оно **определяет позиции**. Скажем, в "Ревизоре" ведущим обстоятельством, очевидно, будет разграбленность

города чиновниками, бесчинства и произвол городских властей. Это создает ту почву страха, боязни ревизора - тем более инкогнито, - на которой и могла вырасти вся интрига комедии.

Или такое удивительное по точности, ясности и лаконизму определение ведущих обстоятельств, которое дает Жан Луи Барро для пьесы А.Чехова "Вишневый сад":

"Действие первое: Вишневому саду грозит продажа.

Действие второе: Вишневый сад скоро будет продан.

Действие третье: Вишневый сад продан.

Действие четвертое: Вишневый сад был продан.

Остальное жизнь." /*Барро Ж.-Л. Размышления о театре. М., 1963. С.166—167.*

Трудно точнее и глубже определить **душу** того, что происходит в четырех актах пьесы, что пронизывает каждый момент сценического действия, которое названо Барро "Остальное жизнь".

**Исходное событие** завязывает основной конфликт драмы. Без этого события не состоялась бы данная история. По сути своей оно родственно определению "завязки" в канонической теории драмы: "Экспозиция действенно готовит **завязку**, завязка реализует конфликтные возможности, заложенные и более или менее ощутимо развитые в экспозиции. Экспозиция и завязка представляет собой неразрывно слитые элементы единого начального этапа драмы, образуют исток драматического действия" /*Сахновский-Панкеев В.А. Драма. С.93.*/ **Исходное событие начинает сквозное действие** - это второй его главный признак. Неверно предполагать, что исходное событие обязательно начинает пьесу. Оно может находиться и за рамками пьесы, начаться, так сказать, до открытия занавеса, чтобы развиваться далее в начавшемся уже ходе пьесы. Может и начинать пьесу, как в "Ревизоре". А вот в "Горе от ума" Станиславский называет исходным событием приезд Чацкого, который, как известно, происходит в середине первого акта. Но именно внезапное возвращение Чацкого в Москву ставит всех действующих лиц в новые условия и завязывает конфликт, начинает движение сквозного действия драмы. Начинает же пьесу событие, названное Станиславским "Затянувшееся ночное свидание".

Тут своевременно заметить, что исходное событие всегда связано с **принципиальным** изменением ранее существовавшего положения действующих лиц. Так согласие Ларисы Огудаловой выйти замуж за Карандышева **принципиально** меняет всю ситуацию для окружающих ее лиц. Чрезвычайное экстренное совещание, которое созывает городничий, чтобы объявить, что в город едет ревизор, тоже кардинальным образом меняет все условия существования действующих лиц.

**Центральное событие** в ряду прочих событий пьесы имеет два отличительных признака. Первый - это момент, когда позиции всех конфликтных линий действия достигли, с одной стороны, наивысшего напряжения, с другой - выявили невозможность их примирения, т.е. создавалась почва для решительной схватки, для взрыва существовавших до того отношений. Второй - что этот взрыв создает совершенно иную, новую направленность действия, иной характер борьбы, иное соотношение действующих лиц. Центральное событие не просто продвигает борьбу, продвигает действие как другие события, а **изменяет их качественно**. Существовавшее до того положение становится более невозможным.



Так, например, в пьесе "Дядя Ваня" семейный совет, который собрал профессор Серебряков для объявления своего решения, несомненно является центральным событием пьесы. Почему? К этому моменту накал обстоятельств предельно обострен: Серебряков убедился в невозможности жить здесь, в деревне, и решил продать имение; Елена уже не может противостоять чувству Астрова, и у этой ее тайны появился свидетель - дядя Ваня; дядя Ваня, застав их любовную сцену, убедился в крушении своих надежд; Соня только что узнала, что Астров ее не любит, и последние ее иллюзии разбиты. Вот на какой уровень напряжения нервов действующих лиц падает сообщение Серебрякова о намерении продать имение. Это и является центральным событием драмы.

Но истинную катастрофичность происходящему придают не только отмеченные мною сиюминутные потрясения Войницкого, Сони, Елены, но и глубинные причины, страшный смысл которых вдруг становится предельно обнаженным и очевидным от предложения Серебрякова. Дядя Ваня, Соня жизнь положили на то, чтобы, выжимая из этого имения хоть какой-то доход, обеспечить безбедное житье Серебрякова в столице, почитая его выдающимся ученым. Ради этого пожертвовали собственными судьбами. Кроме того, у них, как и у всех обитателей имения, нет на всем божьем свете иного пристанища и иного источника существования, чем это имение. Предложение Серебрякова заставляет дядю Ваню увидеть того в истинном свете и с ужасающей ясностью понять, что двадцатипятилетняя жертва напрасна, жизнь погублена впустую ради этого ничтожества, бесталанного чудовища эгоизма, черствости, неблагодарности.

Таким образом, не то или иное отдельно взятое обстоятельство, а **именно совокупность всех обстоятельств** превращает данный факт в катастрофическое событие, в центральное событие драмы. Безумный же выстрел дяди Вани - да еще выстрел-промах! - придает происшедшему характер необратимости. Вернуть то, что было и как было, уже невозможно. Жизнь каждого из этих людей переходит в иную фазу, начинает развиваться уже по другим, новым законам. Драма, которая формировалась на протяжении трех актов, теперь уже кажется "бывшим счастьем" и, по Аристотелю, пьеса неудержимо катится "от счастья к несчастью", пройдя через пик центрального события или - по теории драмы - кульминации.

**Главное событие.** Объявленный молвой сумасшедшим Александр Андреевич Чацкий становится свидетелем ночного объяснения Молчалина, Лизы и Софьи. Он потрясен открывшейся ему правдой всего происшедшего.

Не образумлюсь... виноват,  
И слушаю, не понимаю,  
Как будто все еще мне объяснить хотят...

Но объясняет он сам. И рисует, в сущности, точную картину будущей жизни фамусовского дома, московского общества, в которых он ничего не изменил, ничего не может изменить и вызвал только некоторый переполох. Болото успокоится. "Себя крушить, и - для чего?" Все пойдет по-прежнему.

История обретает ясное авторское истолкование.

**Заключительное событие.** Борьба закончена, Чацкий уехал навсегда. "Сюда я больше не езду!" И монолог Фамусова, завершающий пьесу, возвращает после всех бурь и треволнений все на свои места, на проторенные отцами и вытопанные потомками дорожки. С одним только страхом - "Что станет говорить княгиня Марья Алексевна?!", если узнает о произошедшем

конфузе.

Занавес закрыт. Зритель остается наедине со своими размышлениями. Начинается **труд его души**, спровоцированный спектаклем. Если так - театр выполнил свое высокое предназначение.

Проследим теперь все эти положения на примере, который используется всеми теоретиками драмы, всеми практиками, пишущими о режиссерском анализе. Из чувства солидарности с ними, и, не желая быть оригинальным, обращусь и я к "Бесприданнице" А.Н. Островского, которая действительно является непревзойденным образцом классического построения драмы, конструкция которой безупречна по четкости, стройности, прозрачности. Я уже не раз упоминал о ней вскользь, поэтому, может быть, в чем-то и повторяюсь.

**Ведущее обстоятельство.** Оно выражено в названии драмы. Действительно, бесприданность Ларисы Огудаловой определяет все происходящее в пьесе. Будь она богата - стала бы женой любимого Паратова; никогда бы не стал Карандышев ее женихом; никакая "охота" за ней Кнурова и Вожеватова не могла бы иметь места и т.д., и т.д. Все, что происходит, вся система отношений между действующими лицами находится в прямой зависимости от этого ведущего обстоятельства - бедности Ларисы Дмитриевны, девушки из разорившегося порядочного семейства.

Развитие пьесы "Бесприданница" определяется решением Ларисы выйти замуж за Юлия Капитоновича Карандышева. Своей кажущейся нелепостью, невероятностью это решение взрывает устоявшиеся формы отношений и существования действующих лиц, ставит всех в новое положение и определяет для каждого из них новую, не существовавшую до того, линию поведения. Это решение дает действенный заряд развитию борьбы в пьесе вплоть до центрального события, завязывая сквозное действие пьесы. А это - основной признак **исходного события**. Все начало пьесы, в сущности, весь первый акт идет непосредственно под знаком этого события, постепенно втягивающего в себя новые лица.

Разумеется, в громадном диалоге Вожеватова с Кнуровым мы обнаружим целый ряд менее значительных событий или "действенных фактов". Они обостряют, двигают эту важнейшую сцену, которую принято считать "экспозиционной", наполняют ее действенной конфликтной борьбой. Однако всех их поглощает наиболее важное событие - исходное. Оно же дает импульс действию и в следующей сцене прихода Огудаловой, Ларисы и Карандышева. Конечно, и в ней мы найдем множество поворотов, порождаемых действенными фактами, и все же объединяет их одно: Лариса Дмитриевна выходит замуж за Карандышева. Этим живут все действующие лица, и именно это определяет их поведение. Также и несомненно значительное событие - приглашение Карандышевым Васи и самого Кнурова на обед - тоже ведь определяется все тем же исходным событием.

То же относится и к следующей сцене - полного драматизма объяснения Ларисы с Карандышевым. Мы получаем здесь массу новой информации, в частности, о непобежденном, неизжитом еще чувстве Ларисы к бросившему ее Сергею Сергеевичу Паратову. Да, и здесь множество смен настроения, действия. За каждой переменной импульс своего маленького события, действенного факта. И все же снова все тут определено одним, подчинено одному, о чем бы ни шла речь, какие бы ни совершались поступки - все имеет тот же корень.

Но вот приходит событие чрезвычайной важности: появляется великолепный, неотразимый Паратов. Вот, кажется, где завязка! Но приезд Паратова, как ни помпезен он, как ни обставлен всяческим ликованием, цыганами и прочим, важен не сам по себе. Вот ведь где главный удар

этого события: узнав о предстоящем браке Ларисы, Паратов решает посетить ее, более того - проучить за "измену". Да и жениху преподать соответствующий урок - знай, с кем связываться! Так, подогреваемый Васей Вожеватовым, да и Кнуровым, уязвленный в своем мужском самолюбии, Паратов ввязывается в эту историю по своему расчету, со своими целями, но становится пособником и даже главной силой в "гоне дичи" - бесприданницы Ларисы.

Итак, первый акт, изобилующий большими и малыми событиями, нагнетающими борьбу, напряжение ситуации и заготавливающими конфликтную схватку, весь развивается под знаком импульса, данного исходным событием.

Во втором акте, написанном с неподражаемым драматургическим блеском, действие продвигается от события к событию, смысл которых в развитии конфликта и обострении борьбы. Наиболее значительны среди них встреча Ларисы с Паратовым, ссора его с Карандышевым, и, наконец, приглашение его Карандышевым на обед. Второй акт в целом, и особенно эти три события, дополняя раскрытие характеров и проясняя позиции действующих лиц, логически обосновывают и готовят критическое напряжение кульминации драмы, т.е. центрального события.

Третий акт - злосчастный обед у Карандышева. Споив жениха, Паратов, Кнуров и Вожеватов делают из него шута, жалкое посмешище, наглядно демонстрируя Ларисе полную невозможность стать женой этого убогого нищего ничтожества. Вот и центральное событие: Паратов предлагает Ларисе бросить тут упившегося жениха и поехать с ними на пикник за Волгу. По всем нормам морали, нравственности своего времени принять такое невероятное предложение для порядочной девушки невозможно. Лариса его принимает. Потому что верит Паратову. Потому что любит его. Заговорщики скрытно увозят ее из дома незадачливого жениха.

Направление истории резко меняется. Третий акт заканчивается отчаянным трагическим решением Карандышева: теперь ему остается одно - месть! Действие неудержимо катится к катастрофе.

Четвертый акт. С пистолетом за пазухой Карандышев ждет возвращения компании. Возвращается она поздней ночью. Важнейшее событие: Лариса брошена. Паратов, видите ли, не властен сделать то, что должен был бы сделать порядочный человек - жениться на обещанной им девушке. Он помолвлен, он жених невесты с полумиллионным приданым.

Мы подошли к главному событию - Кнуров и Вожеватов разыгрывают в орлянку, кому из них взять на содержание брошенную Ларису. Ведь теперь-то другого выхода у нее нет. Податься некуда! Выиграл Кнуров. А для Ларисы наступила ослепительная ясность: "Вещь! Я вещь! Слово для меня найдено!" Сквозное действие - я не формулирую его, но, очевидно, это что-то вроде "борьбы за человеческое достоинство, за право личности", - начатое исходным событием (ведь именно чтобы отстоять свое достоинство, утвердить себя как личность, Лариса Дмитриевна согласилась на этот странный брак с Карандышевым), сквозное действие терпит поражение. Главное событие выявило безжалостный смысл всей истории.

Чем же она заканчивается? Заключительным событием. Карандышев пытается, несмотря ни на что, вернуть Ларису, пойти на "жертву" и жениться на брошенной обещанной девке. Тщетно. "Так не доставайся ты никому!" кричит он в отчаянии и стреляет в нее. И убивает. Умиравшая Лариса говорит последние свои слова "Какое благоденствие... милый мой". Смерть признала она благоденствием. И первый и единственный раз назвала "милым" Юлия

Капитоновича, своего убийцу-благодетеля, спасшего ее от бесчестья, от того, чтобы жить "вещью".

Вот и авторский приговор всей горестной истории, выраженный заключительным событием драмы.

Таков удивительно стройный, четкий драматургический скелет этого замечательного произведения, где все нужно, все неотделимо сплетено в авторскую систему пьесы. От исходного события начинается непрерывное, все более нагнетаемое движение к центральному событию, и далее - переломившаяся линия действия неудержимо стремится к главному событию и развязке.

Отмечу, что субординация промежуточных событий по их значительности связана с трактовкой, с оценкой фактов, с тем, как расставляются смысловые акценты режиссером. Но в этом беглом обзоре событийной конструкции "Бесприданницы" я придерживался добросовестно объективного пересказа основных фактов пьесы, опираясь не на сюжет, т.е. авторское или режиссерское истолкование их, а, насколько удалось, только на фабулу. Фабула, как сказано, неизбежна. Истолкование же фактов и соответственно превращение их в события большей или меньшей значимости - это уже подвижная категория, прерогатива режиссера, она-то и есть "режиссерское прочтение". Конечно, основные события - исходное, центральное, главное и заключительное - в их определении малоподвижны и при анализе "Бесприданницы" другими режиссерами, видимо, они изменяются лишь по обосновывающим их объяснениям, но не по месту и значимости в конструкции драмы. А вот промежуточные события, их осмысление и удельный вес уже целиком подчинены режиссерской расшифровке согласно его системе драмы и замыслу спектакля.

Рождение замысла - одна из великих тайн творческого процесса. Что служит импульсом? Знание? Гражданская позиция? Ассоциации? Подспудные накопления эмоциональной памяти? Опыт? Внезапная догадка? Наверное, все вместе взятое. А какие тут действуют закономерности?.. Как не вспомнить ахматовское:

Когда б вы знали из какого сора  
Растут стихи, не ведая стыда,  
Как желтый одуванчик у забора,  
Как лопухи и лебеда.

История искусств знает немало ставших хрестоматийными примеров рождения замыслов писательских, художественных, театральных... Вот хотя бы знаменитая черная ворона на белом снегу, которая зачала в воображении Сурикова великую "Боярыню Морозову".

Но сколько бы ни было примеров, они не выстраиваются в логически объяснимый ряд правил или в закон. Возникновение замысла всегда глубоко субъективно, индивидуально, очевидно, потому, что корни его уходят в потаенные глубины личности, нажитого богатства впечатлений, размышлений, душевного опыта. Оттуда, из этого "духовного перегноя", пробивается первый росток замысла. Иногда как озарение, поражающая воображение догадка, иногда как зачаточная клеточка живого организма, которому предстоит долгий и трудный рост и формирование. Так или иначе, замысел - это всегда процесс, развивающийся, меняющийся, дополняющийся. Возникновение его подобно зерну, которому предстоит прорасти и долго развиваться прежде, чем оно обретет завершённую форму художественной целостности.

Очень многое роднит рождение замысла с рождением образа. Образное решение нельзя сочинять, оно **рождается**, приходит как награда, как подарок. От предельной сосредоточенности и целеустремленности нашего воображения и чувства. Сам замысел тоже ведь не что иное, как **образ будущего спектакля**, почувствованный и увиденный нашим воображением.

Несомненно, что между замыслом, первочувством и сверхзадачей существует безусловная связь и зависимость. Сам первоначальный интерес к пьесе - не что иное, как смутное предчувствие, интуитивное предощущение замысла.

Период вживания в пьесу и ее анализа есть так же и формирование замысла, как бы он ни родился - от внезапной догадки или от постепенного погружения в материал. Ведь самое-самое начальное зернышко его зародилось от первого знакомства с пьесой, от первочувства.

Формируясь в процессе анализа, замысел и сам влияет на направленность анализа. Он уточняет создаваемую режиссером в процессе анализа систему пьесы-спектакля, хотя и сам является средством выявления этой системы в образной художественной форме спектакля.

Здесь сделаю оговорку. Драматург создает определенную **систему пьесы**, т.е. то сплетение обстоятельств, событий, характеров и мотивации поступков действующих лиц, которые определяют их взаимосвязанность и взаимонеобходимость, образуя художественную целостность драмы. Режиссер, анализируя пьесу, сознательно или подсознательно формирует одновременно и замысел своего спектакля. Таким образом, анализируя авторскую систему пьесы, режиссер одновременно складывает и **свою** систему уже не только пьесы, но и спектакля. Создается "**система пьесы-спектакля**" как новой художественной структуры, новой художественной целостности. В дальнейшем изложении, употребляя понятие "системы", я буду иметь в виду именно эту целостность - "пьесы-спектакля".

Работа с художником - важнейший этап в становлении замысла. Ощущения, желания режиссера получают конкретизацию в зрительном образе и пространственном решении. Теперь жизнь, действие будущего спектакля видятся в конкретной среде, в конкретном зрелище.

Отношения с художником в создании зрительного образа спектакля различны и в основном зависят от индивидуальных особенностей режиссера и художника. Полюсами являются позиции, когда режиссер очень ясно **чувствует**, что ему нужно, что ему хочется, но "не видит" этого, и тут художник становится истинным сотворцом решения, или когда, напротив, режиссер очень ясно **видит** зрительный образ спектакля и художник нужен ему не для решения оформления, а для воплощения режиссерского видения. Функция его становится исполнительской, а не сотворческой. Есть и третий путь, достаточно редкий, когда режиссер является одновременно и художником, т.е. может на профессиональном уровне воплотить в художественную форму свое видение. Правда, этот случай вовсе не исключает, а то и усиливает как творческий союз, так и конфликт этих двух ипостасей создателя спектакля. Несомненно, он имеет свои преимущества и потери. Преимущества в том, что будущий спектакль складывается в нерасторжимом единстве понятийного, чувственного и зрелищного решения. Протори - в потере того творческого вклада, неожиданности видений и решений, которые приносит сотворец-художник. Оформив многие свои спектакли, иные хорошо, другие банально и тускло, я, пожалуй, не могу сказать с уверенностью, что для меня как художника было увлекательнее и продуктивнее - работать на себя, режиссера, или быть художником у других режиссеров. То же и в режиссерской работе. Интересный художник - это так важно для режиссера! Особенно когда работа превращается пусть в трудное, порой конфликтное, но истинно творческое

союзничество.

Однако вернемся к нашей теме - режиссер наедине с пьесой.

Как ни стараться в такой маленькой книжечке охватить все вопросы, связанные с этим этапом режиссерской работы, вряд ли это возможно. К тому же рассуждения, оторванные от конкретного материала, не могут оказать достаточно эффективную помощь и быть убедительными. Поэтому сейчас, когда в некоторой степени оговорены общие посылки, принципиальная установка, я попробую сочетать теоретические положения с конкретным примером, за которым обращусь к лучшей, наиболее совершенной пьесе А.П. Чехова "Вишневый сад".

Само название этого этапа работы режиссера - **наедине** с пьесой - подчеркивает интимность, одиноличность этого процесса. Это процесс вживания, вчувствования, раздумий, да, наконец, и таинственного зарождения замысла. Как же можно это сделать предметом коллективного разбирательства?! Протivoестественно! Вероятно, именно по этой причине в театральной литературе об этом процессе или вовсе умалчивается, или говорится вскользь, скороговоркой. Прикосновение к этой области неизбежно ставит вопрос в дискуссионную плоскость, автора - в позицию обороны и тщетной попытки защитить трудно уловимую работу своего не только сознания - это еще куда ни шло! - но и подсознания, а то и сверхсознания, т.е. тайную тайных своей творческой "кухни". И все-таки я решусь на такой рискованный шаг. Но с определенными оговорками.

Во-первых, почему я обращаюсь для такого примера к труднейшей для любой попытки анализа пьесе? Пьесе, написанной, по меткому выражению З.Паперного, "вопреки всем правилам"? Не проще ли было бы обратиться к какому-либо классическому образцу, написанному "в строгих правилах искусства", по законам, отработанным столетиями становления драматургических канонов? Конечно, проще. Но не лучше. Действительно, анализ внутренней жизни и структуры, скажем, "Недоросля", любой комедии Мольера, "Ревизора" или той же "Бесприданницы" значительно легче и нагляднее, чем анализ пьесы с такой вялой фабулой, с такой невнятной, а то и вовсе неуловимой расстановкой черного и белого, добра и зла, зашифрованностью конфликта, как "Вишневый сад". К тому же пьесы столь знакомой, много играемой, обросшей огромной литературой и бесконечным количеством точек зрения.

И все-таки "Вишневый сад". Мы знаем, что драматургия Чехова определила решительный разрыв не только в русской, но и в мировой драматургии с классическими нормами, кардинальный поворот к совершенно новой эстетике драмы и новым методам и средствам ее сценического воплощения. Мировая драматургия XX века развивается под влиянием Чехова, его новаторских открытий. Все это общеизвестно, и именно по этим признакам я избираю "Вишневый сад" для такого "предметного урока".

Второе, что хочу оговорить. Речь здесь пойдет о раздумьях, чувствованиях и проживаниях, о таинственной работе души, воображения. Моих. Лично **моих**. Возможно рассказать об этом? Кажется - абсолютно невозможно. А если можно, то лишь о каких-то частностях, об отдельных моментах, которые приобрели некую внятность, законченность. Да и то... Ведь речь о самом начальном этапе творческого процесса, который еще вовсе не принес осязаемых плодов. Ведь это же не рассказ о поставленном спектакле, т.е. о произведении, принявшем отчетливые формы, установившемся в некую конкретную данность, завершенность. Как же передать движение мысли, как ухватить истоки интуитивной догадки, или возникшей боли? Невозможно!

Поэтому и рассказ мой не может претендовать на исчерпывающую полноту и точность отражения внутреннего процесса, который и есть вживание в пьесу. При всем том, что в этом процессе активно участвуют не только чувство, но и разум, и логика, и воля.

Третье. Не спорьте со мной. Не поддавайтесь побуждению возражать мне по принципу "а я бы пел иначе", или по другому - "а у Брука это не так", "а в старом МХАТе, говорят, не так играли" и т.д. и т.д. Я совсем не намерен предложить вам образцовое решение пьесы "Вишневый сад", некую оригинальную трактовку - нет, ни в малейшей степени. Я ставлю перед собой куда более скромную задачу, хотя, вероятно, и более трудную. Я хочу вместе с вами проследить **методику, только методику этапа вживания в пьесу**, анализа жизни в пьесе, формирования системы "пьесы-спектакля" и на основе этого - создание контрольной технологической схемы строения будущего спектакля, т.е. определения его событийно-действенной структуры.

Я постараюсь сверять эти поиски с теми установочными положениями, о которых частично сказано выше, буду отвлекаться на разъяснения того, что связано с вопросами профессиональных позиций и технологии нашего дела.

Итак, в путь. В "Вишневый сад".

Читаю пьесу.

Читаю, стараясь отрешиться ото всех знаний, впечатлений от спектаклей, от того, что написано, сказано об этой немисливо прекрасной пьесе. Любимой. Стараюсь освободить себя от всякой, любой, предвзятости, тенденциозности. И рассудочность надо гнать прочь...

**Пусть читает сердце.** Пусть оно пишет свою "психограмму". Никакого анализа пока! Никаких принудительных размышлений пока - успеется еще. Да и текст-то почти наизусть знаемый! Только ведь он такой, что достаточно открыть любую страницу, начать с любой реплики и... не оторвешься. И не потому ведь, что "интересно", не потому, что "здорово". Потому, что "душа с душой говорит". Такая правда. Такое проникновение в тайное тайных душ человеческих, что, как воронка бездонного омута, засасывает... не вырваться. Вот и последний монолог "смешного" Симеонова-Пищика, понявшего вдруг, что случилось в этом доме, почему мебель... чемоданы... И как ни пытаюсь удержать слезу - она обжигает, затуманивает глаза. А вот и рвущий сердце отчаянный вопль - не голосом, каждой клеточкой, каждой фиброй души - вопль легкомысленного, нелепого, ни к чему не пригодного Гаева... "Сестра моя! Сестра моя!"...

Господи! Как же жалко их! Их, но и еще чего-то, большего чем они. Какая же боль в душе...

А Фирса забыли... Они-то! Как же это?

И все равно мне их жаль. Жаль и вишневого сада. Немисливо жаль. Не того вишневого сада, который сперва мерещился Антону Павловичу, в котором зрела вишня, которую "сушили, мочили, мариновали, варенье варили", продавали - замечательная вишня, а Вишневый Сада - цветущего, белого, белого... Символа чистоты, надежды и незыблемой постоянности. Сада, который должен быть всегда.

Жаль. Ужасающе жаль. До крика жаль.

Вот оно - мое первочувство. Вот что завладело всей душой. Засело в нее. Их жаль. Этот белый-белый Сад жаль. Эту нашу "нескладную, несчастливую жизнь" - жаль. Жаль чего-то

непоправимо вырубленного, уничтоженного... Чего? Еще не знаю, но чувствую. Об этом и сказал, что жаль чего-то большего, чем несчастливые судьбы этих людей.

Очень важно, чтобы первочувство **поселилось** в душе, чтобы оно всегда присутствовало дальше во всех рассуждениях, вопросах, поисках ответов. Вот что значит **запомнить первое впечатление** от пьесы, о чем так часто и настойчиво пишут авторы книг о режиссуре. Я же подчеркиваю: не просто впечатление, а **первое чувство**.

Теперь, когда я заряжен первочувством, дадим дорогу и аналитическому разуму. Читая, перечитывая, сопоставляя, будем накапливать знания и понимания. Только сначала надо хорошо усвоить фабулу, чтобы постоянно иметь возможность охватывать мысленным взором всю пьесу в целом.

Фабула "Вишневого сада" проста (беру сейчас для краткости только основную линию): имение Раневской с прекрасным, составляющим его всероссийскую славу, вишневым садом должно быть продано за долги. В связи с этим Раневская возвращается из Парижа, где в течение пяти лет находилась со своим неверным любовником, с которым теперь порвала. Судьба сада и имения предрешена, т.к. средств для погашения долгов нет и взять их неоткуда. Купец Лопухин предлагает спасительную меру - вырубить сад, а землю, разбив на участки, сдавать в аренду дачникам, построив на месте имения и сада дачи. Раневская и ее брат Гаев решительно отвергают этот план. Приближаются торги, вопрос никак не решается. Двадцать второго августа Лопухин сам на торгах покупает имение. Бывшие хозяева вынуждены покинуть родное гнездо, Раневская возвращается к любовнику, все разлетается в разные края, а Лопухин приступает к реализации плана, который предлагал им во спасение, и вырубает вишневый сад.

Пьеса многотемна, полифонична, в эту основную линию фабулы теснейше вплетаются фабульные линии всех других действующих лиц драмы, составляя удивительное соединение частей в единое целое. Все здесь нужно, взаимообусловлено, дополняет, разъясняет, а то и определяет одно другое. Магический сплав всех слагаемых угадывается сразу же, хотя и совершенно не ясны закономерности этого соединения. В этом и предстоит разобраться, ничего не предвещая априори, ничего не навязывая пьесе, а следуя ее логике, ее течению, ее внутренним законам и причинностным связям.

Но прежде позволю себе пространное, но необходимое отвлечение, снова обращусь к Ф.М.Достоевскому.

В одиннадцати книгах великого романа "Братья Карамазовы" события развиваются неудержимо, заплетаясь в тугой узел неразрешимых противоречий, столкновений антагонистических характеров, поступков, продиктованных не только логикой этих характеров, но и буйным произволом "власти минуты", дающим иной раз такое направление ходу событий, которого никто не мог рассчитать, не мог предвидеть. События приходят к катастрофе: убит Федор Павлович Карамазов, убит и ограблен своим побочным сыном лакеем Смердяковым. Однако вся логика фактов, вскрытых следствием, показывает: убийство совершено Митей, старшим сыном старика Карамазова. И так "заклинились" обстоятельства, что факт этот вроде бы и несомненен. Завтра обвиняемый предстанет перед судом. И лишь два человека могли бы открыть суду истину - сам Смердяков и Иван Федорович Карамазов, которому Смердяков сообщил о своем преступлении. Но Смердяков вчера повесился, а Иван в горячке, тяжело болен и находится в невменяемом состоянии. Таков жизненный пласт романа, раскрытый автором во всей глубине мотивировок поступков его героев. И только мы - читатели - знаем все. Достоевский проводит нас через все звенья этой страшной цепочки, распутывает для нас все



узелки непостижимых противоречий и сплетений обстоятельств. Каждое действующее лицо романа, зная лишь **часть событий**, а следовательно, лишь часть истины, может верить или не верить, предполагать, так или иначе истолковывать факты применительно к своей осведомленности, своей субъективной позиции, симпатиям и антипатиям или корыстным расчетам. **Но вся истина** остается скрытой для действующих лиц.

Вот в таком положении мы приходим к двенадцатой книге романа, посвященной судебному разбирательству и прениям сторон. Книга эта озаглавлена Достоевским "Судебная ошибка"/*Достоевский Ф.М. Собр. соч. Т.10. С.234—305.*

Представим на минуту, что нет романа, нет авторских расшифровок и объяснений, что перед нами пьеса, написанная по канве фактов романа. Что же остается? Фабула, цепочка поступков действующих лиц, их слова, которые далеко не всегда можно истолковать правильно, если не знать скрытых мотивировок и связей, которые их породили. **Истина** происшедшего оказывается глубоко запрятанной.

Этим материалом и располагают прокурор Ипполит Кириллович и столичная звезда защитник Фетюкович.

Не похоже ли их положение на положение режиссера, перед которым лежит пьеса, полная загадок и тайн? Их следует разгадать на основании "знаков", а лучше сказать - "улик", оставленных в ней автором, чтобы открыть истину - т.е. авторский замысел и его, автора, мотивировки поступков героев. Да. Похоже. И вот тут-то и кроется суть, ради которой я обратился к столь развернутому примеру.

Что же происходит в двенадцатой книге романа?

Судебное разбирательство, полное драматизма, неожиданностей, игры страстей завершается. Суд переходит к прениям сторон.

Для прокурора Ипполита Кирилловича наступает звездный час - он должен обвинять в процессе, на шумевшем на всю Россию. Заметим, что человек он болезненно самолюбивый, не очень удачливый, мы бы сказали - закомплексованный ощущением своей ущемленности, обойденности и т.д. Дело же представляется ему выигрышным и достаточно ясным с первого знакомства с ним. Вот тут-то и зарыта собака! В голове Ипполита Кирилловича сразу же складывается **концепция безусловной виновности** Дмитрия Карамазова в убийстве и ограблении отца своего. И вот что особенно важно: коль завелась такая концепция, **факты приобретают однозначное истолкование**. Если они служат подтверждением концепции - слава Богу, нет - наплевать! Ипполит Кириллович не колеблется, не сомневается, ему нечего задумываться над противоречиями некоторых обстоятельств, показаний и характеристик, которые, не будь этой заданной концепции, помогли бы прокурору приблизиться к истине и не допустить роковой ошибки. Но **истина его не интересует**. Силы, красноречие, темперамент направлены лишь на одно - обосновать свою концепцию, решительно отшвырнув с пути все возражения и сомнения, которые могли бы ее поколебать. И примечательно: чем точнее логика фактов, на которую опирается прокурор, тем дальше он уходит от истины! И мы, знающие правду, с каждым словом, произнесенным велеречивым Ипполитом Кирилловичем, с содроганием наблюдаем, как все дальше и дальше уводит он присяжных и судей от истины.

Все дело в том, что прокурор следовал лишь **логике фактов**, а не попытался исследовать, угадать или хотя бы предположить **логику чувств, логику страстей**. Его как бы доказательная,

холодная и рационалистическая логика миновала главное - "натуру" действующих лиц трагедии. А вспомним, на чем поймал Порфирий Петрович Родиона Раскольникова, чем загнал его в угол: он постарался проникнуть именно в "натуру" предполагаемого убийцы Алены Ивановны и сестры ее Лизаветы. "Натура"-то и выдала Родиона Романовича. "Солгал-то он бесподобно, а натуру-то и не сумел рассчитать. Вот оно, коварство-то где!" - восклицает Порфирий Петрович. Да, натура... Она-то и объясняет факт. Она может помочь поймать убийцу так же, как доказать полную невозможность "по натуре" совершить убийство. Митя - дебошир, скандалист, "изверг" - не мог **по натуре** совершить холодно рассчитанного убийства и ограбления. Но - увы! - Ипполиту Кирилловичу не до натуры. Ее безоглядно подминает концепция!

И вот слово за всероссийской знаменитостью - защитником Фетюковичем. И с радостью мы воспринимаем его заявление: "Ну, а что, если дело происходило не так, а ну как вы создали роман, а в нем **совсем другое лицо?**" - наносит он сокрушительный удар по концепции прокурора. Вот теперь-то истина восторжествует, надеемся мы, читатели.

И с первых слов защитника поражает, как глубоко и тонко проник он в душу подзащитного. Как - словно бы "сам Достоевский" - проводит он нас по всем извилинам его путанной и страстной души. Все, что говорил прославленный адвокат, совпадает с тем, что мы знаем из романа, факты, которыми оперировал прокурор, приобретают теперь истинное свое содержание, и они со всей наглядностью показывают - не мог Дмитрий Карамазов убить и ограбить своего ненавистного отца! Тут бы и восторжествовать истине! Но... Но защитник, так же, как и прокурор, исходит из придуманной им концепции защиты. А концепция такова: Митя не мог по своей психологии убить, но, тем не менее, убил, убил в состоянии аффекта, невменяемости, доведенный до этого мерзостным своим папашей, а потому заслуживает оправдания. **Не мог убить, но убил** - вот она концепция, которой защитник подчинил свою тончайшую психологическую аргументацию, концепция, которая не опровергла судебную ошибку, а утвердила ее, только шиворот-навыворот.

Фетюкович вроде бы и натуру понял и в расчет взял, но не хватило ему мужества **поверить этой натуре до конца**. Потому - и поверил, и не поверил, а следовательно, и вывод - не мог убить, но убил. Конечно, Фетюковича несколько оправдывает то, что совокупность фактов фатально обернулась против Мити, а те факты, которые могли бы решительно опровергнуть это фатальное стечение обстоятельств, остались скрытыми - не оставил Смердяков посмертного признания в убийстве, не могли быть приняты заявления больного Ивана иначе, чем горячечный бред.

Но сейчас меня интересует уже не это. Истину в обоих случаях погубила предвзятая концепция. Эту аналогию-пример я привел для расшифровки коренной позиции в режиссуре по отношению к материалу, которому мы должны дать сценическую жизнь. Концептуальная режиссура - болезнь времени. Болезнь, уводящая, в сущности, от корня театра, от самой его сути - познания человека во всей противоречивости его натуры, непредсказуемых извивов его психической жизни. Именно это и является областью **чувственного познания**, которому и должен служить театр. Вспомним Станиславского: "Театр воздействует на зрителя через посредство сердца". Концепция же неизбежно ввергает нас в сферу умозрительную, в которой живой человек - действующее лицо - теряет самоценный интерес для режиссера и имеет лишь функциональное значение аргумента в доказательствах некой заданной себе режиссерской концепции. Очень своевременно вспомнить И.Канта: "**Человек сам в себе цель и не может быть средством**". И хоть сказано это в ином контексте, но мысль сохраняет свою точность и глубину и применительно к позиции режиссера по отношению к целям театра.

Конечно, и спектакль "моего" театра должен представлять собой художественную целостность, в которой каждый слагающий ее компонент служит проведению определенной общей мысли, идеи, сверхзадачи, т.е. как бы тоже "концепции". Но дело в том, что эта общая мысль, идея, сверхзадача **органически вызревают из чувственного познания жизни пьесы**, которая есть не что иное как "жизнь человеческого духа". Концептуальную режиссуру жизнь пьесы, как и человек с его внутренним миром, интересует мало. Подобие жизни **подгоняется под привнесенную в пьесу извне концепцию**, иллюстрируя ее. Надо сказать, что в этом случае **действительная** жизнь пьесы мешает реализации концепции, т.к., в сущности, они антиподы. Что и ведет в конечном счете к подавлению пьесы режиссерским произволом. Потому-то, если мы полагаем основой театра правду жизни, исходить надо из "натуры" действующих лиц и объяснения фактов искать не столько в их объективном смысле, сколько в "натурах" человеческих. Только так мы можем приблизиться к разгадке загадок, которые задает нам пьеса. И чем она талантливее и глубже, тем больше в ней этих загадок и вопросов.

Вернемся к "Вишневому саду".

Итак, фабула чеховской пьесы, даже если изложить ее со всеми подробностями, не содержит в себе никаких особых динамических поворотов, обостряющих развитие действия и питающих зрительский интерес. И хотя она построена вокруг судьбы вишневого сада, и действие развивается от положения, когда сад должен быть продан, к положению, когда он уже продан, я не испытываю особого интереса к этому вопросу. Ведь, в сущности, уже в первом акте достаточно ясно, что именно будет продано, что его хозяева, отвергая спасительный проект Лопухина, сами не могут найти никакого реального выхода из критической ситуации, в которой оказались. Второй акт уже не оставляет в этом никаких сомнений. Значит, и продажа имения в третьем акте сама по себе лишена неожиданности, а четвертый акт завершает историю так, как по простой логике она и должна была завершиться. Если к этому добавить, что ни Раневская, ни Гаев палец о палец не ударяют для спасения себя, - становится очевидным, что в пьесе начисто отсутствует борьба за сохранение имения как определяющая действие пьесы. Один Лопухин борется, но не за то, чтобы завладеть вишневым садом, а за то, чтобы хозяева его приняли единственно разумное, по убеждению Ермолая Алексеевича, решение. Но это какая-то вялая односторонняя борьба, которая не завязывает реального действительного конфликта. В силу этого и тот неожиданный поворот, что купил имение не кто-нибудь, а сам Лопухин, тоже ведь как бы ничего не изменил: все равно имение и сад были бы проданы, все вроде даже и обрадовались - стало легче и не надо беспокоиться. Нет в пьесе и никакого острого конфликта между персонажами. Она населена в общем-то неплохими людьми, доброжелательными друг к другу, а многих из них даже трудно не полюбить. И "злодеев" в ней нет. Разве что - Яша? Да и то...

Что же движет пьесу? В чем та пружина, которая заставляет следить за всем происходящим с постоянным напряжением и интересом? Вот на какой трудный вопрос надо найти ответ, чтобы приблизиться к разгадке тайны этой драмы, которую сам Чехов считал комедией, чуть ли не фарсом.

Драматургии без конфликта, без борьбы, без столкновения противостоящих сил быть не может, как бы ни менялись эстетические критерии и нормы теории драмы. Все было ясно, пока в драме по классическим канонам сталкивались "добро" и "зло", и соответственно происходило разделение сил на противостоящие фронты сквозного действия и контрсквозного действия. Разделенные таким образом действующие лица драмы боролись за достижение противоположных целей. Термины Станиславского "контрдействие" и "сквозное контрдействие" родились из этой структурной обязательности построения драмы. Столкнувшись с драматургией Чехова, все более и более - от "Иванова" к "Вишневому саду" -

укреплявшей новый взгляд на структуру драмы, который стал доминирующим признаком драматургии XX века, Станиславский обнаружил, что конфликт переключался из области столкновения людей в сферу противостояния позиций, идей, при отсутствии или необязательности прямой человеческой борьбы между "хорошими" и "плохими". Соответственно, по мере укрепления в драматургии чеховского принципа драмы, терял свой смысл и значение термин "контрдействие". Очевидно, поэтому поначалу, при поверхностном взгляде, действенная пружина "Вишневого сада" показалась слабой, вялой. К тому же, многолетнее воспитание агрессивной обвинительности, неустанный поиск "врага", на которого можно свалить ответственность за все, создали определенный штамп в нашем сознании, постоянно призывающий к "борьбе" в самом примитивном смысле слова, к "преодолению", "выявлению", обвинению и наказанию. Но в том-то и дело, что в "Вишневом саду" нет злодеев. Не борьба против них движет пьесу, равно как и не спасение вишневого сада от злого хищника (хотя слова "хищный зверь" и произносятся в адрес Лопухина, но вроде бы в шутку, вызывая общий смех).

Что же тогда?

Ища ответ, обратим внимание вот на что. Началось действие пьесы, и вишневый сад фигурирует в однозначно конкретном, материальном смысле, как принадлежащая имени Раневской часть земли, засаженная вишневыми деревьями. В прошлом этот сад приносил доход, теперь он не имеет экономического значения и является не более, чем бесполезным пережитком прошлого времени, другой жизни. А если так, то проект Лопухина построить на его площади дачи, вырубив этот сад, и получать от них спасительный доход, представляется вполне разумным. С другой стороны, упорство, с которым этот разумный проект отвергается Раневской и Гаевым, несколько отдаёт "дворянской спесью" и непростительным в данной ситуации легкомыслием.

Но вот наступает утро, взошло солнце, и Варя распахнула окна в цветущий сад. После пятилетней разлуки, после всех парижских испытаний:

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА (*глядит в окно на сад*). О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. (*Смеется от радости*.) Весь, весь белый! О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!

Сад приобретает какое-то иное значение. Он что-то гораздо большее, чем просто сад, пусть самый большой, самый красивый и самый бесполезный. Он становится символом чего-то, что пока еще не могу, да и не хочу определить словами. Только теперь, когда бы ни упоминался сад, я воспринимаю его как-то совсем иначе. И когда, например, Аня скажет Трофимову:

"Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде. Я любила его так нежно, мне казалось, на земле нет места лучше, как наш сад",

- я уже понимаю, что речь идет не о саде, который скоро продадут, а о чем-то совсем другом, гораздо большем.

Но что же это значит? Тогда ведь Лопухин своим предложением вырубить сад, уничтожить его и освободить землю для рационального доходного ее использования покушается уже не только

на реальный сад, а на что-то совсем другое. Следовательно, и вырубать в четвертом акте он будет не просто старые деревья, а это самое "другое". Может быть, душу? Может быть, саму жизнь? Ту жизнь, прикосновение к которой тогда, давно, когда здесь, в этой детской, Раневская умывала его разбитый нос и утешала "не плачь, мужичок, до свадьбы заживет", вызвало в душе Ермолая Лопухина ошеломляющее потрясение?

Да не тут ли и конфликт? Не тут ли скрывается та самая искомая пружина действия пьесы? Не на этой ли "территории"?

Беру это на заметку, в копилку.

### Часть III

Совершенно очевидно, что главные лица драмы - Раневская и Ермолай Лопухин. Следовательно, в них, в их связях, противоположениях, в соотношении их характеров, особенностей следует в первую очередь искать зерно смысла происходящей истории. Разумеется, что это ни в малейшей степени не умаляет значения других лиц драмы, их роли в прояснении глубинного смысла истории о продаже вишневого сада. И все же именно через двух главных персонажей легче пробраться к пониманию места и назначения в строении драмы всех остальных лиц такими, какими они заданы в авторской системе пьесы.

Первое, что мы слышим о Любви Андреевне Раневской: "Хороший она человек. Легкий, простой человек". Так говорит о ней Ермолай Лопухин. Это важно, тем более, что разные лица будут характеризовать ее по-разному, а родной брат скажет даже, хоть и раскается тут же: "вышла за не дворянина и вела себя нельзя сказать чтобы очень добродетельно. Она хорошая, добрая, славная, я ее очень люблю, но, как там ни придумывай смягчающие обстоятельства, все же, надо сознаться, она порочна." Вон как! И если посчитать факты - и прошлые, происшедшие до начала событий пьесы, и те, что происходят на наших глазах - в горячей, искренней аттестации Раневской Лопухиным, и, как всегда, в несколько преувеличенной, пышно риторической оценке ее Гаевым, есть безусловная доля правды. Доля правды, но не вся правда. И хотя характеристики достаточно полярны, это совсем не означает, что вся истина между полюсами. Нет. Она на обоих этих полюсах.

Проследим же за основными вехами жизни Любви Андреевны и за некоторыми ее наиболее примечательными поступками.

Ныне разоренное и подлежащее продаже за долги имение - родовое наследственное имение Раневской, может быть, ее приданое. Она скажет:

"Я всегда сорила деньгами без удержу, как сумасшедшая, и вышла замуж за человека, который делал одни только долги. Муж мой умер от шампанского, - он страшно пил..."

Так было, когда разорения еще не было, но долги уже были. Потом было бегство за границу, для чего имение было заложено и перезаложено. Теперь о ней говорят:

"Сестра не отвыкла еще сорить деньгами".

"Мамочка такая же как была, нисколько не изменилась. Если бы ей волю, она бы все раздала."

"Дачу свою около Ментоны она уже продала, у нее ничего не осталось, ничего... И мама не понимает! Сядем на вокзале обедать, и она требует самое дорогое и на чай лакеям дает по рублю."

"Ах, мамочка, дома людям есть нечего, а вы ему (прохожему. - М.С.) отдали золотой".

"Ты отдала им свой кошелек, Люба. Так нельзя!"

И так далее, примеры можно множить и множить. И это теперь, когда продается имение, вишневый сад, и дальше жить уже абсолютно не на что! И негде!

Что это - легкомыслие? Безответственность?

А этот бал, затеянный в день, когда продается имение? По залу крутят "гран рон", а платить музыкантам нечем!

Имение продается, но ни разу не мелькнула тревога, забота о том, что же будет с Аней - дочкой, с Варей - приемной дочерью. Да, наконец, Ефимьюшка, Карп, Поля, Евстигней - все эти старые слуги, которые еще впроголодь живут при доме - куда же денутся? А Фирс? Фирс, которого по приезде ласкает Любовь Андреевна, целует, как родного, - и абсолютно искренне! Но в день отъезда, когда он болен, беспомощен, похоже, ни она, никто из членов семьи не зашел проститься с ним перед тем, как предполагалось его отправить в больницу и расстаться с ним навсегда. Да и этой отправки никто толком не проверил, доверив все прохвосту Яше. Не странно ли?

А вся история сватанья Вари за Лопихина? Все как-то мимоходом, с очевидным безразличием. А ведь это же судьба, жизнь Вари, дочери, хоть и приемной...

И когда Варя, в общем-то дойдя до предела безнадежности, говорит:

"Если бы были деньги, хоть немного, хоть бы сто рублей, бросила бы я все, ушла бы подальше. В монастырь бы ушла", - Раневская пропускает этот вопль души мимо ушей.

Аня уезжает - куда? Трофимов взбаламутил ее, девочку, выросшую в домашней теплице, увлек какими-то туманными мечтами о новой жизни. Но не с ним же она едет! Он, судя по всему, под надзором полиции, вечный студент, выгнанный из университета за политику, бездомный нищий. Значит, с дядей? Но может ли быть что-нибудь более ненадежное? Однако мать не задает этого вопроса ни ей, ни себе. В голове у нее другое - Париж, любовник, который зовет ее, которого снова надо спасать, которому она опять стала нужна.

И наконец, уезжает-то она на те самые пятнадцать тысяч, которые ярославская бабушка дала на спасение имения. Смехотворные гроши по сравнению с той огромной суммой, которая нужна для выкупа имения, но разве в этом дело? Любовь Андреевна бездумно забирает их себе, для себя. И напрашивается вопрос - а сколько же в кармане у Вари, у Ани, которая едет начинать "новую жизнь"?

Вот только часть фактов и поступков, которые вроде бы подтверждают оценку, данную сестре Гаевым. Их достаточно, чтобы осудить, обвинить Любовь Андреевну и, кажется, уж никак не

скажешь, что она "хороший... легкий человек".

Но параллельно и другой ряд, другой счет.

В то утро раннее, когда Любовь Андреевна, вернувшаяся из Парижа, вот-вот появится в доме, Ермолай Алексеевич вспоминает о событии, повлиявшем на всю его дальнейшую жизнь:

"Помню, когда я был мальчонком лет пятнадцати, отец мой покойный - он тогда здесь в деревне в лавке торговал - ударил меня по лицу кулаком, кровь пошла из носу... Мы тогда вместе пришли зачем-то во двор, и он выпивши был. Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая, такая худенькая, подвела меня к рукомойнику, вот в этой самой комнате, в детской. "Не плачь, говорит, мужичок, до свадьбы заживет"..."

Молодая барыня, хозяйка имения, в котором его "дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню", проявила к нему, "битому малограмотному Ермолаю, который зимой босиком бегал", нежное ласковое участие, внимание, не побрезговала, рожу его окровавленную вымыла, приласкала, да не где-нибудь, а здесь, в доме, в детской! И увидел Ермолай, что есть иная, совсем-совсем другая жизнь, чем та, которую знал он, есть люди другие, совсем не похожие на тех, среди которых он жил... Ермолая потрясла доброта и "простота" - другого-то слова он не знал, не нашел. А простота эта не что иное, как **щедрость души**. И, видимо, эту проявленную к нему щедрость души имеет в виду Лопехин, когда говорит, что "вы, собственно вы, сделали для меня когда-то так много..." Не знаем мы, что именно сделала Любовь Андреевна для Ермолая, но вот он стал вхож в этот дом, вот он стал преуспевающим дельцом, богатым человеком и во всем этом есть какое-то великое влияние, участие Любви Андреевны.

"Люблю вас как родную... больше, чем родную". Что же значит эта фраза, если исключить - а я исключаю категорически - обыкновенную мужскую влюбленность Лопехина в Раневскую? Когда отмывала битую его рожу, было ему пятнадцать лет - "мальчонка", как сам сказал, - она же хозяйка, молодая барыня, и казалась ему не только недосыгаемой, но и взрослой. Следы этого отношения остались и теперь. Нет, влюбленности нет. Есть нечто другое, необычайное. Но об этом потом.

Петя Трофимов, бывший учителем утонувшего Гриши, не порывает с домом Раневской, приезжает сюда как к друзьям, к родным. И теперь, по прошествии стольких лет, после разлуки, Любовь Андреевна встречает его как близкого своего человека. "Я вас люблю, как родного. Я охотно отдала бы за вас Аню, клянусь вам..." Конечно, если бы у Пети была под ногами хоть какая-то твердь. И именно Пете Трофимову скажет она самые искренние, самые жгучие слова-признания о своей парижской любви, своей боли, об этом "камне на шее", который влечет ее на дно, но без которого жить она не может, потому что любит. И за эту самую любовь брат назвал ее "порочной". Но что же это за любовь? Эгоистическое счастье плотских радостей? Наверное, и это. Но больше всего другое: самопожертвование. Вот, пожалуйста:

"Купила я дачу возле Ментоны, так как *он* заболел там, и три года я не знала отдыха ни днем, ни ночью; больной измучил меня, душа моя высохла. А в прошлом году, когда дачу продали за долги, я уехала в Париж, и там он обобрал меня, бросил, сошелся с другой, я пробовала отравиться..."

И после этого, несмотря на это:

"Этот дикий человек опять заболел, опять с ним нехорошо... Он просит прощения, умоляет приехать, и по-настоящему мне следовало бы съездить в Париж, побыть возле него... он болен, он одинок, несчастлив, а кто там поглядит за ним, кто удержит его от ошибок, кто даст ему вовремя лекарство?"

Куда уж "плотские радости"! Или, может быть, лукавит, скрывает истинные мотивы? Нет. Опять же - щедрость души, готовность идти на жертвы.

Вот Гаев корил ее, что перед отъездом, прощаясь со слугами, она отдала им кошелек: "Так нельзя! Так нельзя!" И что же она отвечает? "Я не смогла, я не смогла!" Не смогла - чего? Не смогла не дать, не смогла не откликнуться. И так во всем. Да хоть с Пищиком - не могла ведь отказать, хотя сама-то живет в долг! Да и Яшу, этого нахала, мразь, не может все по той же душевной деликатности не взять снова с собою в Париж. Когда-то схватила его с собой, находясь в состоянии, близком к невменяемости, но нельзя же ехать без лакея, а теперь уже чувствует какие-то обязательства, "долг" и снова тащит его с собой уже не для себя, а для него. Потому и разбитый нос Ермолая мыла и утешала его. Потому и золотой прохожему отдала. Потому и многое, многое другое... Все по движению сердца. Все по его велению. Все без расчета, без выгоды, а нередко и во вред себе. Именно потому на ее реплику-вздых "Уж очень много мы грешили..." Лопехин вполне искренне скажет: "Какие у вас грехи", - и спровоцирует этим ответную исповедь Любви Андреевны о той муке, которую носит она в душе, о своей вовсе несчастливой жизни, обо всем том, что постоянно скрыто за приветливостью, улыбкой, "легкостью".

Вот это острое чувство вины своей, совесть, ожидание наказания - "Господи, Господи, будь милостив, прости мне грехи мои! Не наказывай меня больше!" - пожалуй, самое важное в линии жизни Любви Андреевны в течение всей истории.

Но свойственно ей при несомненной доброте, душевной щедрости, отсутствии расчета и своекорыстия, при безусловной и абсолютной искренности, **недодумывание!** С удивительной способностью поддаваться сиюминутному движению сердца, она поступает всегда по его велениям, недодумывая, к чему это приведет. А ведет это зачастую к последствиям, которые, если опустить побудительные мотивы поступка, могут быть истолкованы совсем не в ее пользу, хотя субъективно она не хотела ничего дурного. Недодумала. Или не устояла перед непосредственным движением сердца.

Она - раба любви. И это знают все. За это можно ее осудить, но можно и абсолютно оправдать: она раба любви - и с этим ничего не поделаешь. Может быть, виной тому неудачный брак с человеком, который только делал долги и умер от шампанского... Может быть. Но, так или иначе, когда "на несчастье полюбила другого, сошлась" - тут-то и стала она рабой этой страсти, рабой тех мук, которые она ей принесла. Можно ли осуждать за это? Скорее - пожалеть... Несправедлив Гаев, когда называет ее порочной. Да и называет-то, может, оттого, что слово красивое, риторическое - "по-роч-на"... звучит так же красиво, как "о, природа, дивная, ты блещешь..." или как "глубокоуважаемый шкаф!" Жестока к ней и Шарлотта, показывая свои фокусы с продажей пледа и как бы вместе с ним Ани и Вари. Намек прозрачный и беспощадный: сегодня продается имение, и все окажутся вышвырнутыми из него. Равно как и фокус с "ребеночком" в четвертом акте - тоже ведь злой шарж на только что бывшее объяснение Раневской с Аней, такое нежное объяснение с доченькой, которую, в сущности, она бросает, как Шарлотта своего "ребеночка". Во всем этом есть только видимость правды: и Гаев, и Шарлотта, вынося свои приговоры, минуют "натуру" Любви Андреевны, натуру, которая переводит многие ее поступки в совершенно иную нравственную категорию. Раневская



"грешит", поддаваясь велению своей натуры. Но осознавая эти "грехи свои", горько кается, глубоко страдает и жаждет их искупления. Но... задним числом. Вперед же - недодумывает, увы. И в этих раскаяниях, и в этих недодумываниях она одинаково искренна. А повинную голову меч не сечет. Потому, наверное, так безоговорочно сочувствуешь ей, не судишь, а сострадаешь, иногда смеешься над ней, но никогда не насмехаешься.

Теперь об одной очень важной стороне характера и линии действия Любови Андреевны.

Раневская возвращается в Россию потому, что должен быть продан за непогасимые долги вишневый сад. Это, так сказать, официальная версия. Аню послали за ней по этой причине. Хотя, собственно, зачем? Любовь Андреевна и так прекрасно знала, что имение заложено и перезаложено не единожды, потому сумма долга неизменно возрастала, и продажа с торгов давно уже predetermined. Однако она не возвращалась, ничего не предпринимала во спасение своего вишневого сада. Сама она скажет, как бы объясняя причину возвращения сюда: "И потянуло вдруг в Россию, на родину, к девочке моей". Это полуправда. Вернее, тут все правда, но не назван главный мотив возвращения. А он заложен во всей истории последних шести лет ее жизни.

АНЯ. Шесть лет тому назад умер отец, через месяц утонул в реке брат Гриша, хорошенький семилетний мальчик. Мама не перенесла, ушла без оглядки...

Все так. Но то ли при живом еще муже, то ли "не сносив башмаков, в которых шла за гробом", Любовь Андреевна

...на несчастье полюбила другого, сошлась, и как раз в это время, — это было первое наказание, удар прямо в голову, - вот тут на реке... утонул мой мальчик, и я уехала за границу, совсем уехала, чтобы никогда не возвращаться, не видеть этой реки...

Вот тогда-то и возник комплекс вины и Господнего наказания. Раневская тут преступила некую свою нравственную норму, сойдясь при муже ли еще или сразу после его смерти с другим. И немедленно последовало грозное возмездие - гибель сына. Воображение подсказывает мне чудовищность обстоятельств - как это было... Может быть, именно в этот роковой день мальчик, Гриша, просил ее пойти с ним на реку, но тот, ОН, хотел быть с ней наедине, с ней, только с ней, целиком ему принадлежавшей. И она не пошла с сыном. Больше того, прогнала сына. И пошла с НИМ. Вот эта комната. Быстро задернутые шторы, запертая дверь, скинутая одежда... И тогда, именно тогда, в ЕГО объятьях, там, в смятой постели, услышала шум, непонятную беготню в доме, крики... А потом - в едва накинутом платье, бегом к реке, и ноги отказывают... люди на берегу, столпились... увидели ее... расступаются... тогда и увидела! От такого стечения обстоятельств можно сойти с ума. Почти это и происходит с Любовью Андреевной. "Я закрыла глаза, бежала, себя не помня..." Бежала ото всего, что напоминало. Бежала от НЕГО, возненавидела, прокляла ЕГО, себя. Бежала от бездонного ужаса своей вины, конечно же, навсегда порвав с этой несчастной, проклятой любовью, за которую заплачена такая цена. "...бежала, себя не помня, а ОН за мной... безжалостно, грубо". Почему ж "безжалостно, грубо"? Что плохого, при случившейся беде, последовать за любимой женщиной, поддержать, помочь, утешить? Только он-то не за тем последовал за ней. И она, пытавшаяся убежать от своей вины, найти искупление, не устояла, сдалась, и все пошло по-старому, усугубляя муку виновности. А дальше - мы уже говорили - ЕГО болезнь, дача в Ментоне, три года самопожертвованной возни с ним, потом Париж, другая женщина, предательство, разрыв, попытка самоубийства, нищета... И при этом восприятие всех мучений, горя, обид как **наказания**. Так поселяется в душе Любови Андреевны сперва смутная, потом все более

завладевающая ею идея возвращения в прошлое, в тот мир уже почти легендарных грез Вишневого Сада, туда, где была чистая и светлая молодость, где "счастье просыпалось вместе со мною каждое утро", где была мама в белом платье. И когда в ее страшной, порочной и порушившейся французской жизни появляется Аня, с ее чистотой, непорочностью, редкой русской душевностью, - это становится могучим импульсом для возвращения домой. Потому и скажет в своем удивительном свидании с Садам полные надежды и пережитого страдания слова:

"Весь, весь белый! О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!"

И снова стать молодой, полной счастья, чтобы ангелы небесные принесли выстраданное прощение грехов ее. Вот зачем возвращается Любовь Андреевна. И в это утро приезда сюда, домой, она всем сердцем, всем сердцем верит, надеется, что чудо **духовного воскрешения** совершится. И ненавидит Париж, и отвергает каждое напоминание о нем. (Вспомним: "ПИЩИК. Что в Париже? Как? Ели лягушек? - РАНЕВСКАЯ. Крокодилов ела!" - шутка горькая. Да и злая.) И рвет, не взглянув, без мгновенья сомнений, нагнавшие ее парижские телеграммы.

И надеется так, что почти до галлюцинаций доходит:

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье! (*Смеется от радости.*) Это она.

ГАЕВ. Где?

ВАРЯ. Господь с вами, мамочка.

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Никого нет. Мне показалось. Направо, на повороте к беседке, белое деревцо склонилось, похоже на женщину..."

Вот с каким душевным багажом, с каким тяжким грузом возвращается она домой. Это не "погулявшая" барынька вернулась в родное имение под цветущие вишенки, а исстрадавшаяся, измученная душа ищет спасения и очищения. Она говорит, что любит родину, любит нежно и поэтому "не могла смотреть из вагона, все плакала". И опять же все так и не так! Конечно, и любит родину, и после таких пяти лет разлуки с ней глубоко взволнована возвращением. Но главное, это - сбывающаяся сказка-мечта о **возвращении в себя прошлую**, о совершающемся духовном воскресении, очищении, освобождении.

Как же сказывается эта сказка в действительности, в которую вернулась Любовь Андреевна?

Сбывается. Радость возвращения, встречи со всем, что мило, дорого, что оттуда - из лучезарного прошлого - с детской, с людьми, которых узнает и радуется им, и целует всех, и шкапик целует, и столик. Чувствует себя маленькой, усидеть на месте не может, "хочется прыгать, размахивать руками". И совсем мимо сознания проходит то, что говорит Лопехин, - торги, продажа... построить дачи... какая чепуха! Да разве сейчас в этом дело! И вот монолог "О, мое детство, чистота моя!" Монолог-исповедь, мольба, заклинание исстрадавшейся души, в **эту минуту верящей**, что все, все это сбудется. Так верящей, что появляется первое привидение в этой фантастической пьесе - счастливое, желанное видение мамы в белом платье,

идущей, как прежде, по саду!

Показалось.

Показалась возможность освобождения... Но действительность тут же приводит другое привидение - вполне реального, живого Петю Трофимова. Но чудится он Раневской не Петей, пришедшим из бани, где он ночевал, а привидением из того далекого ужаса, от которого так необходимо убежать. Появление Пети, да еще именно в этот момент, приобретающее характер и смысл **знака реальности, противостоящей мечте**, потрясает Раневскую не только как напоминание о гибели Гриши, но как первое предупреждение о несбыточности ее надежды. Все время в пьесе идет по многим и разным линиям такой "двуязычный" разговор - то на языке реальной жизни, то на языке связи с сокровенными чувствами действующего лица. Вот и получается встреча сперва с привидением, а потом уж с Петей, который оказывается и облезлым, и подурневшим, и в очках, но все равно милым, вполне реальным сегодняшним Петей, отдаленно похожим на милого студентика, учившего Гришу.

Этим тревожным сигналом-предупреждением заканчивается утро счастливого, полного надежды возвращения Любви Андреевны в свой Вишневый Сад, в Детскую...

Лето на исходе, неотвратно приближается двадцать второе августа - день торгов, день неминуемой потери имения, сада. Последний шанс предотвратить это - принять и немедленно реализовывать проект Лопехина. Но Любовь Андреевна не предпринимает никаких решительных шагов и все чего-то тревожно ждет, "как будто над ними должен обвалиться дом", ведет бестолковую безалаберную жизнь, бессмысленно и бездарно проматывает деньги, которые одалживает у Лопехина, нервничает, мается. Грядущая продажа вишневого сада держит ее в этом взвинченном состоянии тревоги, недовольства собой? Конечно, да. Но не только, а, может быть, и не столько. Прошедшее с приезда время проявило многое. Не может, не смогла Любовь Андреевна освободиться от власти над ней парижского любовника. Если в первое утро возвращения она без тени колебаний рвала, не читая, парижские телеграммы, то теперь, хоть и рвет их, но, потаскав в кармане, вдоволь наколебавшись - рвать или не рвать. Раба любви не может себе простить своего рабства, слабости... но и мечтает об этом рабстве, хотя и не хочет в этом признаться. Значит, что же? Не сбывается мечта, которая пригнала ее сюда? Пока еще не хватает мужества сказать - да, не сбывается, не может сбыться. Однако зачем закрывать глаза: иллюзии облетели, как белое цветенье с вишен. Время плодов. Но еще в первом акте узнали мы, что вишня родится теперь раз в два года... Такая белая-белая мечта оказалась пустоцветом. Пока изо всех сил сопротивляется Любовь Андреевна признанию этой очевидности, но факт есть факт. И пока она еще молит Бога "Не наказывай меня больше!", но в этой мольбе очевидное, если не признание, то предчувствие неизбежного поражения.

К тому же и реальная жизнь, в которую она хотела вернуться, как в светлую сказку, оказалась тусклой, убогой, несказочной, так часто вызывающей раздражение:

"И зачем я поехала завтракать... Дрянной ваш ресторан с музыкой, скатерти пахнут мылом. Зачем так много пить, Лена? Зачем так много есть? Зачем так много говорить?"

"Вам не пьесы смотреть, а смотреть бы почаще на самих себя. Как вы все серо живете, как много говорите ненужного".

Примеры можно продолжать. Нервы сдают! И повод к тому неоднозначен. Да и не от этого ли

внутреннего раздрая, потери внушенной себе надежды Любовь Андреевна и не пытается хоть что-то предпринять для спасения имения, а, стало быть, и его обитателей, и себя в том числе? Хоть и услышался "с неба" странный звук, печальный предвестник несчастья, как расшифровал его всего повидавший Фирс, и появилось третье привидение этой пьесы.

Показывается Прохожий, в белой потасканной фуражке, в пальто; он слегка пьян."

А ну-ка, всмотримся и прислушаемся:

РАНЕВСКАЯ. Зачем так много пить, Леня?

Значит, Гаев-то сейчас тоже "слегка пьян"?

*"Фирс входит; он принес пальто.*

ФИРС (*Гаеву*) Извольте, сударь, надеть, а то сыро".

Значит, Гаев в пальто. Про белую дворянскую фуражку ничего не сказано, но так и видится она на голове Леонида Андреевича. Да ведь не без фуражки же ездил он в город завтракать! Параллель или аналогия - уж и не знаю как сказать точнее - столь очевидна для всех, что каждый из присутствующих словно бы поглядел в зеркало, подставленное ему будущим. Побирающийся, декламирующий болтун, деклассированный "дворянин из бывших" не оставляет лазейки для разночтений.

И вот - двадцать второе августа. В городе торги, а в продающемся имении пляшут. Нелепый, убогий бал!

ВАРЯ. Вот наняли музыкантов, а чем платить?

ФИРС. Прежде у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а теперь посылаем за почтовым чиновником и начальником станции, да и те не в охотку идут.

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. И музыканты пришли некстати, и бал мы затеяли некстати...

Пиликает еврейский оркестр. Пляшут какие-то ненужные люди. Пляшет и Раневская. А Шарлотта показывает свои фокусы, и тот, жестокий, с пледом, о котором была речь. А Пищик просит денег взаймы.

Мечется Любовь Андреевна в этой людской толчее, что-то делает, танцует, плачет, с кем-то говорит, танцует...

"Только бы знать: продано имение или нет? Несчастье представляется мне до такой степени невероятным, что даже как-то не знаю, что думать, теряюсь... Я могу сейчас крикнуть... могу глупость сделать".

Но только ли от нынешних торгов ее смятение? Каждый день теперь получает она молящие о помощи зовы из Парижа и чувствует, что не устоит, поедет, не поехать не может. "Сегодня

судьба моя решается", - говорит она. Какая судьба? Раз уж торги состоялись, судьба сада решена. Да и ставка на духовное спасение Вишневым Садам уже проиграна. Продажа сада - какой дикий, невероятный парадокс! - кажущаяся немыслимой трагедией продажа сада ... **освобождает ее.** И о саде она говорит уже вот как:

"...пощадите меня. Ведь я родилась здесь, здесь жили мои отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и если так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом..."

Все приобретает однозначные, "земные" значения. Сад становится теперь материальной частью имения, дома, с колыбели сложившейся привязанности, привычки. Как не похоже это на тот монолог-молитву в день приезда! И в этой раздвоенности - стыдной, мучительной - самое тяжелое. Но тянет, непреодолимо тянет туда, назад, в Париж, в муку, без которой, оказывается, жить нельзя. "О, мои грехи!.."

А бал продолжает свое кружение. Кружится и Любовь Андреевна. И начальник станции читает "Грешницу" А.К.Толстого, и невдомек ему, сколь неуместны и бестактны в нынешней ситуации строки

Меж ними, чашу осушая,  
Сидит блудница молодая;  
Ее причудливый наряд  
Невольны привлекает взоры.  
Ее нескромные уборы  
О грешной жизни говорят;  
Но дева падшая прекрасна;  
Взирая на нее, навряд  
Пред силой прелести опасной  
Мужи и старцы устоят.

Он не виноват - ему и не положено вникать в обстоятельства обитателей этого дома, и неведомо ему, что братец назвал пленительную хозяйку "порочной".

Но вот - вишневый сад продан. Свершилось.

"Кто купил?" - спрашивает Любовь Андреевна. "Я купил", - отвечает Лопехин. И удивительно! На то, что купил именно Лопехин, который более всего хлопотал о спасении Раневской от этой продажи - нет никакой реакции Любви Андреевны. Она плачет оттого, что имение продано, но совершенно игнорирует факт покупки его Лопехиным. И далее, в четвертом акте, ни словом не обмолвился на эту тему. Как же так? И что это значит?

Думается, что, с одной стороны, Раневская за все это время всерьез не впустила в себя возможность реализации проекта Лопехина, и он прошел мимо ее сознания и чувств. С другой, теперь, к третьему акту, внутреннее решение вернуться в Париж настолько завладело душой Любви Андреевны, что ей это, в сущности, безразлично. Она остро переживает и оплакивает факт потери имения, но уже как-то отстраненно, как вообще потерю всех иллюзий, всех надежд, всего, что было той ее светлой жизнью в прошлом. Вспомним монолог-исповедь второго акта - "Господи, Господи, будь милостив, прости мне мои грехи! Не наказывай меня больше!" Наказывает, не прощает... Жестокая расплата за грехи, за слабость, за вину свою перед небереженным, **преданным Садам своим.** И тут уж, ей-Богу, все равно, кто купил.

*В зале и гостиной никого нет, кроме Раневской, которая сидит, сдалась вся и горько плачет... Аня подходит к матери и становится перед ней на колени.*

АНЯ. Мама!.. Мама, ты плачешь? Милая, добрая, хорошая моя мама, моя прекрасная, я люблю тебя... я благословляю тебя. Вишневый сад продан, его уже нет, это правда, правда, но не плачь, мама, у тебя осталась жизнь впереди, осталась твоя хорошая, чистая душа..."

Прекрасный, нежный, от самого сердца идущий монолог-утешение. Но в душе Любви Андреевны отдается он сейчас жалящей иронией, болью насмешки. Ведь она-то знает, знает про себя то, чего не знает никто, то, что разрывает сердце, чего не выразишь никому, даже дочери... Париж... Париж... Ради Парижа предан Сад.

Наступил октябрь. Последние двадцать минут в родном доме. И расставание. Навсегда. Это "навсегда" начинается со старых слуг, которые пришли попрощаться. Раневская

*"...не плачет, но бледна, лицо ее дрожит, она не может говорить".*

Так начинается. А дальше - сутолока, торопливые разговоры, решения нерешенных дел, которые так и остаются нерешенными. Стрелки часов неумолимо движутся. Смех, слезы... Некогда остановиться. И слава Богу, это помогает держаться, и **выдержать**. Только один прорыв того, что подавляется, прячется, скрывается. Вот оно:

*Любовь Андреевна и Гаев остались вдвоем. Они точно ждали этого, бросаются на шею друг другу и рыдают сдержанно, тихо, боясь, чтобы их не услышали.*

В этой ремарке, думается, скрыта самая суть не только природы чувствований и поведения в эти последние минуты пребывания здесь, в несуществующем уже прошлом, но и всего характера, особенности Любви Андреевны, да в общем, и ее брата. Органический аристократизм духа, внутренняя интеллигентность, которые делают просто невозможным, немыслимым в поведении, в формах проявления своих чувств какую бы то ни было демонстрацию своих несчастий, страданий. Потому и "рыдают сдержанно, тихо, боясь, чтобы их не услышали". Даже в эту минуту! Даже в эту минуту. Лопухин, вспомним, так представляет нам Раневскую "**Легкий** человек". Но потому ли, что не навязывает нам своих бед, что всегда от нее веет доброжелательством, что из самых трудных положений умеет в конце концов выйти в улыбку и снять тем напряжение и остроту ситуации. И в результате с ней действительно легко. И более того - с легкостью отпускаешь ей грехи ее, которые, бесспорно, есть, да и не мало их. Впрочем, как у всякого, даже самого хорошего человека. И по причине этого ее свойства не сразу, трудно распознается, что легкий человек Любовь Андреевна на деле-то далеко не счастливый человек и все упоминания о счастье в ее устах - "плюсквам перфектум", давно прошедшее время.

И в сценах четвертого акта, завершающих ее сценическую жизнь, за показным самообладанием, некоторой оживленностью, возбужденностью непременно стоит ужасающее, до содрогания, хотя и гонимое прочь, сознание или предчувствие страшного **навсегда**. Бодрая, приодетая не очень веселым юмором реплика

*(Ане) Девочка моя, скоро мы увидимся... Я уезжаю в Париж, буду жить там на деньги, которые прислала твоя ярославская бабушка на покупку имения - да здравствует бабушка! - а денег этих хватит ненадолго.*

Только не верится, что вернется. Не верится, что увидится с дочерью, с братом... Позади-то ведь и нищета, и брошенность, и попытка самоубийства... Бесконечный горький опыт. Только тогда еще был Вишневый Сад...

Такова главная линия чувственной жизни в пьесе Любови Андреевны Раневской. Разумеется, это только основа, и нам предстоит разобраться во многих прочих связях и обстоятельствах этой жизни.

Очень важно для понимания чувственной природы и поведения человека-персонажа нащупать то, что я назвал бы условно **исходной душевной травмой**. Под ней я имею в виду некое потрясение, мощное переживание, вызванное определенным событием, которое на всю жизнь или на данный ее отрезок в пьесе оказывает властное решающее влияние. Оно создает свои "болевы точки" персонажа, неповторимость его логики, всей системы оценок происходящего, своеобразие и особенность связей с окружающими людьми. Ту особую **настроенность души**, которая зачастую в решающей степени формирует характер.

Так для Любови Андреевны трагическая гибель сына, воспринятая как **наказание** за нравственный проступок и стала этой "исходной душевной травмой", которая начисто отравила и исказила ее жизнь, превратила счастье в мучение, всю жизнь в ощущение неискупленной вины и обреченности на наказание. А это уже и создало "душевную константу", настроенность души, которая заставляет Раневскую все воспринимать как возмездие, Божье наказание, за то, что преступила.

Кстати, и парижские телеграммы - наказание искушением и необходимостью выбора между "грязным" Парижем и белым-белым Садам.

Для Ермолая Лопахина, пятнадцатилетнего вовсе неграмотного или малограмотного сына деревенского торговца, первый вход его в недоступный барский дом, ласка молодой барыни, некий свет, пролившийся в его душу в тот счастливый - или несчастный? - день стали так же "исходной душевной травмой", потрясением, наложившим печать на всю дальнейшую жизнь.

Надо взять в расчет, что Ермолай - натура, несомненно, одаренная.

"Мой папаша был мужик, идиот, ничего не понимал, меня не учил, а только бил спяна, и все палкой. В сущности и я такой же болван и идиот. Ничему не обучался, почерк у меня скверный, пишу я так, что от людей совестно, как свинья".

В этом маленьком монологе рассказано об очень важных вещах. Да, такое вот было детство, такая и ранняя юность. А вот дальше Ермолай Алексеевич на себя клеветает. Он сделал феерическую карьеру. Самое большее, что было ему предназначено в жизни отцовским воспитанием, это унаследовать отцовское дело и остаться на том же уровне деревенского торговца. Теперь мы имеем дело с вполне современным для той поры негоциантом. И дело не в "белой жилетке, желтых башмаках" и что "денег много". А в ином мышлении, в иной культуре. И хоть и говорит о себе Лопахин, что он "мужик-мужиком", из всего течения пьесы следует, что более прав и проницателен Петя Трофимов в своей оценке:

"...позволь мне дать тебе на прощанье один совет: не размахивай руками! Отвыкни от этой привычки - размахивать. И тоже вот строить дачи, рассчитывать, что из дачников со временем выйдут отдельные хозяева, рассчитывать так - это тоже значит размахивать... Как-никак, все-таки я тебя люблю. У тебя тонкие нежные пальцы, как

у артиста, у тебя тонкая, нежная душа..."

Что в судьбе и превращении Ермолая Лопухина от природных данных, что от вторжения в его жизнь Раневской - сказать трудно, ответ лишь улавливается в намеках, рассеянных по всей пьесе, и начинающихся заявлением Ермолая Алексеевича в первом акте:

"Мой отец был крепостным у вашего деда и отца, но вы, собственно вы, сделали для меня когда-то так много, что я забыл все и люблю вас, как родную... больше, чем родную".

Не все правда в этих заявлениях. Да. Лопухин, безусловно, многим обязан Любви Андреевне. Хотя бы тем, что стал вхож в дом, стал вроде бы близким этому дому, Раневской, стал разговаривать как равный, а иногда и с ощущением определенного превосходства над ними. И дело не в том, что он ссужает и, видимо, без возврата, деньги ей, а можно предполагать, что и Гаеву в ее отсутствие. Но забыл Ермолай не все. Ожидая встречи с Любовью Андреевной, вспоминая, как начинались их отношения в те далекие теперь времена, он с тревогой и болью повторяет фразу, сказанную ею и лишь со временем набравшую силу и значение в раздумьях Лопухина: "Не плачь, мужичок, до свадьбы заживет". **Мужичок**. Слово, которое для него навсегда определило ту непреодолимую, разделяющую их черту, которую все эти годы мечтал перейти Лопухин, но так и не преодолел ее несмотря ни на что.

В то же время, сперва, вероятно, бессознательно, только по велению чувства, а после - по страстной осознанной потребности, он боролся против этого "мужичка" в себе, никогда о нем не забывая. Поэтому и скажет в ту ночь, с которой начинается пьеса, горничной Дуняше Козоедовой:

"Очень уж ты нежная, Дуняша. И одеваешься, как барышня, и прическа тоже. Так нельзя. **Надо себя помнить**".

И Лопухин, как ни близок он вроде бы к Раневской, как ни "стал своим человеком", **помнит себя: мужичок**. Вот она - главная болевая точка, которую он несет в своей так настроенной душе. Лишь купив вишневый сад и тем предав Вишневый Сад в душе своей, он освободится от нее, сказав ей свое мужицкое "до свиданья", и поведет уже совсем другую жизнь.

Гаев беззлобно, спокойно и привычно называет Лопухина хамом, вовсе не желая его обижать, а просто точно определяя дистанцию, несмешиваемость себя, своих с "мужичком". Раневская вполне лояльна к нему, но...

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Жениться вам нужно, мой друг.

ЛОПУХИН. Да... Это правда.

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. На нашей бы Варе. Она хорошая девушка.

ЛОПУХИН. Да.

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Она у меня **из простых**, работает целый день, а главное, вас любит...



"Она у меня из простых" - каково это слышать "мужичку-то"?! Вот она - разделительная черта между ним и барами!

С тех давних пор, с разбитого носа, возникло у Лопехина непреодолимое тяготение к Любви Андреевне. Не знал он тогда слова "идеал". Однако позже, когда Раневская не забыла, не бросила этого мальчонку, а продолжала уделять ему внимание, проявляла участие к его судьбе, оказывала какую-то помощь, а главное - освещала его жизнь неведомым, но прекрасным светом, превратилась она для Ермолая в нечто дивное, святое, в своего рода его религию. Надо думать, что это душевное тяготение к Любви Андреевне и к миру, который она для него представляла, объяснялось не столько проявленной к нему добротой, сколько тем, что было в этом мире, в ней, нечто такое, что вовсе отсутствовало и в самом Ермолае, и в мире, который его породил. Это "нечто" проявляется сразу же, в первом действии, в разговоре по поводу способа сохранения имени. Изложив свой деловой, вполне реалистический и, очевидно, эффективный и даже выгодный проект, Лопехин поясняет некоторые второстепенные детали его реализации:

ЛОПАХИН. Только, конечно, нужно поубрать, почистить... например, скажем, снести все старые постройки, вот этот дом, который уже никуда не годится, вырубить старый вишневый сад...

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Вырубить? Милый мой, простите, вы ничего не понимаете. Если во всей губернии есть что-нибудь интересное, даже замечательное, так это только наш вишневый сад.

ЛОПАХИН. Замечательного в этом саду только то, что он очень большой. Вишня родится раз в два года, да и ту девать некуда, никто не покупает.

Вот тут-то корень всего! Ведь само собой разумеется, что Лопехин великолепно знает, как дорожит она садом, как любит его и т.д. Но какое это имеет значение, когда речь идет о **пользе**, а в данном случае - еще и спасительной пользе! Вероятно, и даже несомненно, что влияние Раневской многое пробудило в душе Лопехина. В конце пьесы он скажет:

"Я весной посеял маку тысячу десятин, а теперь заработал сорок тысяч чистого. А когда мой мак цвел, что это была за картина! Так вот я говорю, заработал сорок тысяч и, значит, предлагаю тебе займы, потому что могу".

Значит, способен он восхититься чудом красоты, а это чудо - необъятный простор, море цветущего мака. И все-таки, это - так, между прочим. И если бы это море цветов не принесло в результате сорок тысяч чистого дохода, не быть бы морю, не полюбоваться бы им минуточку дельцу Лопехину. Да ведь и купив вишневый сад, он воскликнет: "Вишневый сад мой!.. Я купил имение, **прекраснее** которого ничего нет на свете." Однако же имение снесет с лица земли, вишневый сад вырубят. И это для него естественно и абсолютно правильно, потому что разумно и полезно. Так на его полюсе. А на другом - **невозможность** пойти на то, чтобы вырубить совершенно бесполезный, непродуктивный сад, даже для того, чтобы спасти саму жизнь свою. Невозможно уничтожить то, лучше чего на свете нет - красоту.

Впрочем, Лопехин способен мыслить и широко, и даже поэтически:

"...Иной раз, когда не спится, я думаю: Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-

настоящему быть великанами..."

Только рождается этот текст, эти прекрасные мысли и слова, из такого предшествующего размышления:

"Знаете, я встаю в пятом часу утра, работаю с утра до вечера, ну, у меня постоянно деньги свои и чужие, и я вижу, какие кругом люди. Надо только начать делать что-нибудь, чтобы понять, как мало честных, порядочных людей..."

И наконец, одержав победу в азартной схватке с первым богачом Деригановым, завладев именем, с которым связано все самое светлое и лучшее в жизни Ермолая Лопухина, пьяный от вина и от счастья - "Боже мой, Господи, вишневый сад мой!" - почти обезумев от этого невероятного происшествия, он выдаст натуру свою:

"Приходите все смотреть, как Ермолай Лопухин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья! Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь..."

Что же, значит Лопухин был не бескорыстен, предлагая Раневской спасительный план? Нет. Он был **абсолютно бескорыстен**. Он был бесконечно счастлив, что придумал способ спасения самого дорогого человека. Еще более счастлив он, что делает ей такой потрясающий подарок - ведь с коммерческой точки зрения это очень талантливый план. Более того, дальше он будет упорно бороться за то, чтобы она этот план приняла, реализовала. И тут очень важно, что он даже перешагивает через многократно оскорбляемую авторскую гордость. Ну как же! Он нашел такое решение, выход из, по существу, безвыходного положения, он - растущий, все более крепнущий делец, коммерсант - дарит Раневской не только превосходное решение бедственной ситуации, но - подумать только! - предъявляет ей плод своего роста, развития и делового мастерства, которыми в значительной степени, вероятно, обязан ей, ее помощи. Он дарит ей плод ее доброго посева. Какой же праздник в его душе, когда он объявит стоящей у края пропасти Любви Андреевне:

"...на двадцать второе августа назначены торги, но вы не беспокойтесь, моя дорогая, спите себе спокойно, выход есть... Вот мой проект. ... Одним словом, поздравляю, вы спасены!"

И какое крушение! Никаких аплодисментов! Никакого восторга, более того - осуждение... Горько? Да нет, скорее смешно! Смешно, что не поняли наивные люди деловой сути предложения. Да, к тому же, слишком он сейчас счастлив теплой встречей с Любовью Андреевной, чтобы обиды разводить.

Так в первом акте. А позже он будет с настойчивостью дятла в течение трех месяцев долбить свое:

"...время не ждет... Ответьте одно слово: да или нет? Только одно слово!"

"Я вас каждый день учу. Каждый день я говорю одно и то же".

"Я или зарыдаю, или закричу, или в обморок упаду. Не могу! Вы меня замучили!"

"Напоминаю вам, господа: двадцать второго августа будет продаваться вишневый

сад. Думайте об этом!.. Думайте!.."

Как же случилось, что Лопехин все же купил имение и - как ни крутись - выгнал Раневскую с чадами и домочадцами на улицу? А если не думал покупать, зачем же поехал на торги?

На торги он поехал и от простого деляческого интереса, и потому, что неспособный к делам Гаев поехал туда с нищенскими пятнадцатью тысячами ярославской тетушки-графини. Куда уж Гаеву без поддержки и опеки соваться в деловую операцию!

А купил почему?

Еще летом стало известно - об этом в городе говорили - что на торги явится лично сам Дериганов. Его участие в торгах практически предрешало их исход. И Дериганов явился. Конечно, убежденный в победе, как и все участвующие в торгах - Дериганов же! И вот тут-то пришло Ермолаю Алексеевичу внезапное решение схватиться с ним, решение почти невероятное!

"...Дериганов сверх долга сразу надавал тридцать. Вижу, дело такое, я схватился с ним, надавал сорок. Он сорок пять. Я пятьдесят пять. Он, значит, по пяти набавляет, я по десяти... Ну, кончилось. Сверх долга я надавал девяносто, осталось за мной".

Ситуация так сложилась, что представилась немыслимая возможность схватиться с Деригановым. **С самим Деригановым.** Что значит победить Дериганова? Это значит перейти в другой ранг, в другую весовую категорию. Это тот рывок, который создает совершенно иной удельный вес в деловом мире для молодого, еще начинающего, восходящего дельца Ермолая Лопехина. **За это, не за вишневый сад борется Лопехин на торгах.** Упустить **такой** шанс он не мог. И не упустил. Выиграл. И к этому главному выигрышу присовокупил вишневый сад и возможность реализовать свой превосходный проект, неразумно отвергнутый господами.

Вот почему так противоречив его монолог в третьем акте. Да, конечно, сделку обмыли, коньячку хватили, может, и с перебором, и этого ни в коем случае нельзя забывать - это **крепко подвыпивший** Ермолай, а не просто Ермолай Алексеевич, купивший вишневый сад. Да еще и Ермолай, сваливший Дериганова, вы только подумайте - **Дериганова!!!** А что у трезвого на уме, то у пьяного на языке, как известно. Сумбурность и противоречивость монолога раскрывает самую суть пьесы, суть характера Лопехина и, если угодно, его драмы.

Как же развивается этот главнейший монолог?

Победа над Деригановым настолько значительна и ошеломительна для Ермолая Алексеевича, что до приезда сюда, да и здесь поначалу, он еще не осмыслил до конца покупку имения со всеми вытекающими из этого последствиями. Осмысление произойдет на наших глазах, здесь, в имении, в которое он впервые входит как хозяин. Раневская встречает Лопехина залпом вопросов, не имея ни сил, ни терпения дожидаться ответов на них. И Лопехин отвечает на этот залп:

"(сконфуженно, боясь обнаружить свою радость). Торги кончились к четырем часам... Мы к поезду опоздали, пришлось ждать до половины десятого. (Тяжело вздохнув.) Уф! У меня немножко голова кружится..."

Что значит первая ремарка? Лопехин **увидал Раневскую.** О которой в урагане событий этого

дня не думал. И вот она перед ним, ждущая подтверждения смертного приговора. А он счастлив. Надо представить себе, что после торгов он, Ермолай Лопухин, положивший на лопатки самого Дериганова, стал героем дня для той деловой торговой публики, которая там была. Потому и на поезд опоздали, что **праздновали** его победу над могучим Деригановым. Вероятно, никто не поздравлял его с покупкой имения, а чествовали за другую победу, под знаком которой теперь ему жить, а им всем - с ним, с человеком, перед которым отступил Дериганов. Вот из-за этой-то радости надо перейти теперь в драму, о которой не думалось. Эту радость и пытается скрыть он перед лицом готовой упасть в обморок, умереть Любви Андреевны. Начиная этот путь, Лопухин тяжело вздыхает и сам чувствует некое головокружение от того, что на него сейчас наваливается.

Появившийся Гаев безнадежным взмахом руки дает понять Раневской, что все кончено. И уже не с вопросом, а скорее с требованием подтверждения сокрушительной вести, обращается она к Лопухину:

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Продан вишневый сад?

ЛОПУХИН. Продан.

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Кто купил?

ЛОПУХИН. Я купил.

*(Пауза.)*

*Любовь Андреевна угнетена; она упала бы, если бы не стояла возле кресла и стола. Варя снимает с пояса ключи, бросает их на пол, посреди гостиной, и уходит.*

"Я купил", - отвечает Лопухин, не вкладывая в ответ ничего, кроме сообщения факта. Но когда слово выговорено, оно начинает обрастать истинным смыслом своим и значением. Для него и для всех, кто его слышал. Не случайно развернутой ремарке Чехов предпосылает паузу. Гениальную паузу. Каждый проделывает в ней огромное душевное путешествие, работу, приводящую все в новые, совершенно отличные от прошлого, соотношения и зависимости. И в самом Лопухине происходит сквозь хмель, сквозь невероятную возбужденность, постепенное, рывками, с внезапными поворотами мысли, осознание смысла происшедшего. Чуть не падает Раневская... Он ведь не знает, что вопрос "кто купил?", в сущности, формальный. Не это важно. А вот для Вари, которая давно, еще до начала событий пьесы, душой приняла неизбежность продажи имения, то, что купил его Ермолай Лопухин, - удар. Он... так называемый жених... невозможно! И бросает к его ногам ключи - ключница, домохранительница и правительница.

Лопухин повторяет: "Я купил!" Но теперь это уже скорее вопрос. Полный недоумения вопрос к себе, к миру, к судьбе... И из этого сумбура противоречий: и радости, и полного непонимания, как такое могло свершиться, попыток установить ясность и порядок в мыслях, рождается следующий поворот: "Погодите, господа, сделайте милость, у меня в голове помутилось, говорить не могу..." И вдруг - ремарка "Смеется." Чему? Пытаясь остановиться, собрать мысли, Лопухин упирается в вопрос, заданный себе: как же это так случилось, что он, "не чая, не ведая", купил? И тут снова и снова возникает весь поток видений борьбы с Деригановым и невероятного ее финала: "...осталось за мной. Вишневый сад теперь мой! Мой!" И не думает Лопухин о том, что рядом раздавленная, убитая горем, отчаянием и страхом - сейчас ей не до мыслей о Париже - его святыня, Любовь Андреевна. И Лопухин хохочет от счастья, **теперь**

**только** осознавая эту простую, но невероятную мысль: "Вишневый сад мой!" И новый поворот: пьяный, моментами почти свихнувшийся человек топчет ногами, потому что в смещенном сознании его мелькнула догадка, что смешон, что смеются! И тогда - ответ на это, ответ жестокий, мстительный, ответ "мужичка", допущенного в этот дом, где он слышал немало насмешек все годы, где барин его хамом величал, где, наконец, отвергли самое высокое движение его души - бескорыстную помощь, готовность спасти... Так вот вам! Получайте сполна! Захлестнула обида, мстительность дикая, - снова подчеркну - пьяное желание отмщения, желание причинить боль. Но Лопахин не таков. И открывается в новом, удивительном движении души:

"...Я сплю, это только мерещится мне, это только кажется... Это плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности..."

Кажется, мерещится все - и то, что действительно произошло, и это злое мстительное чувство... Ффу! кажется, я опья...нел? И вдруг снова видит брошенные Варей ключи:

"...(Поднимает ключи, ласково улыбаясь. Бросила ключи, хочет показать, что она уже не хозяйка здесь... (Звенит ключами.) Ну да все равно."

Первая фраза - вся из прошлого, прошлых отношений, прошлых милых полуразмолвок, полусуток. Вот попроси тут Раневская взять Варю замуж, может, и взял бы, и без долгих слов отсюда - да прямо под венец, сейчас! И, думается, тут именно прожгла мысль, даже не мысль, скорее предчувствие, что прошлого-то больше нет, не будет, не может быть... И предчувствие это такое пугающее, что скорее отмахнуться от него - не думать! "Ну да все равно". А боль-то осталась, засела. И вроде бы он, видите ли, виноват!... Да в чем?! И опять черная волна захлестнула пьяное сознание Ермолая:

"Эй, музыканты, играйте, я желаю вас слушать! Приходите все смотреть, как Ермолай Лопахин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья! Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь... Музыка, играй!"

Зачем это?! Ведь Раневская тут. За что же ее так? От боли. Торги-то выиграл, а ее... потерял, проиграл.

*"Играет музыка. ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА опустила на стул и горько плачет.*

ЛОПАХИН (С укором.) Отчего же, отчего вы меня не послушали? Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь. (Со слезами.) О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь".

Почему "с укором"? Потому что, если бы не были так легкомысленны, так глупо-упрямы и т.д. и т.д., не было б теперь этих страданий. И его не заставили бы так страдать, как он теперь страдает. Это не он, это **она, они** разрушили то, что было, то, чего не вернешь. "Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь." Так **прощается** Ермолай Алексеевич Лопахин с самым светлым и высоким, что было в его душе... Не вернешь теперь. Чего? Имения? Да нет, того, что было, не вернешь... А, может, все не так? Может, не они, может, он в чем-то непонятном виноват? И тогда говорит со слезами - и тут "со слезами" - это не обычная чеховская подсказка душевного волнения, муки душевной, тут просто текут горькие, но уже не пьяные, слезы Лопахина: "О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая

жизнь".

Что же случилось? Высокочитаемая, высокоуважаемая, даже любимая барыня и ее брат ничем не поступились, не захотели пожертвовать какими-то эфемерными иллюзиями - и что же? Сами стали жертвой этих "белых-белых" мечтаний, лишились всего, все проиграли. А он? Из всех сил старался их спасти, уговорить на разумный поступок, так нет же! Уперлись! И что же он? Поступает и разумно и вполне порядочно! Почему же тошно? Почему он чувствует себя проигравшим? Ведь чувствует!

ПИЩИК (*берет его под руку, вполголоса*). Она плачет. Пойдем в залу, пусть она одна... Пойдем... (*Берет его под руку и уводит в залу.*)

ЛОПАХИН. Что ж такое? Музыка, играй отчетливо! Пускай все, как я желаю! (*С иронией.*) Идет новый помещик, владелец вишневого сада! (*Толкнул нечаянно столик, едва не опрокинул канделябры.*) За все могу заплатить!

Эта ремарка - "*С иронией*" - раскрывает ощущение проигрыша, потери, которое испытывает "победительный" Лопухин. Пусть это еще не осознание, его и быть пока не может, пусть это только ощущение, но оно есть, есть уже тут, и от него не избавиться.

И еще раз задам вопрос: что же случилось? Что случилось по главному, генеральному счету? Перед лицом полного, по сути, смертельного крушения Раневская и Гаев не поступились тем, что было духовной сущностью их жизни. Вишневый Сад - это мы давно уже установили - не только имущественная опора, твердь, на которой и благодаря которой они живут. Это **душа их жизни**. Это их вера, их культура. Это, в конце концов, они сами. И этим поступиться нельзя и "если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом". Лопухин же поступился. Мы поняли, что его привязанность к Любове Андреевне, к Саду, к этому дому, - это больше и выше просто хороших человеческих отношений или обычной благодарности. Это - мы сказали - своего рода "религия" Ермолая Лопухина. Стало быть, его **духовное**. Это он чувствует, об этом говорит уже в начальных репликах пьесы. И, вместе с тем, он не может, не способен понять, что, предлагая строить дачи, уничтожить сад, старый дом, он предлагает уничтожить духовную суть или "религию" других, причем - дорогих, близких ему людей. Но самое-то главное, что он еще не может понять того, что и предложение его и, тем более, реализация этого предложения убивают душу и в нем самом, отнимают у него тот духовный свет, который давала ему его религия. И когда придет это прозрение, начнется страшный душевный разлад Лопухина. Но - "уже не вернешь" ни Раневской, ни этого света, и остается только рубить вишневый сад и строить дачи.

Примерно полтора месяца разделяют торги и отъезд обитателей имения (четвертый акт).

Примечательно, что в четвертом акте нет ни одной связи между Лопухиным и Гаевым. Гаев проживает этот акт так, словно бы и нет тут Ермолая Лопухина. Это несправедливо. Но быть иначе, очевидно, не могло. А вот Любовь Андреевна ведет себя совсем иначе и общается с Ермолаем Алексеевичем как прежде. Почти как прежде. Ведь совершенно ясно, что в той или другой форме, но уже перейден всеми тот разделяющий прошлое и будущее рубеж, когда было сказано: "Господа, позвольте вам выйти вон" или, напротив, было оговорено разрешение пробыть здесь еще столько-то времени. И совершенно ясно, что, при всей логичности, неизбежности происходящего, отношения между Лопухиным и всеми лицами драмы не могли не претерпеть определенных изменений. Все, безусловно, понимают, что не будь Лопухина, был бы другой - Дериганов, Иванов, Сидоров или Петров. И кто его знает, что это был бы за

тип... И все-таки, и все-таки... Уже невозможно распить с ним шампанское - "посошок на дорожку" или "по стаканчику на прощанье". Совершенно невозможно.

И вспоминается Лопухин в первый день приезда Раневской, веселый, счастливый, излучающий радость и доброжелательство, несмотря на то, что его великолепный проект игнорировали, даже осмеяли, и вспоминается такая понятная в том его состоянии фраза: "Не хочется уезжать..." А теперь: "Холодно здесь, чертовски", холодно и пусто. "Кончилась жизнь в этом доме", - скажет он дальше. Плачущие старые слуги, плачущие господа... и какая нелепость! Без вины виноватый он - Ермолай Лопухин.

И мучает его и эта - как ему кажется - незаслуженная отчужденность, и ощущение потери, а главное, тревога от того, что что-то не так как надо в его благополучной жизни преуспевающего дельца. Это "гамлетическое" раздумье присутствует уже в первом его монологе в ночь ожидания Раневской. Им пронизан второй акт. В третьем оно прорвется надрывной репликой о нескладной, несчастливой нашей жизни. А в четвертом обострится всем происшедшим, очевидностью потери чего-то необходимого в душевном балансе вместе с потерей Раневской и ее Вишневого Сада.

Этим беспокойным раздумьем о жизни, о ее дисгармонии, в значительной мере определяется и природа отношения к Пете Трофимову. Внешне эти, в общем, дружеские отношения освещены своеобразной игрой, подковырками, беззлобным зубоскальством.

Петя - человек из какого-то другого, неизвестного и в чем-то самом главном непонятого для Лопухина мира. В сущности, гонимый, нищий, неустроенный, голодный, бездомный этот парень несет в себе могучий заряд энергии какой-то неведомой веры, которая делает его убежденным, счастливым. Но не телячьей радостью, а неким знанием чего-то, что помогает ему видеть мир совершенно иначе, чем видит и понимает его Ермолай Алексеевич. Это Петино знание мучает Ермолая, привлекает и настораживает его. И если в течение пьесы это тревожное, обостренное любопытство прикрывалось балагурством, как бы иронией друг к другу, то в последние минуты перед расставанием, и, вероятно, навсегда, в очень скверную минуту для Лопухина, возникает разговор без ужимок и шуточек, по душам и о самом главном, о той загадке, которая скрыта в Пете, которую так необходимо разгадать.

Выше я приводил совет, который дает Петя - "не размахивать руками". А вот подступы к нему:

ЛОПАХИН. Я все болтался с вами, замучился без дела. Не могу без работы, не знаю, что вот делать с руками; болтаются как-то странно, точно чужие.

ТРОФИМОВ. Сейчас уедем, и вы опять приметесь за свой полезный труд.

А далее - совет, в котором Петя этот полезный труд уподобит "размахиванию руками"... и тут же противопоставит "полезной деятельности" некую скрытую артистичность и тонкость души Лопухина. Сразу возникает **противоположение души и прагматической пользы, как антиподов, как враждебных сил или стихий в человеке**. В сущности, совет Трофимова мог бы и оскорбить Лопухина, будь Ермолай Алексеевич поглупее, а главное - не ищи он ответ на свои смутные и порой горькие сомнения. Но Лопухин отвечает на это совсем иным душевным ходом:

ЛОПАХИН (*обнимая его*). Прощай, голубчик. Спасибо за все.

Как это хорошо! Как говорит о душевной широте, щедрости душевной. Но от себя не уйдешь, и натура Ермолая Алексеевича свое берет: "...Если нужно, возьми у меня денег на дорогу", - прибавляет он. Что это - плохо? Да нет же! Это хорошо, великодушно, искренне... но как ни крути - мерилом, эквивалентом душевной широты становится деньга. И Ермолай настаивает, уговаривает, ведь сорок тысяч взял за мак, может и хочет помочь нищему Пете, а получается все как-то не так, не про то. Но есть и польза - эти уговоры выводят Лопахина на такой нужный ему поворот разговора:

ТРОФИМОВ. ...Дай мне хоть двести тысяч, не возьму. Я свободный человек. И все, что так высоко и дорого цените вы все, богатые и нищие, не имеет надо мной ни малейшей власти, вот как пух, который носится по воздуху. Я могу обходиться без вас, я могу проходить мимо вас. Я силен и горд. Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и в первых рядах!

ЛОПАХИН. Дойдешь?

ТРОФИМОВ. Дойду. *(Пауза.)* Дойду, или укажу другим путь, как пойти.

*Слышно, как вдали стучат топором по дереву*

ЛОПАХИН. Ну, прощай, голубчик. Пора ехать. Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь знай себе проходит. Когда я работаю подолгу, без усталости, тогда мысли полегче, и кажется, будто мне тоже известно, для чего я существую.

Тут гениально все! Как просто и легко выявлена суть того, о чем написана пьеса. Пресловутая "польза", прагматизм убивают свободу личности, которую может дать только примат духовности. Искомая для Ермолая Лопахина **гармония**, как оказывается, лежит не в победах над деригановыми, не в превращении бесполезных садов в доходные дачные поселки, не в той кипучей деятельности, которой он отдает себя, вставая в пятом часу и не покладая рук (все "размахивая" ими!) до вечера. В чем же? Этого Лопахин не знает, еще не может понять, но тревожно чувствует свою ошибку и потому защищается, чтобы не признать своего духовного краха: "Когда я работаю подолгу, без усталости, тогда мысли полегче, и кажется, **будто мне тоже известно, для чего я существую**". Какое грустное признание!

В этом замечательном диалоге заключен и ответ на то, что такое Петя Трофимов по главному счету. Нам еще предстоит разобраться, какое место занимает Петя в пьесе и как проживает свою жизнь в ней. Пока же поговорим лишь о самом главном. Во втором акте Петя произносит речи, которые могут показаться довольно трескучими, а сцена с Аней попахивает вроде бы безответственной пропагандистской болтовней; в третьем акте Петя вроде бы скомпрометирован автором в сцене с Любовью Андреевной, завершающейся нелепым падением с лестницы под дружный смех; и когда в четвертом действии, в минуту прощания с Лопахиным он снова начинает вроде бы бодрую прожектерскую речь, можно принять и ее за новое словоизвержение прогрессиста-болтуна. Человечество идет к высшей правде, и он, Петя Трофимов, оказывается, в первых рядах. Вон как помпезно! "Дойдешь?" - спрашивает Лопахин вовсе без обычной насмешливости. Ему сейчас не до нее, он задает вопрос о собственной жизни. "Дойду", - отвечает Петя без всяких восклицательных знаков, просто и серьезно. И тут Чехов предлагает нам паузу, после которой Петя добавляет: "Дойду, или укажу другим путь, как пойти". Пауза эта гениальна потому, что ею определена мера ответственности последующих слов. Нет, Петя Трофимов не болтун, не прекраснословный пустобрех, бряцающий модными и шибко прогрессивными словечками и мыслишками. И почувствовав эту



меру петиной ответственности, трудность этой убежденности и готовность "не дойти", т.е. отдать жизнь за нее, скажет Лопехин свою не очень-то уверенную фразу, что и ему кажется, что он знает, зачем живет. Вот, стало быть, из какой "кормушки" надо искать объяснения Пети Трофимова, его речей, его поступков и того, почему из "совсем мальчика, милого студентика" он так скоро превратился в "облезлого барина".

Однако нельзя пройти мимо ремарки Чехова после слов Пети "Дойду, или укажу путь другим, как дойти":

*Слышно, как вдали стучат топором по дереву.*

Ведь это в первый раз мы услышали, как уже рубят вишневый сад. Значит, Чехов придает большое значение этой ремарке и именно в этом месте. Но что она означает? Тревожное предупреждение, предостережение от того пути, на который зовет Петя? Пути, где, как мы теперь знаем, будут без сожаления вырубать Вишневые Сады. Или напоминание о том, что кипучая деятельность Лопехина, в конечном счете, неотделима от уничтожения Вишневых Садов? А, может быть, и то, и другое? Может быть... И хорошо, если зритель сам поищет ответ на этот тревожный вопрос.

Еще одно нам надо понять в истории Ермолая Лопехина - это его отношения с Варей, его так называемое "жениховство" и то, почему все попытки женить его на Варе оказались тщетными.

Когда-то, уже давно, Любовь Андреевна взяла в дом девочку "из простых", Варю, и удочерила ее. История эта не расшифрована, нам остается только предполагать и додумывать ее, главным образом, для ответа: зачем понадобилась Чехову именно такая Варя, именно эта ситуация - удочерение девочки из простых.

Можно предполагать, что Варя с детства знает Лопехина, который то часто, то редко, смотря по обстоятельствам жизни, появлялся в доме. Очевидно, между ним и Варей возникла какая-то своя система отношений, в которой немалую роль сыграло то, что ведь и он тоже "из простых" - "мужичок" - и тоже в некотором роде "приемыш" Раневской, поднятый и приближенный к ней из совсем другой жизни. Видимо, между ними, при всей разности и положения, и даже возраста, словом, всего, постепенно сложились отношения, имеющие свой особый "шифр", этакую грубоватую шутливость. Отголоски этого проскальзывают по всей пьесе: начинается с дурашливого "мэ-э...", которым поддразнивает Варю Ермолай, продолжается "Охмелией", которая то должна пойти в монастырь, то помянуть его в своих святых молитвах, далее - палкой, удар которой перепал Ермолаю, подобранными им ключами, брошенными к его ногам разгневанной Варей, и завершается удивительно, "по-чеховски", тогда, когда уже не удалась последняя попытка поженить Лопехина и Варю, и уже оплакана эта неудача, и надо садиться в экипажи.

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Уедем - здесь не останется ни души...

ЛОПАХИН. До самой весны.

ВАРЯ (*выдергивает из узла зонтик, похоже, как будто она замахнулась*). Лопехин делает вид, что испугался. Что вы... что вы... я и не думала.

Попытался было Ермолай разрядить неловкость предшествовавшего объяснения старыми играми, да не вышло... невпопад...

Когда Раневская уехала за границу, вроде бы стало незачем Лопихину бывать в имении. Но так неодолимо влечет его в атмосферу Раневской, так необходимо чувствовать себя связанным с нею, с ее домом, что, бросая все дела, Лопихин постоянно появляется в имении, где теперь Варя полновластная хозяйка. Но есть, конечно, какая-то неловкость, двусмысленность для Ермолая Алексеевича в этих посещениях, а то и какое-то время в этом доме. Не может он быть частым и желанным гостем Леонида Андреевича, это для всех очевидно. Значит, остаются дочери. Аня мала еще, девочка. Значит, Варя. Тем более, что их дружеские, несколько фривольные отношения у всех на виду. Вот и вылетело где-то в людской, у какой-нибудь Ефимьюшки заветное слово "женится". Вылетело и полетело. И понеслась слава: Ермолай-то Алексеевич жених Вареньки. И что же Ермолай? А ничего. Похохатывает. Не говорит ни да, ни нет. Но как будущий жених - коли уж таким признали - со спокойной совестью бывает в доме, гостит. Снова и снова приезжает. Так ведь это несколько попахивает подлостью, коли не думает жениться? Отнюдь. Ничуть не попахивает. Так что же - любит он ее, что ли? Н-н-е-известно, самому ему неизвестно. Варя девушка хорошая. Но важно тут другое: она - та нить, и, может быть, самая надежная, которая связывает Ермолая с этим домом, с Раневской... Ведь вернется же она... Не может не вернуться когда-нибудь! Варя же, со свойственной ей простотой и трезвостью, смотрит на это так:

"Я так думаю, ничего у нас не выйдет. У него дела много, ему не до меня... и внимания не обращает. Бог с ним совсем, тяжело мне его видеть... Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, а на самом деле ничего нет, все как сон..."

И тянется это уже два года, и, тем не менее,

ВАРЯ. Я смотрю на это дело серьезно, мамочка, надо прямо говорить. Он хороший человек, мне нравится.

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. И выходи. Что же ждать, не понимаю!

ВАРЯ. Мамочка, не могу же я сама делать ему предложение. Вот уже два года все мне говорят про него, все говорят, а он или молчит, или шутит. Я понимаю. Он богатеет, занят делом, ему не до меня.

Когда Раневская неоднократно вроде бы сватает Варю Лопихину, он не возражает, даже почти соглашается. Действительно, Варя - хорошая девушка, хозяйственная, работающая, даже чем-то похожая на Ермолая Алексеевича... А не в этом ли дело? Если бы не было рядом с ней Раневской, если бы Раневской не было в его жизни, вполне вероятно, что Лопихин и мог бы жениться на такой Варе. Вполне вероятно. Правда, бесприданница... Но теперь-то он знает, что бывает, должно быть что-то такое, чего и в помине нет у Вари и из чего состоит вся Любовь Андреевна. Вот и получается, пусть подсознательно, "по инстинкту" или, лучше, "по натуре", чисто прагматическое решение: Варя - связующее звено с Раневской. Пока сад не продан и Любовь Андреевна может остаться здесь, не исключено, что Лопихин и женился бы на Варе в конце концов. Но когда Раневская с ее Вишневым Садам безнадёжно потеряна для Лопихина, то не может быть и брака с Варей. Что и проясняется в четвертом акте.

В первом акте совершенно счастливый, несмотря ни на что, Лопихин заявляет:

"Ваш брат, вот Леонид Андреевич, говорит про меня, что я хам, я кулак, но мне это решительно все равно. Пускай говорит. Хотелось бы только, чтобы вы мне верили по-прежнему, чтобы ваши удивительные, трогательные глаза глядели на меня, как

прежде".

В этот радостный час встречи Лопехин освобождается от своего постоянного "синдрома" - "мужичок", который отдаляет его от Раневской. Поэтому и не обидно, и не страшно, что Гаев называет его хамом. Пусть! И уезжая в свой деловой Харьков, подтрунивая, подшучивая, скажет Гаеву на прощание этакое дурацкое, шутовское, "хамское" словечко "до свиданция", подчеркивая этим, что ему действительно наплевать на то, что говорит о нем Леонид Андреевич. И так ему понравилась эта шутка, эта свобода от "синдрома мужичка", что с восторгом он влечит свое "до свиданция" и милому другу Симеонову-Пищичу.

И заканчивает Лопехин свою жизнь в пьесе тем же словом-уродцем. Кончилась жизнь в этом доме. Все, чем жил, что радовало, мучило, влекло к себе Ермолая Лопехина, превратилось в прах. Кончилась жизнь в этом доме. И говорит он всему прожитому и потерянному свое шутовское прощальное словечко. Только не до шуток сейчас Ермолаю Лопехину, преуспевающему дельцу, купившему вишневый сад, "лучше которого ничего нет на свете", и ударившему по нему топором. "До свиданция". И звучит здесь это с жестокой беспощадностью, как "мужичок".

Отмечу здесь, что мне представляется во всей художественной структуре пьесы, может быть, определяюще важным то, что Лопехин - одно из самых привлекательных лиц пьесы. Это вовсе не злодей, не "отрицательный" персонаж. Вместе с далеко не безгрешной Раневской они составляют пару безусловно хороших, добрых людей. Именно такое сочетание характеров двух главных действующих лиц выводит пьесу на уровень не выяснения вопроса, чья взяла, кто виноват, кто наказан, а в область философского размышления и поиска ответа на вопросы, далеко выходящие за рамки частных столкновений, борьбы интересов, личных особенностей, достоинств и недостатков населяющих пьесу людей. В чем гармония жизни? Ведь очевидно, что духовность, не опирающаяся на деловой практицизм, не менее уродлива и ущербна, чем "размахивающая руками" деловитость, железная хватка пользы. Где равновесие? Как обрести его?

Я начал с того, что моим первочувством стало "ЖАЛЬ". И мне жаль Лопехина, ради дела - ужасно не хочется говорить "ради наживы", да это было бы и несправедливо, или не совсем справедливо, - ради дела погасившего свет в душе своей, которая была и хорошей, и доброй, и нежной. Мне жаль Раневскую и ее мир, не сумевших сохранить, защитить свой удивительный, прекрасный Вишневый Сад.

#### Часть IV

Несомненно для меня, что в этой сфере заложена моя сверхзадача, которую, следуя завету Станиславского, я не спешу сформулировать. А, следовательно, тут и пройдет линия сквозного действия будущего моего спектакля, а пока - рассуждения о нем.

Пьеса "Вишневый сад" населена разными, но по преимуществу несчастливими людьми. И когда Лопехин с горькой тоской призывает какие-нибудь перемены этой "нескладной, несчастливой жизни", то, в сущности, говорит не о собственной жизни только, а охватывает всю жизнь, в которой как-то так все получается, что негде в ней жить счастливо.

Леонид Андреевич Гаев...

Впрочем, наверное, сначала надо понять, почему Чехов начинает и заканчивает действие пьесы в комнате, "которая до сих пор называется детской". По ремаркам и развитию действия в этой

комнате как минимум три двери, она проходная, с самого начала и до самого конца пьесы через нее все время ходят, идут куда-то. Какая же она "детская"?! Это название так противоречит жизненной логике, что, несомненно, им подсказывается совсем не бытовой ответ. И тут, как во всей пьесе, начиная с ее названия, все время двойной смысл - и бытовой, вроде бы бытовой, и какой-то другой, обращающий бытовое правдоподобие в некий знак, символ, выводящий на другой ход мышления, на установление иных смысловых связей.

Первое слово, которое "радостно, сквозь слезы" произнесет Любовь Андреевна по возвращении - "Детская!" И в последнюю минуту, расставаясь навсегда со всей своей прошлой жизнью в этой же детской, но уже не жилой, опустошенной, разоренной, она скажет:

"В последний раз взглянуть на стены, на окна... По этой комнате любила ходить покойная мать"...

И, обнявшись, горько рыдают, но так, чтобы их не услышали, бывшие дети, брат и сестра, такие беззащитные сейчас перед раздавившей их жизнью, что невольно думаешь, что они постарели, не повзрослев. Не в этом ли отгадка удивительного, щемящего образа, который задан "Детской", в которую вернулась много пережившая и перестрадавшая женщина в поисках душевного воскресения, в которой теперь горько плачет старый мальчик, так ничего и не сумевший, ничему не научившийся в школе жизни, разве что безупречно "резать желтого" и "класть круазе в середину"...

Леониду Андреевичу пятьдесят один год. И чем же он стал в этом почтенном возрасте? Ничем. Он никто и ничто. Человек, который, по его собственному шутливому замечанию, "все свое состояние проел на леденцах". Он заявляет, что он человек "восьмидесятых годов", что за убеждения ему немало доставалось в жизни и что именно за это его любят мужики, и что мужика надо знать... Значит, он теперь не у дел потому, что наказан за не в меру прогрессистскую деятельность? Ничуть не бывало, не было этой "деятельности". Он зачем-то бывает в городе, кто-то предлагает ему место в банке, кто-то обещает познакомить с каким-то генералом, который почему-то одолжит под вексель деньги, он в ресторане половым толкует о декадентах, он произносит прочувствованную речь старому юбиляру - книжному шкафу... Сестра говорит, что он бредит, никаких генералов нет, что в банке он работать не может, "где тебе! Сиди уж..." Племянницы на первых фразах прерывают его тирады и умоляют молчать, так как все, что он говорит - невпопад. И со всем этим Гаев безропотно соглашается, кается в глупости, которую ляпнул ради красного словца.

Гаев всегда хотел чем-то быть и не смог быть ни чем. Только болтуном. И теперь отлично понимает, что он такое, что ни одно из его благих намерений, великих планов он не осуществил и не может осуществить и... играет на бильярде. Бильярд - наркотик. За бильярд он прячется. Бильярдом, бильярдной терминологией шифрует все - и понимаемую горькую правду о себе, и шутки, и горестное раздумье. Все обозначается всякими "дуплетами в угол", "от двух бортов в середину" и т.п. Бильярд - спасение от жизни, перед которой он оказался бессильным, не способным ни найти в ней место, ни противостоять ей.

Леонид Андреевич мягок, добр, и в каждую минуту искренен. С детской непосредственностью, с легкостью погружается он в какую-то полувыдуманную жизнь и, горячо и убежденно веря в собственные выдумки, постоянно во что-то играет - в аристократа, в крайне делового человека, в оратора, в мыслителя. Только это не позерство, отнюдь. Это детская вера, искренняя до самозабвения. И она каким-то удивительным образом сочетается с почти одновременным, параллельным и достаточно безжалостным взглядом на себя, иронией над собой. Вот он скажет

Яше: "Отойди, любезный, от тебя курицей пахнет" или "От кого это селедкой пахнет?", или Лопяхину, который вмешался в разговор, - "А здесь пачулями пахнет" - и всегда это, с одной стороны, достаточно жесткое указывание другому на его место рядом с таким человеком, как он, Гаев, с другой - это юмористические фразы, которые как бы дискредитируют, перечеркивают эту самую "барственность". И перечеркивают потому, что нет в Леониде Андреевиче **реальной** уверенности в себе и реального ощущения своего места в этой жизни.

Гаев заслуживает мгновенного и безусловного разоблачения и осуждения с позиций социально-классового анализа, который как ничто иное способен убить самое понятие человечности, а, следовательно, и человековедения. **Человеко...** И это ужасно, но так типично для нашего идеологизированного и социологизированного мышления. И если вырваться из его плена, то мы неизбежно увидим Гаева, как в чем-то нелепого, в чем-то смешного, по-своему очень милого, но... совсем не счастливого и не беспечно-легкомысленного человека. Из этой природы, "натуры", и надо отгадывать его поступки, реакции, оценки. И это хорошо понимает Ермолай Лопяхин - ведь у него "тонкая и нежная душа", потому, наверное, и не сердится всерьез на Гаева, относится к нему и снисходительно, и шутливо. И однажды, когда измученный бесконечными уговорами, он крикнет Гаеву:

"Баба вы!

ГАЕВ. Кого?

ЛОПАХИН. Баба!

то это "Кого?" звучит не как истинное или показное переспрашивание по недослышке, а как неуверенное и мягкое изумление, что **его** можно так обозвать, или так нахамить ему, как это делает холуй Яша.

По существу, Гаев носит в душе драму. Во-первых, это тот разлад с собой, о котором уже сказано; во-вторых, это понимание неизбежности катастрофы и своей полной неспособности противостоять ей. На восторженный монолог-гимн о Вишневом Саде, который произносит Любовь Андреевна в утро приезда, он отвечает одной, но очень емкой по смыслу и душевному ее наполнению фразой: "Да, и сад продадут за долги, как это ни странно..." В контексте это признание, несомненно, говорит об очень ясном понимании и оценке ситуации. И далее он скажет в первом же акте о тщетности своих попыток или планов спасения имения, но это не мешает ему тут же самозабвенно нагромождать все новые и новые "спасительные" утопии.

Катастрофа неминуема, но при этом ведь на протяжении всей истории мы не слышим от Гаева ни одной жалобы, ни звука о том отчаянии, которое, несомненно, живет в его душе. Что же это значит? Мужество. Способность вопреки всему стоять прямо, ничем не выдавать своих горестных переживаний, даже напротив. И только раз будет прорыв, в последнюю минуту его сценического существования: "Сестра моя! Сестра моя...", - когда ужас совершившегося предстанет в обнаженном виде, не прикрытый никакими защитными ужимками, бильярдом, иронией. И вот это мужество в сознании собственного бессилия, мужество в сокрытии душевной боли вызывает чувство глубокого сострадания, симпатии, да, в конечном итоге, уважения к показавшемуся было комическим персонажу пьесы.

Есть и другой "комический" персонаж "Вишневого Сада" - Борис Борисович Симеонов-Пищик, тоже представитель старинного дворянского рода, будто бы берущего начало "от той самой лошади, которую Калигула посадил в сенате". Все его поступки, лексика и внешние признаки

поведения, действительно, носят вроде бы комический характер: толстый человек, который постоянно задремывает на ходу, всхрапывает, отличается неумной прожорливостью - от полуведра огурцов в один присест до горстки пилуль на один прием, вечно ищет, где и как занять денег, по-детски удивляется чему угодно - "Вы подумайте!..", существует от одной случайности до другой - то железная дорога прошла по его земле, то "умнейшие люди англичане" какую-то глину нашли в его владениях, строит воздушные замки - Дашенька двести тысяч выигрывает на билет и т.п. и т.д. Смешно? Да. Как будто бы. Но только по внешним признакам, по каким-то поведенческим чудачествам и странностям. Что же за ними? Это то же самое балансирование на краю пропасти окончательного разорения, продажи хиленького имения с торгов, что и здесь, в имении Раневской. Характерами Гаев и Пищик вовсе не похожи. Но по внутренней сути очень многое их сближает до странной похожести. И, в первую очередь, по мужественности, а, может быть, благородству поведения в положении хронической и непреодолимой беды. Едва переступила порог своего дома Раневская, как Пищик просит у нее - она, мы знаем, щедра, отзывчива и не умеет отказывать - двести сорок рубликов для уплаты процентов по закладной. Вот как! Они, значит, в одинаковом положении: Варя говорит, что процентов не заплатили и нечем платить, - и тут же проценты по закладной. Значит, и у Пищика имение тоже заложено и, вероятно, перезаложено, тоже, как снежный ком, растут проценты, и вырваться из капкана уже невозможно. Можно только как-то оттягивать "свой четвертый акт". А дома, читая книги, сидит уже очень немолодая Дашенька, пропустившая все сроки замужества, бесприданница, грустно мечтая о Лопахине, о свадьбе с ним, и разные слова говорит о достойнейшем этом человеке, как стало теперь известно - женихе Вари... И, наверное, плачет тихонько и постоянно кланяется всем. И отец мечется, занимая и перезанимая, отдавая, чтобы занять снова и снова для очередного платежа проклятых процентов, чтобы как-нибудь удержаться "на плаву" еще хоть чуть-чуть, хоть самую малую толику времени, пока какое-нибудь чудо не даст снова обернуться, снова расплатиться с долгами, хоть частично, и снова должать, должать, барахтаться. И при этом шутить, балагурить и длать "хорошую мину при плохой игре". Один только открытый "прокол" будет все же: деньги, добытые снова в долг, провалятся за подкладку, и Борис Борисович, с неподдельным ужасом, тоской, "сквозь слезы", воскликнет: "Деньги пропали! Потерял деньги! Где деньги?" Еще бы не ужас! Из необходимых трехсот десяти достал пока сто тридцать - и пропали! Трагедия. Без тени иронии говорю. Но... тут же он их обнаружил. Смешно? Но и щемяще грустно, если не подойти к этому, как к трючку заправского комика. Еще, конечно, мелькнет тень муки, тоски, когда скажет Гаев, что Лопахин жених Вари... Бедная Дашенька...

В четвертом акте Симеонов-Пищик, за пять минут до отъезда Раневской, явится безмерно счастливый, страшно спешащий. Удача снова вызволила его из беды - англичане нашли глину, дали аванс, и Борис Борисович, сломя голову, летит по всем кредиторам, чтобы каждому отдать хоть часть долга. И вот приходит минута внезапного открытия до самого доньшка этого "забавного" и тоже "легкого" человека. В запале внезапно свалившейся радости Пищик как-то упустил из виду ситуацию бывших торгов, покупки имения Лопахиным и неизбежность отъезда бывших хозяев. И вдруг Раневская говорит:

Мы сейчас переезжаем в город, а завтра я за границу.

ПИЩИК. Как? *(Встревоженно.)* Почему в город? То-то я гляжу на мебель... чемоданы... Ну, ничего... *(Сквозь слезы.)* Ничего... Величайшего ума люди... эти англичане... Ничего... Будьте счастливы... Бог поможет вам... Ничего... Все на этом свете бывает конец... *(Целует руку Любви Андреевне.)* А дойдет до вас слух, что мне конец пришел, вспомните вот эту самую... лошадь и скажите: "Был на свете такой, сякой... Симеонов-Пищик... царство ему небесное"... Замечательнейшая

погода... Да... *(Уходит в сильном смущении, но тотчас же возвращается и говорит в дверях.)* Кланялась вам Дашенька! *(Уходит.)*

Уходит, расстается с ними со всеми навсегда... **навсегда.**

Монолог этот, написанный фантастически хорошо, в нескольких строках, в нескольких рваных фразах, исчерпывающе выявляет внутренний мир Симеонова-Пищика. Слетает шелуха всяческих защитных "ужимок и прыжков", за которыми он прятал и свою доброту, и тот ужас предстоящей гибели, который всегда носил в душе, и глубокий человеческий такт, проявляющийся в том, **как** он пытается поддержать и утешить милую и дорогую его сердцу Любовь Андреевну. И, наконец, глубочайшее понимание подстерегающего его будущего. И становится ясно, что "комизм" Симеонова-Пищика это такая же защита, как бильярд Гаева, тот же "дуэт в угол, круазе в середину". И ужасно не хочется "разоблачать" его, выяснять его социальную бесполезность. А вот понять, почему он вызывает смешанное чувство симпатии и острой жалости, хочется.

Так или иначе, все, что сказано о Симеонове-Пищике - это те исходные качества, обстоятельства и черты характера, в соотношении которых надо искать объяснения и мотивировки его конкретного поведения и действия.

Аня - дочь, Варя - приемная дочь Любви Андреевны. Ане семнадцать лет, Варя старше на семь лет. Когда Раневская уехала в Париж, Ане не было и двенадцати лет. Варе - девятнадцать. Волей обстоятельств Варя стала "исполняющей обязанности" хозяйки дома. Возвращение Любви Андреевны этого положения не изменило. Ее раздвоенность между вишневым садом и Парижем сделала ее гостьей в доме, которым заправляет Варя, полудочь, полуэкономка. И хотя отношение к Варе и у Гаева, и у Раневской самое теплое, сердечное, все-таки разница между ними и ею ощутима во всем. Варя - человек абсолютно земной, безо всяких утопических иллюзий. Она вся в деле, в попытках сохранить хоть что-то в этом рушащемся мире приемной матери и фантастически неприспособленного к жизни дяди. И, по существу, единственный человек, который беспокоится об Ане, - Варя. Хотя и мать, и дядя ее искренне любят.

Варя сделана из другого теста. Годы, прожитые в качестве приемной дочери, не изменили в ней того корня - "из простых" - из которого она выросла. Стоит послушать хоть этот монолог, чтобы отличие ее от той же Ани стало наглядным:

"...Хожу я, душечка, цельный день по хозяйству и все мечтаю. Выдать бы тебя за богатого человека, и я бы тогда была покойней, пошла бы себе в пустынь, потом в Киев... в Москву, и так бы все ходила по святым местам... Ходила бы и ходила. Благолепие!.."

Ничего тут нет, что было бы возможно в устах Раневской или Ани. И "благолепные" мечты ее деревенские, простые, от неудавшейся жизни. Оттого и "на монашку похожа". А несчастливость жизни имеет много причин. Во-первых, развал имения, всего хозяйства, все туже затягивающаяся петля нищеты, грядущие торги, полное нежелание матери и дяди понять ситуацию и масштаб беды. Второе - это история с Лопахиным. Любви-то, может, и нет, но все более тревожащая привязанность и все более навязчивая мысль о браке - "жених" ведь! А на деле-то - ничего, ни гу-гу. Шуточки-прибауточки... Накопилась душевная усталость, раздражение, слезливость. Такой вот начинает Варя непосредственную сценическую жизнь.

Любит Аню. Очень. Несколько материнской любовью - ведь, в сущности, пять лет, годы

взросления и начинающегося душевного становления Ани, Варя заменяла ей мать. С приездом Раневской жить Вале стало еще труднее, хоть она и любит мать и рада ее возвращению. Но Любовь Андреевна поглощена своими душевными борениями и совсем беспомощна. К тому же с ее приездом и Лопахин отдалился от Вари, занят Раневской, делами, но не ею. Отсюда ее взрыв в третьем акте, когда говорит она об уходе в монастырь, что было бы самым желанным выходом, если бы были сто рублей... если бы... А тут еще новая забота - что происходит между Аней и Петей Трофимовым? Любовь? Да далеко ли тут до беды?! Этого только и не хватало Вале.

В ней накапливается недоброе отношение ко всем пришлым людям, начиная от Лопахина, Пищика, Пети, потому что все они тут пьют, едят, помогают Раневской транжирить деньги, которых и так нет, и никто ведь не пытается действительно, реально помочь! Что ж Лопахин - только говорит, талдычит одно и то же, а по сути-то что сделал, чем помог? Деньги дает? Так ведь займы.

И все это в Вале вовсе не от скупости или дурного характера, а от той самой "нескладной, несчастливой нашей жизни". В то же время чувства Вари какие-то туповатые. Есть в ней этакое тупое непротивление деревенской бабы, покорность судьбе, и все ее разговоры о богомольях, паломничестве, монастыре - это не от светлой убежденной веры, а от потребности спрятаться от судьбы, от тягот жизни, с которыми она вовсе не способна бороться. Потому и дразнит ее Петя - "благолепие!", насмехается Лопахин - "Охмелия, иди в монастырь!" И когда перед расставанием навсегда Раневская делает неудачную попытку все-таки сосватать ее Лопахину и тот снова, теперь уже окончательно, ускользает, Варя этот удар судьбы принимает покорно, не разыгрывая никаких драм. Значит, так ей предназначено: ехать "к Рагулиным, смотреть за хозяйством, в экономки, что ли". Несостоявшаяся барышня, бывшая дочка бывшей помещицы...

Аня рассталась с матерью, будучи еще совсем ребенком, и встретила с ней теперь в Париже в обстоятельствах, которые ее потрясли. Вот она - "исходная душевная травма" на ее жизнь в пьесе. Ведь она поехала за матерью по обстоятельствам чрезвычайным и катастрофическим. То, что увидела в Париже, то, какую нашла ее там, - все это вместе взятое поставило Аню перед необходимостью осмыслить жизнь, в которой она живет, найти ответы на множество вопросов, на тревожные смутные свои раздумья. Она тревожна, напряжена. В течение пьесы, на наших глазах, идет процесс трудный, порой мучительный. Процесс духовного взросления. Очень полезно попытаться представить себе, как бы развивался и куда бы пошел этот процесс, не будь тут так вовремя появившегося Пети. Но очень важно не забывать, что все эти серьезные, "судьбоносные", как мы сказали бы теперь, раздумья, превращения, решения, происходят именно с ней, конкретной Аней Раневской.

Какая же она?

Гаев говорит о том, как она похожа на мать в том же возрасте. И речь идет не столько о внешнем сходстве, сколько о "зерновой" похожести. И это начинается с прямых текстовых совпадений, поведенческих аналогий:

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Детская, милая моя, прекрасная комната... я тут спала, когда была маленькой...

АНЯ. Моя комната, мои окна, как будто я не уезжала. Я дома! Завтра утром встану, побегу в сад...



ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось со мной каждое утро...

или вот так:

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Смейтесь надо мной, я глупая... Шкафик мой родной...  
(*Целует шкаф.*) Столик мой...

АНЯ (*идет в свою комнату, говорит весело, по-детски.*) А в Париже я на воздушном шаре летала!

И так далее - аналогий, совпадений множество, Чехов их подчеркивает. Еще возникает и такая параллель: в движении пьесы и Аня и Раневская принимают важнейшие решения, определяющие дальнейшую жизнь, - Раневская сворачивает назад, Аня - идет в "новую жизнь".

В Ане все от светлой и, вопреки всему, счастливой юности. Недаром, увидев ее после разлуки, новую, волшебным образом превращающуюся из девочки-подростка в юную девушку, потрясенный, с умилением скажет Петя Трофимов: "Солнышко мое! Весна моя!" Да, она солнышко, она весна. Она все еще дитя, и она же впервые серьезно и напряженно задумывающаяся над жизнью девушка. И то, и другое живет в ней на равных и переживается остро, всей душой. Заслушивается Аня речами Пети Трофимова, такими новыми, тревожными, манящими куда-то в неведомое.

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА (*Ане*). У тебя на глазах слезы... Что ты, девочка?

АНЯ. Это так, мама. Ничего.

Но все-таки от чего же слезы? И от того, что говорил Петя, и от того, что с неба раздался таинственный звук лопнувшей струны, тревожный, волнующий и пугающий. И от того еще, что:

"...Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде".

В этом новом восприятии Сада Аня внутренне готовится предать его. В этом виновата и поездка в Париж, и грозящая продажа сада, да и влияние Пети свое дело сделало. Только что сулит Ане новая жизнь, ради которой отступилась она душой от Сада? Не предстоит ли и ей горькая расплата за то, что отрывает себя от духовного корня?

А, может быть... может быть, за всем этим кроется смятение первой влюбленности? Несомненно. Ну, конечно же, между Аней и Петей существует это мощное "магнитное поле", хоть и не сказано слово "любовь". Однако Петя говорит:

"Варя боится, а вдруг мы полюбим друг друга, и целые дни не отходит от нас. Она своей узкой головой не может понять, что мы выше любви".

Что же это - врет? Убаюкивает бдительность взволнованной, возбужденной Ани? Да нет же! Петя честен, высоко порядочен и нравственен. Может ли он покуситься на чистого, ничем не защищенного ангела?! Да нет же! И, влюбленный, - подчеркиваю! - влюбленный Петя всеми

силами души своей, совести запрещает себе даже мысль об этом. Запрещает себе и ей. Убеждает себя. И ее. И когда об этом же самом скажет Любове Андреевне, будет абсолютно честен и искренен. Потому-то так потрясет его, так оскорбит обвинение рассердившейся Раневской:

"Надо быть мужчиной, в ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить... надо влюбляться! (*Сердито.*) Да, да! И у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька, смешной чудак, урод..."

Вот как! "За подвиги награда". А подвиг-то есть, особенно, если поверить, что чувство к Ане сильно. А ведь только что говорила, что с радостью выдала бы за него Аню, если бы он хоть доучился, наконец.

В эти летние месяцы, которые Петя проведет с Аней, с очень любимой им Раневской, в этом великолепном уголке земли русской, где он свободен от полицейского надзора, от напряжения своей нелегальной, полуподвальной жизни, будет он жадно и беззаботно наверстывать непрожитую в его нелегкой молодости юность, даже почти детство. Плюс влюбленность. Запрещенная себе, невозможная, но ведь влюбленность же! И все это вместе, и все это рядом. И глубокая сцена четвертого акта с Ермолаем Лопахиным; и умные речи второго акта; и чуть ли не политое слезами объяснение с Любовью Андреевной в третьем акте; и великолепная молодая сцена влюбленного мальчишки, упивающегося жизнью, небом, травой, возможностью резвиться, как теленок, впервые выпущенный по весне на луговую благодать; и тут же - высокие речи о светлом будущем, вместо того, чтобы схватить в объятия любимую. Из каждой фразы рвется радость жить, когда знаешь, зачем живешь, хоть жизнь эта и трудна, порой страшна и горька. Но... "человечество идет к высшей правде, к высшему счастью... и я в первых рядах!"

В своих рассуждениях, особенно во втором акте, Петя далек от менторского поучительства, от какого бы то ни было догматизма, потому что не потерял он светлого и радостного изумления перед открывшимися ему истинами. И не поучает, не критикует он Гаева, или Раневскую, или Лопухина, а **одаривает их радостью и верой**, которые живут в нем самом, заманивает их в этот светлый мир справедливости и счастья. Петя отнюдь не сумрачный догматик марксистского толка. Да и Чехов-то их не знал, не ведал. Петя романтик, утопист, готовый на гибель ради своего "Города Солнца".

"...Как зима, так я голоден, болен, встревожен, беден, как нищий, и - куда только судьба не гоняла меня, где я только не был! И все же душа моя всегда, во всякую минуту, и днем и ночью, была полна неизъяснимых предчувствий. Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его..."

"...Вот оно счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги. И если мы не увидим, не узнаем его, то что за беда? Его увидят другие!"

Это очень важно! Каждая "проповедь" Пети, любая его мысль абсолютно чужда какого бы то ни было своекорыстия, прагматизма и т.п. И это удивительно роднит его с миром Раневской, Гаева, Пищика. Он не антипод их, он не их классовый, социальный или политический враг, отнюдь! Он принадлежит той высокой вере в добро и справедливость, в общечеловеческие вечные идеалы, которые в послечеховское время нас так настойчиво обучали почитать идеалистической пакостью, идейным бессилием, "абстрактным гуманизмом".

Все это совсем не значит, что Петя лишен человеческих слабостей, что он всегда прав и т.д. И очень тонко и точно понимает это Любовь Андреевна, когда говорит ему:

"...Вы видите, где правда и где неправда... Вы смело решаете все важные вопросы, но скажите, голубчик, не потому ли это, что вы молоды, что вы не успели перестрадать ни одного вашего вопроса? Вы смело смотрите вперед, и не потому ли, что не видите и не ждете ничего страшного, так как жизнь еще скрыта от ваших молодых глаз?"

Великолепно! Очень верно, при всем том, что Петя живет совсем не легкой, даже тяжелой жизнью. Только по другому счету. И тут Раневская права. Права она в значительной степени и тогда, когда в раздражении скажет Пете: "Вам двадцать шесть или двадцать семь, а вы еще гимназист второго класса!" Верно. В чем-то он сохраняет ту меру наивности и прямолинейности, однозначности пониманий, которая присуща еще совсем неумудренному, почти детскому сознанию. И проявляется это в разных подробностях. Например, в отношении к Варе, которая раздражает его своим подозрением, слежкой за ним и Аней. Ему ведь и так трудно, и так он заставляет себя героически быть "выше любви", а тут эта постная бдительная надзирательница! И реакция его наивная, мальчишеская, когда он дразнит ее "благолепием". Еще более бестактно, даже жестоко дразнить ее в сложившейся ситуации "мадам Лопахиной".

Тут приходится сделать поправку на то, что в "благолепии" Петя, противник всякой неправды, разоблачает принудительность для самой себя этой благостной философии. Ведь она - не что иное, как трусость перед жизнью, духовное рабство. Не лишены ведь некоторой фальшивинки и рассуждения Вари о браке с Лопахиным. Но надо быть милосерднее, Петр Сергеевич, вы уж не во втором классе!

Можно набрать примеры еще некоторых "ляпов", которые допускает Петя Трофимов. Однако все они, при всем том, от чистого и доброго сердца.

Петю все любят - и Раневская, и Лопахин, и Аня, и Гаев. Даже Варя, но "странною любовью". В чем же его притягательность, его человеческий шарм? Ведь, разумеется, не в его революционных проповедях. Напротив, все, кроме Ани, терпят их лишь потому, что проповедник - Петя Трофимов.

Из всего ранее сказанного по его поводу, мне кажется, следует один вывод: Петя светлый радостный человек, это самое главное в нем, в этом ответ на поставленный вопрос.

"И кто я, зачем я, неизвестно..." так не без иронии, даже сарказма, говорит о себе, о своей судьбе, глубоко печальной, а то и трагической, Шарлотта Ивановна, гувернантка, экстравагантно одевающаяся, показывающая фокусы, частенько эпатирующая окружающих, владелица собачки, которая кушает орехи, - тоже фокус. Вспомним об "исходной психологической травме":

"...Когда я была маленькой девочкой, то мой отец и мамаша ездили по ярмаркам и давали представления, очень хорошие. А я прыгала *salto mortale* и разные штучки".

Самое светлое воспоминание - о детских сальто-мортале и разных штучках в ярмарочных представлениях, о родителях-артистах, о публике, успехе... Может быть, единственное светлое воспоминание... И сегодня, когда Шарлотта уже не молода, только эти праздники публичности, праздники, когда возможна та или иная форма представлений, составляют проблески

настоящей жизни для нее. Очевидно, что гувернантка из нее никакая и что всегда и везде она - чужеродное явление. Она оказалась между господами и слугами, не прилипнув ни к тем, ни к другим, "все одна, одна, никого у меня нет, не с кем мне поговорить"... А поговорить хочется, понять хочется, "зачем я существую на свете", по выражению Ермолая Лопехина. Но... "эти умники все такие глупые..." И это можно отнести не только к той компании, с которой она начинает второй акт пьесы. У Шарлотты Ивановны острый и недобрый ум. Она ясно, без укрывающих правду иллюзий, видит жизнь, уродливую, несчастливую, видит действительные мотивы поступков окружающих людей, их характеры. Они никогда не раскрывает этих видений в прямой форме. Всегда присутствует некая игра, иносказание, фокус, порой очень злые и острые. Я уж не говорю о ее фокусе с пледом или с бросаемым ребеночком, но даже если взглянуть подряд на то, что и как она говорит, получается достаточно стройная характеристика - Лопехину: "Если позволить вам поцеловать руку, то потом вы пожелаете в локоть, потом в плечо..." - и говорится это сразу после того, как Лопехин изложил свой спасительный план. Как это занимательно перекликается с характеристикой, которую - шутя - дает ему Трофимов: "Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадает к нему на пути, так и ты нужен".

Епиходову: "Ты, Епиходов, очень умный человек и очень страшный; тебя должны безумно любить женщины. Бррр!" - если рассматривать эту реплику в контексте сцены, точность и беспощадность такой характеристики Семена Пантелеевича оказывается разяще меткой.

Симеонову-Пищичу: "Guter Mensch, aber schlechter Musikant" (Хороший человек, но плохой музыкант), что опять-таки очень верно. Пищич действительно на редкость "гутер менш", но и никакой "музикант", т.е. ни на что не пригодный.

Так же точны фокусы, разоблачающие смысл поступков Раневской, если взглянуть на эти поступки объективными, но не добрыми глазами.

Шарлотта Ивановна как бы не включена в фабулу, не завязана в основные узлы действия пьесы. В сущности, без малейшего ущерба для фабулы, она могла бы быть изъята из числа лиц, сплетающих эту историю. Впрочем, она не одинока. По принципу прагматической необходимости для фабулы пьесы многие лица могли бы быть изъяты без видимого ущерба для ее развития. Но только - видимого. Все без исключения лица завязаны в нерасторжимую систему. И только все они вкупе придают истории и друг другу подлинную емкость и полную ясность. Все несут помимо фабульной нагрузки, у иных персонажей очень слабой, важные, а то и необходимые функции в создании целостности и стереоскопической объемности всей картины в целом.

Живя в пьесе собственной жизнью, для воссоздания которой дано достаточное количество опор в тексте, ситуациях, поведении, Шарлотта в то же время является и неким характеризующим и время, и быт, и собственно жизнь в доме Раневской штрихом, знаком, а то и прямо - перстом указующим, расшифровывающим скрытые пружины происходящего.

Шарлотта заканчивает сценическую жизнь текстом и поведением, которые могли бы быть и своеобразным эпиграфом ее жизни: только что она разыграла свой фокус с "ребеночком" и отшвырнула его в общую кучу вещей, подлежащих вывозу, и - "Так вы, пожалуйста, найдите мне место. Я не могу так".

Как "так"? Быть выброшенной, как этот "ребеночек", как Аня, Варя, да и все прочие?

ЛОПАХИН. Найдем, Шарлотта Ивановна, не беспокойтесь.

ГАЕВ. Все нас бросают, Варя уходит... мы стали вдруг не нужны.

ШАРЛОТТА. В городе мне жить негде. Надо уходить... *(Напевает.)* Все равно...

"Надо уходить..." Что это значит? Куда уходить? Ведь явно это не о том, что надо уходить отсюда в связи с тем, что сейчас все поедут на станцию. Куда же? Вообще - в никуда? На тот свет? И - **напевая** - отвечает на все эти вопросы: "все равно"...

Это "все равно" исчерпывающе определяет ее жизненную позицию, отстраненную и остранный, позицию над страстями, кипящими вокруг, позицию одинокого и жесткого наблюдателя, выпавшего из этой жизни и так и не могущего найти в ней своего места. И тогда такими неожиданными вспышками энергии, радостного азарта возникнут моменты творчества - будь это глупенький фокус, чревовещание, или острое саркастическое изобличение. Творчество! Которое могло бы быть, но не состоялось, как жизнь.

Двадцать два несчастья - Семен Пантелеевич Епиходов тоже, вроде Шарлотты Ивановны, находится где-то "между", между слугами и не слугами, конторщик. Какой конторы? С какими обязанностями, когда ясно, что уже давным-давно никакой "производительной" деятельности в этом имении нет... а "только и знаешь, что ходишь с места на место, а делом не занимаешься. Конторщика держим, а не известно для чего", - как аттестует его Варя. Только Варя ошибается, применяя к Епиходову банальные мерки. Епиходов личность особая, отмеченная некой избранностью. Поневоле напрашивается аналогия - он своеобразный шарж, словно бы написанный на рокового Соленого из "Трех сестер". Только, хоть он и знает "что ему делать со своим револьвером", он не застрелит удачливого соперника, не застрелится сам, а будет жить "очень умным человеком и очень страшным", которого "должны безумно любить женщины. Бррр!" Собственно, в этой насмешливой, саркастической характеристике метко изложена вся программа Епиходова. Однажды свои неудачи, нелепые оплошности он принял как знак некой избранности, предначертанности, рока, глубоко и восторженно уверовал в эту догадку и стал жить соответственно этой своей необыкновенности, с торжеством и гордостью воспринимая каждый такой знак "оттуда". Сломает ли бильярдный кий, паука ли увидит спросонок, чемодан ли поставит на шляпную коробку, раздавив ее, таракана ли проглотит с квасом, - все это знаки, знаки, отметины великой тайны. "Вот видите, извините за выражение, какое обстоятельство, между прочим... Это просто даже замечательно!"

Несомненно, Семен Пантелеевич романтический герой, страдающий не только от неразделенной любви, но и от тоски о несовершенстве мира, этакая препошлейшая повесть Гамлета с Вертером, приправленная многоумием Бокля.

"Я развитой человек, читаю разные замечательные книги, но никак не могу понять направления, чего мне собственно хочется, жить мне или застрелиться, собственно говоря, но тем не менее, я всегда ношу при себе револьвер. Вот он..."

И, конечно же, такой человек не может назвать гитару банальным именем "гитара", и становится она поэтической мандолиной: "Как приятно играть на мандолине!" "Это гитара, а не мандолина", - режет безжалостно Дуняша. "Для безумца, который влюблен, это мандолина..."

Самоощущение Епиходова, как личности из ряда вон выходящей, приобщенной к тайне, которой не владеет никто, а потому и понять-то не могут, заставляет его не ходить, а

шествовать, не говорить, а "изъяснять" мысли, ибо должен он соответствовать своей inferнальной избранности. Но остается Епиходов не понятым, и грустно и терпеливо гордится этой непонятостью. Вот Дуняша скажет о нем в самом начале пьесы:

"А мне... признаться, Епиходов предложение сделал. ...Не знаю уж как... Человек он смирный, а только иной раз как начнет говорить, ничего не поймешь. И хорошо, и чувствительно, только непонятно. Мне он как-будто и нравится. Он меня любит безумно. Человек он несчастливый, каждый день что-нибудь. Его так и дразнят у нас: двадцать два несчастья..."

Вот как, оказывается, все просто.

Не поймет и Варя, что отчитывать Епиходова, как простого смертного, **нельзя!** Ее схватка с ним из-за расхаживаний по гостиной, словно он гость на балу, или из-за сломаного кия - не бытовая перепалка. В субъективном ощущении Епиходова заслуживает Варвара Михайловна не гнева его ответного, а великодушного сострадания к темноте ее. Не знает ведь она, не может знать, а, следовательно, не может понять, **с кем** на самом-то деле она пререкается!

Однако жизнь все расставляет на свои места: Лопахин оставляет нанятого им Епиходова "во дворе", т.е. сторожем. Вот тебе и Бокль! Но для Епиходова и это - "знак оттуда".

ЛОПАХИН. Ты же, Епиходов, смотри, чтобы все было в порядке.

ЕПИХОДОВ (*говорит сильным голосом*). Будьте покойны, Ермолай Алексеевич!

ЛОПАХИН. Что это у тебя голос такой?

ЕПИХОДОВ. Сейчас воду пил, что-то проглотил.

И эти последние слова, произнесенные Семеном Епиходовым в пьесе, хоть и сильным голосом, звучат гордым торжеством, что линия необычайной судьбы его идет, идет дальше, не сворачивая, к неведомому, но, несомненно, значительному предназначению.

Субъективно Епиходов живет сложной и глубокой, как ему кажется, жизнью, в которой свою неудачливость, нелепость переплавляет в счастье и гордость. Объективно же Епиходов - дурак, надутое ничтожество, из каждой клеточки которого лезет пошлость.

Для чего он нужен в системе пьесы? Мне думается, что самое главное - это функция контрапункта. Духовное убожество, претенциозная пошлость как бы противопоставлены духовности, органической простоте и искренности и Любви Андреевны, и Ани, и Пети Трофимова, и даже Лопахина, наконец.

Тема пошлости - одна из важных тем в полифонии пьесы. Чехов всеми силами души ненавидел пошлость в любых ее облициях, мучительно страдал от нее, был необычайно чуток к любому ее проявлению. Поэтическую структуру "Вишневого сада" как бы пререзают дисгармоничные взвизги этой пошлости, которая выскакивает то тут, то там, то в образе Епиходова, то Яши, то дуняшиных любовных мечтаний, то в картинах парижских бедствий Раневской, то в уродливом нелепом бале. Наконец, по самому важному поводу - проекту Лопахина - Любовь Андреевна скажет: "Дачи и дачники - это так пошло, простите". И то, что это пошло, важнее, чем то, что это спасительно! И дальше, уже в четвертом акте, Трофимов поддержит ее: "Не размахивай

руками! Отвыкни от этой привычки - размахивать!" Эти "взвизги пошлости" помогают разглядеть человеческую красоту, культуру, душевное изящество людей из Сада. Этому же служит и прием "кривого зеркала", часто встречающийся в пьесе.

При всей непохожести, разности характеров в системе пьесы место, аналогичное епиходовскому, принадлежит и Дуняше, и Яше.

Дуняша - существо чем-то привлекательное и милое. Взятая в дом то ли горничной, то ли своеобразной "компаньонкой" подрастающей Ане - было это еще до отъезда Любви Андреевны, - выросла этаким полубарышней-полугорничной. Жеманно копируя господские повадки, превращая их в вульгарный шарж, Дуняша этим и смешна и малопривычна. Но за показным кривляньем кроется, часто прорываясь наружу, и непосредственность, и искренность, то есть тот живой, неискаженный характер, который привлекает к ней. Но Дуняша вошла в опасный возраст, неуправляемо бродят в ней, бурлят нежные чувства, мучают ее томлением и любопытством, поиском "героя", готовностью к невероятным приключениям, "безумствам". Поднахваталась она, Бог весть где, этаких романтических мечтаний. И так эти заботы молодой бунтующей плоти рвутся из нее, что "ни одной минутки не может утерпеть" и, не успев снять с приехавшей Ани пальто, уже посвящает ее в очередную умопомрачительную историю.

Но вот появляется уже не Епиходов, а настоящий герой романа, парижский ловелас, который и действует-то не так, как местные увальни, а после первой же фразы уже стискивает ее в многообещающем объятии. И ясно, что "огурчик" этот он слопаёт. Головокружительное начало! И выпало блюдечко из рук, разбилось. "К добру", - скажет Варя, имея в виду возвращение Раневской. Да и как не быть к добру, этакому-то чуду! - переведет на свое Дуняша. И покатилося... Полная отставка Семену Пантелеевичу, куда там... А к концу лета:

ДУНЯША ... И если вы, Яша, обманете меня, то я не знаю, что будет с моими нервами.

ЯША (*целует ее*). Огурчик! Конечно, каждая девушка должна себя помнить, и я больше всего не люблю, ежели девушка дурного поведения.

ДУНЯША. Я страстно полюбила вас, вы образованный, можете обо всем рассуждать.

*Пауза.*

ЯША (*зевает*). Да-с... По-моему, так: ежели девушка кого любит, то она, значит, безнравственная.

Вот так. Поцелуй - зевок, поцелуй - зевок, а не зевок, так высоконравственная сентенция. Вот тебе и парижский герой! "Кашку слопал, чашку об пол". И теперь уж не помогут никакие усилия Дуняши пробудить ревность Яши рассказами о своем "головкружительном успехе" у чиновника с почты. "Невежество", - обронит он, зевнув, и уйдет. А вскоре и уедет.

ДУНЯША. Хоть бы взглянули разочек, Яша. Вы уезжаете... Меня покидаете... (*Плачет, бросается ему на шею.*)

ЯША... (*Пьет шампанское.*) Что ж плакать? Ведите себя прилично, тогда не будете плакать.

Вот и все. "Вив ля Франс!" Однако Чехов беспощадно разоблачит пошлость этой дуняшиной драмы убийственной ремаркой и ее ответной репликой:

ДУНЯША (*пудрится в зеркальце*). Пришлите из Парижа письмо. Ведь я вас любила, Яша, так любила! Я нежное существо, Яша!

И отношение к Дуняше, которое было поначалу двойственно приобретает однозначность. И не остается сомнений, что Дуняша быстренько утешится то ли в дальнейших любовных метаниях, то ли "надкусанный огурчик" осчастливит Семена Епиходова. Только что-то видятся на его высокопросвещенном роковом челе ветвистые рога.

Дуняша - раба любви. В этом качестве и в этом смысле она становится "кривым зеркалом" Раневской и контрапунктом ее истории. Действительно, Дуняша живет счастливо. (Вспомним Раневскую: "Счастье просыпалось со мной каждое утро!") Молодость, разлитая в этом доме доброта и доброжелательство, необычайно складывающаяся жизнь - из деревенской девчонки превратилась (во всяком случае по самоощущению) в барышню, сладкие любовные томления... Бурный, "потрясающий" роман с удивительным героем, но... герой-то оказывается обыкновенным негодяем. И сравним: Трофимов говорит Раневской - "Он обобрал вас, он мелкий негодяй, ничтожество..." Дуняшкин негодяй бросает ее. А вот и Раневская: "Я уехала в Париж, и там он обобрал меня, бросил, сошелся с другой..." Обе истории связаны с Парижем. И даже уж совсем "курьезное" совпадение: любовник Раневской последовал за ней в Париж. И Яша снова "последует" туда же. Вон ведь как все перепутанно отразилось в этом зеркальце. Только зеркальце кривое. И если история Любви Андреевны подлинностью и глубиной чувства вызывает сострадание и даже уважение, то любовное крушение Дуняши, чувствительное, как жестокие романы Епиходова, своей преувеличенностью, экзальтированностью и легковесностью вызывают лишь усмешку.

Тогда возникает вопрос: зачем же это "кривое" отражение истории Любви Андреевны, отдающее пародией, даже шаржем? И что же - оно призвано скомпрометировать драму Раневской, поставив как бы уравнильный знак между нею и "драмой" Дуняши? Отнюдь, хотя...

И снова - к вопросу о пошлости. Обе они - и Раневская, и Дуняша - "рабы любви". И Боже мой, как легко, оказывается, свести все перипетии горестной жизни Любви Андреевны к сексуальным заботам, эротической неумности, которая определила даже то, что и Яшу-то она потащила за собой в Париж, чтобы обеспечить пока суд да дело свои неотложные чувственные потребности - распространены же на театре трактовки, по которым Раневская и Яша пребывают в греховной связи. А как же! Вот и основание: говорит ведь Гаев - "она порочна". Вот вам и клубничка! Вот и пошлость тут как тут. А вдобавок еще и разложение обреченного дворянского класса. Вон как хорошо! Я решительно отвергаю подобную мысль. Такой взгляд кажется мне не только ошибочным и необоснованным, но, уж да простят меня мои коллеги, пошлятиной, вульгарно упрощающей и марающей всю тему Раневской. По моему убеждению, именно чтобы предотвратить самую возможность возникновения какой бы то ни было подобной идеи и задано "кривое зеркало" в лице сексуально озабоченной Дуняши. Только отражается в нем не любовная история Раневской, а как бы невозможность пошлой мысли о ней. "Зеркальность" здесь помогает раскрыть, сколь непреодолимо и трагически глубоко может быть чувство любви, но и как легко может оно обернуться пошлостью и убожеством.



И вот что я хочу подчеркнуть: мы уже неоднократно сталкивались с параллелями, кривозеркальными отражениями, рифмами, упоминали приемы контрапункта и т.д. Избави Бог, искать в них **прямые** подсказки, иллюстрации тех или иных мыслей или положений, хотя это и распространенная ошибка. Все эти художественные приемы и средства направлены на одну цель - заставить и читателя, и зрителя воспринимать факт, событие, характер как **всегда глубоко противоречивое явление**. Они призваны вызывать сложный и опять-таки противоречивый **процесс раздумья**, а не готовность лепить ярлыки однозначной ясности. Для того, чтобы понять, разгадать до конца противоречия, заложенные в любом факте, тем более, в любом живом человеке, характере надо "повертеть" предмет исследования, т.е. постараться взглянуть на него с разных точек зрения, с разных позиций, "разными глазами". Этим всегда занимается высокая литература. Этим должна заниматься режиссура, если она тяготеет к искусству, а не к ремеслу. В великолепных "Опытах" Монтеня есть такая, весьма полезная для нашего дела, мысль: "Величайшая трудность для тех, кто занимается изучением человеческих поступков, состоит в том, чтобы примирить их между собой и дать им единое объяснение, ибо обычно наши действия так резко противоречат друг другу, что кажется невероятным, чтобы они исходили из одного и того же источника... Настолько пестро и многообразно наше внутреннее строение, что в разные моменты мы не меньше отличаемся от самих себя, чем от других"/*Монтень М. Опыты. М.-Л., 1956. Т.2. С.116./*. Превосходно! Как жаль, что от таких живых и глубоких истин, добытых еще в XVI веке, мы так далеко ушли в XX. Наше художественное мышление искалечено штампами идеологизированного обучения и воспитания, ортодоксальности которых чужды понятия всякой там "недосказанности", "неуловимости" и, тем более, необъяснимости и тайны, словом - "идеалистической ерунды". Но все ли в жизни человеческого духа может быть объяснено? Да и все ли должно быть объясняемо? Не только выявлять и исследовать, мы должны также **принимать противоречивость** факта и, тем более, человека. А оценивать их - лишь по шкале истинных и непреходящих ценностей.

Потребность получить обязательно однозначный четкий ответ, "оярлычить" все и вся, породила и такую распространенную методологическую ошибку в работе режиссуры: поспешное, скороспелое определение в начале работы и сверхзадачи, и сквозного действия, и событийного ряда подталкивает к такому же опрометчиво-поспешному навешиванию определительных ярлыков и на действующих лиц. Это ведет к потере интереса к живому человеку, к его неповторимой реальной жизни, к подмене ее умозрительной схемой и опять-таки к распределению на "положительных" и "отрицательных", на черное и белое, взамен неисчислимой и порой парадоксальной многоцветности и многооттеночности жизни.

Если в нашей работе то или иное определение **не рождается органически** через вживание в материал, не "выстрадано", а привносится извне, как результат рационалистического выдумывания, конструирования, - мы неизбежно становимся рабами ярлыка. Наше мышление, воображение и даже чувство подчиняется задаче обоснования принятого ярлыка и теряет свободу постижения естественной жизни в пьесе. Мы должны, следуя за художественным методом автора, сопоставлением противоречивых доказательств, использованием всех художественных средств воздействия на чувство и сознание зрителя, подводить к выводу, который в результате зритель должен сделать самостоятельно. Ведь этот путь через борьбу противоречий, сличения, спор с собственными чувствами, по которому мы подводим зрителя к желаемому нами выводу, и есть **путь воспитания зрительской души через ее труд**. В этом же **нравственный смысл театра!** Ясно, что это становится возможным лишь при тщательной работе режиссера, особенно на подготовительном этапе вживания в пьесу и ее анализа.

Яша взят в барский дом из деревни, где у него по сей день - мы знаем - живет мать. Произошло это уже давно. Яша успел пообтесаться в своей лакейской должности настолько, что, когда Любовь Андреевна бросилась в Париж, оказалось естественным взять с собой для услужения именно Яшу, а не кого-то другого. Как мы сказали бы теперь - альтернативной кандидатуры, очевидно, не было.

Занятая собой, бедами, которые на нее наваливались, Любовь Андреевна, видимо, замечала только одну сторону Яши: он был исправным лакеем. И не заметила, или, во всяком случае, не учла другой: что Яша - свинья. А как известно - "посади свинью за стол, она и ноги на стол". Яшу, может быть, и не "сажали за стол", но почувствовав "слабину" господ, их мягкость, деликатность - Господи, деликатным людям нельзя иметь прислугу! - Яша сам посадил себя за господский стол. Сначала, так сказать, мысленно, в сознании своем, позже уже и буквально. Аня расскажет:

Сядем на вокзале обедать, и она (мама. - М.С.) требует самое дорогое и на чай лакеям дает по рублю. Шарлотта тоже. Яша тоже требует себе порцию, просто ужасно. Ведь у мамы лакей Яша, мы привезли его сюда...

ВАРЯ. Видела подлеца.

Варя называет его подлецом именно потому, что разглядела в нем еще до отъезда в Париж, то, чего не приняла в расчет, - опять "не приняла в расчет!" - Любовь Андреевна. Лопехин, никогда не забывая того, чем он был и как попал в этот дом, мается комплексом "мужичок" и предостерегает Дуняшу - "надо себя помнить", т.е., по его же выражению, не лезть "со свиным рылом в калашный ряд". Дуняша свободна от такого комплекса и не очень-то считается с тем, что "надо себя помнить". А вот Яша уж и вовсе "себя не помнит". И презирает хозяев. И Гаева. И Раневскую. "Грядущий хам". Хам и холуй более всего презирает людей, которые по деликатности, по мягкости и душевному благородству не оказывают ему, хаму и холую, сопротивления. Вон как разговаривает он с Гаевым:

"Я не могу без смеха вашего голоса слышать... (с усмешкой). А вы, Леонид Андреевич, все такой же как были".

И неприкрыто забавляется бессильным возмущением Гаева, изумленного и подавленного степенью его наглости. А вот и с Раневской говорит:

"Если опять поедете в Париж, то возьмите с собой, сделайте милость. Здесь мне оставаться положительно невозможно. Что ж там говорить, вы сами видите, страна необразованная, народ безнравственный, притом скука, на кухне кормят безобразно, а тут еще Фирс этот ходит, бормочет разные неподходящие слова. Возьмите меня с собой, будьте так добры!"

Что это? Просьба? Куда там! Во-первых, это предъявленный Раневской счет. Это ведь она, не кто-нибудь, повезла его в Париж и сделала для него жизнь здесь невозможной. Так и расплачивайся за это, вези в Париж. Во-вторых, это точный и безошибочный расчет на то, что Раневская, опять-таки по неспособности отказать, не может не взять его. Ну и не без шантажа тут, конечно. Уж кому-кому, а Яше-то известна вся подноготная ее жизни в Париже. Здесь, в этот момент, не успела Раневская ответить ему - помешали. Но и так ясно, не дожидаясь четвертого акта, что могла бы она ответить.

Яша, свидетель парижской жизни Любви Андреевны, уверен, что она вернется туда, не может не вернуться. Все события здешней жизни подтверждают, что он не ошибся. И парижские телеграммы, которые сперва уничтожались, не глядя, теперь хранятся, читаются и перечитываются, и нежелание сначала даже слышать о Париже, потом все более и более определенные разговоры о нем - все это доказательства, что процесс "на возвращение" в Раневской идет правильно, как надо, и дело только в том, скоро ли, наконец, будет продано это чертово имение и отпадет последнее препятствие. Поэтому и засмеется бесстыдно Яша, когда какой-то старик скажет, что имение уже продано. Яша ждал этого момента. И это нетерпеливое ожидание, выслеживание того, как все движется к желаемому концу, составляет основу его сценического существования на протяжении второго и третьего актов пьесы.

Внешне Яша, очевидно, приятен. К тому ж поднаторел притворяться. То хорошим лакеем Раневской - ведь услужить ей, сохранять с нею добрые отношения, поддерживать в ней ощущение зависимости от него, а следовательно, и обязанности перед ним, в его интересах; то прикинется пылким ухажером, пленным сельской простушкой... Да чем угодно может он быть, если это принесет ему выгоду. Потому тем более отвратительно его хамское, сволочное отношение к старухе-матери, которая таскается сюда из деревни то поздороваться с сыночком, то повидаться бы, то, наконец, проститься. Эти бесполезные, не нужные ему визиты вызывают лишь его ярость. Отвратительны и его "морализирования" перед совращенной им девчонкой о "безнравственности" любви, о необходимости девушке "себя помнить". (Лопухин же те слова, хоть и в другом смысле, говорит Дуняше в начальной сцене. Заметим и запоем эту пока словесную рифму в речах Лопухина и Яши.) Чего уж тут удивляться омерзительной грубости и жестокости Яши по отношению к Фирсу, да и всей истории с больницей и с тем, как по его вине забыли Фирса в брошенном, закованном доме. Этот заключительный символический штрих имеет важнейшее значение в расшифровке смысла и выводов всей пьесы.

С Лопухиным Яшу автор сводит впрямую дважды: в первом акте Ермолай Алексеевич прощается с ним за руку, как с равным. В четвертом - предлагает ему выпить шампанского, пить которое с Лопухиным господа отказались. Думается, есть в этом сопоставлении начала и конца некая образная связь, разумеется, не прямая, не "перст указующий". Но некий знак, вдруг объединяющий столь несхожих негоцианта Ермолая Лопухина и лакея Яшу. Ведь духовное уродство Яши выросло из отсутствия нравственной почвы, из единственного для него внутреннего закона - вседозволенности в удовлетворении своих желаний, своей выгоды. Лопухин, пока помнит себя "мужичка", тянется к нравственным идеалам, руководствуется своей светлой мечтой. Они гарантируют его личностный рост. А предает он их тогда, когда дает волю инстинкту хищнической выгоды, и при явном выигрыше "пользы", терпит необратимую нравственную катастрофу. Не померещится ли тут еще одно чеховское "кривое зеркало", теперь уже в лице Яши?

## Часть V

Когда мы уже поселились в мире пьесы, в душах ее героев, мы обязаны сосредоточиться на анализе **событийной действенной структуры пьесы**, на исследовании того, что **происходит** в каждой сцене, в последовательном развитии действия. А если сказать точнее - того, что **должно** происходить в нашем спектакле, так как здесь анализ данностей пьесы соотносится с нашей режиссерской сверхзадачей, и мы ищем, вскрываем, как может проявиться в данной сцене сквозное действие.

В пьесе все написано. Действие развивается по цепочке фабульных происшествий, событий. Достаточно внимательно и с большим или меньшим уровнем актерского мастерства разыграть их, чтобы получился иногда даже очень симпатичный спектакль. Но это может сделать и

дилетант. Профессионализм же режиссера проявляется в умении выявить и сценически организовать то, что не лежит на поверхности, а скрыто в глубинах пьесы и стало **предметом его художнического осмысления**, т.е. его сверхзадачи и сквозного действия. Подготовке этой позиции и должен быть посвящен этап анализа, следующий за вживанием в пьесу.

И тут мы касаемся вопроса, который мне кажется одним из принципиально важных в подходе к режиссерскому анализу.

Станиславский рекомендовал начинать анализ с определения крупных событий, так как анализ фактов дается легче, чем попытка сразу проникнуть в область чувств и мыслей, заключенных в пьесе. Несомненно, это так. Однако мысль эту зачастую вырывают из контекста рассуждений и практики самого Константина Сергеевича и словно бы закрывают глаза на тот огромный труд познания пьесы, размышлений, работы воображения, который у него предшествовал анализу фактов. Достаточно обратиться хотя бы к "Режиссерскому плану "Отелло" (М.-Л., Искусство, 1945), чтобы это стало очевидным. "Технологический" анализ пьесы становится истинно содержательным и продуктивным лишь в результате громадной предшествующей работы, я бы сказал - работы души более, чем рассудка. В противном случае он умалывает работу воображения, исключает не только необходимость, но и потребность проживания режиссером перипетий драмы, иначе говоря, обездушивает и процесс работы, и его результат - спектакль. Никогда технологическое определение, "оярлычивание" чего бы то ни было в нашей работе не должно предшествовать всестороннему духовному постижению материала. Определение надо **выстрадать**, к нему надо прийти, порой долгим путем работы чувства и мысли. А формулировки... да Бог с ними, с формулировками! Важно, чтобы в сознании, в ощущении постоянно жило верное понимание того, **что именно и почему является предметом творческого поиска**.

В своем изыскательском пути Константин Сергеевич поначалу стремился к установлению жестких правил, нормативности, если угодно, догматизации этих правил. Развивая свое учение, в дальнейшем он шел ко **все большей свободе, основывающейся на глубинных и широко понимаемых принципах**. Это очень важно, но, к великому сожалению, часто недооценивается, а то и просто игнорируется и в педагогике, и в театральной практике, что в конечном итоге приводит к той самой догматизации метода, от которой сам Станиславский стремился уйти.

Подчеркну, что **не жизнь пьесы должна выстраиваться по событиям, а события должны выявляться из создаваемого потока жизни**.

Вчитываясь в пьесу, проектируя ее будущую сценическую жизнь, конечно же, мы не можем миновать осмысления опорных ее фактов, а следовательно, и выяснений событий. Ведь **событие - это квинтэссенция смысла происходящего**, это ключ к пониманию происходящего. А коли так, то уж волей-неволей наше сознание и подсознание будут работать на них, не только выявляя, констатируя их, но организуя и выверяя сценическую жизнь в соответствии с ними. Но "строить" мы должны жизнь, жизнь, а не события! Свободно, парадоксально, изменчиво и непредсказуемо текущую жизнь, в которой незначительное, бесследно проходящее, неразрывно сплетается с взрывами происшествий, иногда внешних, лежащих на поверхности, иногда глубоко запрятанных в тайнах души действующих лиц драмы. А внутренний наш "сторожок" подсказывает, где они, в чем они, эти самые происшествия с жизнями, с судьбами, с душами людей. Ведь - **"жизнь человеческого духа"**! Отметим, сказанное ни в малейшей степени не противоречит утверждению Станиславского, что в каждом моменте жизни есть событие. И уж тем более не посягает на значимость событий как **организующего структурного фактора в построении спектакля**. Однако торопливое определение событийного ряда загоняет нас в

рациональное, неизбежно схематизируемое построение не жизни, а "целесообразного, последовательного, продуктивного действия" по поводу события. Извлекая события из исследования фактов, мы и остаемся, хочешь-не хочешь, в пределах логики фабулы. Несомненно, фабульные факты подсказывают нам происходящие изменения в развитии истории, перемены в поведении действующих лиц, смены целей их действий и т.д., то есть все то, что составляет характеристику понятия "событие". И - все-таки...

В пьесе черным по белому написаны все факты происходящего, и выбрать из них наиболее значительные, опорные для развития фабулы совсем уж просто - вот и готов событийный ряд. Оснастили его грамотно организованным действием - вот, глядишь, спектакль и решен. Ну, прибавили к этому декорацию, мизансцены, интонации и телодвижения, музыкой приукрасили - и зови зрителя, дело сделано.

Но тут-то очень важно задуматься: а что же будет рассказывать обожаемая мною "Марья Ивановна" - мой обобщенный зритель - про то, что ей показали в театре? Зритель все воспринимает через фабулу, через первый слой фактов, через **происходящее**. Вот Марья Ивановна и расскажет о том, что происходило. Если ее рассказ этим и исчерпается, значит театр лучше или хуже разыграл более или менее увлекательную фабулу.

Фабулу надо выстраивать в спектакле очень ясно, четко. Она обязана дойти до зрителя обязательно, дойти легко, доступно. Это обязанность того ремесла, владения той технологией, о которых речь шла выше, и по поводу "Бесприданницы", и ряда других пьес, взятых для примера.

Но вот Марья Ивановна пересказала происходившее не как полное и конечное содержание увиденного в театре, но как необходимое объяснение для понимания того, что же **случилось** в этом происходившем. Не происходило, а **случилось**, т.е. создало нечто новое, ранее не бывшее, произвело качественное изменение в **душах** действующих лиц. И вот это **случившееся** и будет тем самым важным, ради чего существует художественно серьезный театр.

Что же это такое?

Во-первых, это **истинное событие**. Не фабульное, передающее факт, изображающее его. А это то **объяснение факта, его скрытого содержания, которое постижимо только в проникновении в жизнь человеческого духа, а не в анализ совершаемых действий**.

Во-вторых, наличие этого самого "душевного происшествия" и есть доведение до сознания и чувств зрителя режиссерской сверхзадачи через происходящее, только не просто происходящее, а **ТАК происходящее**, т.е. через сквозное действие спектакля.

Надо же понять, что **событие - категория оценочная, оценка превращает факт в событие**. Чья оценка? Действующего лица? Разумеется. Кто же находится на сцене? Действующее лицо. Но оно, т.е. артисто-роль, артисто-образ, является транслятором через свое поведение, через свой сценический процесс той оценки факта, которая принадлежит истолкованию спектакля, будет ли оно исходить от режиссера, от актера, или явится плодом их совместной творческой воли.

Подводя итог сказанному сейчас, отмечу следующее: я убежден в том, что в режиссерском анализе пьесы, в разработке замысла спектакля надо идти по двум линиям. Первая - это тщательнейшее прояснение всей конкретики пьесы, ее фабулы, ее фактовой структуры,

выявление главных фактов в ней, определяющих движение и развитие истории, что и принято именовать "событийным рядом". Вторая - это выяснение "**душевных происшествий**", т.е. **истинных событий**. В них выявляется сверхзадача спектакля, в них складывается понимание "жизни человеческого духа" действующих лиц, через них раскрывается внутреннее содержание фактов пьесы. Питается эта часть анализа только глубоким **вживанием** в пьесу, в натуру каждого действующего лица. Обе эти линии существуют не изолированно. Они органически сплетаются, сливаются, дополняя и обогащая друг друга. В каких-то случаях события, определенные нами по первой линии, совпадают с событиями "жизни человеческого духа". Иногда они резко расходятся - фабула как бы про одно, а с душами происходит нечто совсем другое. Однако именно это другое-то и составляет истинное содержание спектакля. Ну, к примеру, в "Мудреце" Островского фабулу составляет история того, как Егор Глумов делал карьеру и как это сорвалось. Цепочку второй линии составляют события **превращений души Глумова**, проданной им дьяволу, в той или иной акцентировке данного конкретного решения спектакля.

Когда в наших размышлениях о пьесе мы начали ощущать ее жизнь, пора разобраться, **как же протекает** эта жизнь. Напомню, что одна из главнейших профессиональных задач режиссера - выработка в себе **мышления происходящим, т.е. действенным процессом**. Это касается режиссерского труда на всех его этапах.

Определить, **ЧТО** происходит и **ПОЧЕМУ** происходит, - значит, определить действие и его мотивацию. Провокатором действия, мы знаем, является событие. Событие рождается из столкновения, **конфликта** имеющейся ситуации, т.е. некой суммы предлагаемых обстоятельств, с таким **новым** обстоятельством, которое не может не изменить данную ситуацию. Это относится как к фактам пьесы в целом, так и к позициям каждого действующего в них лица. В этом суть постижения событийной структуры драмы. Если еще задаться вопросом, **РАДИ ЧЕГО** происходит, - мы получим ответ о соотношении происходящего со сверхзадачей спектакля и как проявляется в этом сквозное действие.

Разумеется, что такой анализ нельзя сводить к некой жесткой однолинейной схеме. Его следует вести, постоянно соотнося и сопрягая данную конкретную мысль с целым, т.е. с общим знанием пьесы и ощущением будущего спектакля.

Вот и попробуем с таких позиций проследить и осмыслить **происходящее** в "Вишневом саде".

Конечно, здесь я коснусь лишь основных фактов, наиболее важных событий, т.к. мне надо передать принцип этой части работы, а вовсе не проделать ее во всем подходящем объеме. Естественно, что раз говорилось уже обо всей пьесе и движущих ее пружинах, то, вероятно, в чем-то мне неизбежно придется повториться, но уж тут ничего не поделаешь.

Действие первое. "Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник".

Ведущее обстоятельство всей пьесы - разорение Раневской.

Следствием этого возникает угроза продажи имения и вишневого сада с молотка. Это ведущее обстоятельство первого действия.

Что же такое - "ведущее обстоятельство"? Это не только то, что определило сложившуюся к началу пьесы ситуацию, что питает коллизию драмы, но и нечто постоянно незримо присутствующее во всем происходящем. Не случайно же известны многие сценические воплощения ведущего обстоятельства даже в некое, не заданное автором, действующее лицо, принимающее более или менее активное участие в происходящем (например, персонификация в сценический персонаж образа "Страха" в "Ревизоре").

Ведущее обстоятельство то выходит на первый план, непосредственно питая текст пьесы и поведение персонажей, то уходит глубоко в "подтекст" происходящего, то порой как бы и вовсе исчезает, чтобы вывестись с новой энергией в мотивации речей и поступков действующих лиц. "Энергия" здесь очень уместное слово. Действительно, **ведущее обстоятельство является неким энергетическим источником действия.**

Если "разорение Раневской", несомненно, ведущее обстоятельство всей пьесы, то в каждом акте это общее положение приобретает свою конкретизацию - отсюда и приведенное мною выше безупречное определение ведущих обстоятельств по актам, данное Барро.

"Действие первое. Вишневому саду грозит продажа... А остальное - жизнь", - заявляет Барро. Я полностью принимаю эту формулу. Но какова же эта жизнь? Как она раскручивается в первом действии при наличии такого ведущего обстоятельства?

Если говорить о событийном построении акта, опираясь на ту схему, которую мы рассмотрели на примере "Бесприданницы", то, в сущности, здесь есть одно всепоглощающее событие - очевидно, оно является "исходным событием" пьесы - возвращение Раневской. Все подчинено этому, все зависит от этого, это дает жизнь всему. И естественно, что по фабульному счету можно выявить, ну, хотя бы пять-шесть основных событий акта.

1. "Едут!" или "Проспал!" (названия даются условно, лишь как обозначения - сцена Лопехина, предвещающая появление Раневской).
2. "Вернулась!" - собственно приезд, встреча с людьми, с домом и т.д.
3. "Есть спасение!" - великолепный план-подарок Лопехина и его крах.
4. "О, мое детство, чистота моя!" - мольба, заклинание Раневской.
5. "Петя объявился!" - прошлое живо, от него не избавиться.
6. "Спасительные фантазии" - грезы Гаева о том, как найти выход для предотвращения торгов или выкупа имения.

Этот скупой перечень главных действенно-смысловых опор первого акта можно и расширить, но от этого ничего не изменится. Но, помилуй Бог, успокоиться на следовании этой схеме потому, что весь акт заполнен необычайно органичными, в этих обстоятельствах необходимыми, хоть и кажущимися порой незначительными, разговорами и вроде бы совсем незначительными действиями людей, которых собрал сюда одно единственное, все объясняющее событие, - возвращение Раневской после пятилетнего отсутствия. Эти разговоры, болтовня, малые поступки и есть, по Барро, "остальное - жизнь". Она-то и есть чудо правды и поэзии происходящего.

Функциональное препарирование пьесы "по событиям", если с него начинать, а не прийти к нему из постижения жизни пьесы, убивает эту живую жизнь, изымает из нее "воздух" и то, трудно уловимое, почти неопределимое порой, что создает своеобразие этой жизни и неповторимость поэтики драмы.

Первое действие "Вишневого сада" удивительно. Оно светлое, радостное, овеянное верой в чудо, в то, что вопреки очевидности все будет хорошо. Приобретет Раневская искомое духовное воскресение; и Лопухин снова здесь как свой, родной, и проект его непременно будет принят; и Раневская и ее имение будут спасены; и Симеонов-Пищик снова выкрутится и, конечно, получит двести сорок рублей и заплатит проценты; да и со всеми произойдут какие-то неперенные вожделенные чудеса, и все будет хорошо! И лишь порой прорвется то тревожное, страшное и горькое, что стоит за радостью встречи этих славных людей, - ведущие обстоятельства пьесы и акта. Но радость и надежда - это главная тональность акта. Этим питается его ритм и доминирующее физическое самочувствие, в которых удивительно сталкиваются возбуждающие, радостные импульсы встречи, возвращения и знобкая сонливость и усталость в этот рассветный час и тех, кого измотала дорога и кто едва стоит на ногах, и тех, чей нормальный порядок жизни нынче нарушен и бессонной ночью, и нервным напряжением. Один Лопухин вполне в форме. Он привык вставать в пятом часу утра и работать, да и сейчас спешит, едет в Харьков, и всего его пребывания в этом доме остались считанные минутки, за которые надо успеть столько сказать Ей.

Первая сцена. Лопухин проспал! Специально приехал, чтобы встретить, - и проспал! Сейчас он **постепенно** просыпается. От непосредственных чувств, реакций, где все смешалось - и досада за свой промах, и радость предстоящего, и боязнь его - он приходит к ясному ощущению главного: необыкновенного волнения по поводу предстоящей встречи с Раневской. Узнает ли? Примет ли по-прежнему, как своего, как близкого и дорогого человека - вот главная забота Лопухина. Потому и первый монолог - важнейший! - это и молитва его, чтоб "узнала", и гимн его этой немисливо прекрасной и дорогой женщине, возвращения которой он наконец-то дождался, это и страх его перед нею. Но все-таки самое главное - это надежда, вера, что все должно быть хорошо! Тем более, что он приготовил свой подарок - спасение. Пять лет Ермолай ждал этой минуты, готовил себя к ней, так готовил, так этим жил, что сейчас ошибка, разочарование - смертельны!

Поэтому Лопухин здесь - "романтический герой", он возвышен, поэтичен, он светится! Он **духовно красив**, вот что самое важное. При этом он, быть может, и немножко смешон и нелеп в своих желтых башмаках и белой жилетке, в своей "негоциантской значительности".

В течение сцены Лопухин готовит себя к встрече с Любовью Андреевной. Готовит по-разному: он старается и победить волнение свое, свою неуверенность, уговорить себя - в монологе - что все будет хорошо, но тут же возникает "мужичок"! И тогда в кривляньях, экзальтации Дуняши, как в "кривом зеркале", он видит шаржированное отражение самого себя - отсюда и реплика его: "надо себя помнить". Это не упрек Дуняше, это скорее упрек-предостережение себе: не заносись, мужичок Ермолай!

Совершенно мимо его внимания и сознания проходит и шут гороховый Епиходов, и его сватовство. В сцене Лопухин сдержан, закрыт. Слишком серьезно то, что должно сейчас произойти, однако это не гасит того чувства радости, которым освещено все в это утро. И, наконец, когда станут уже слышны подъезжающие экипажи, все - волнения, надежды, сомнения - прорвется внутренним криком "Узнает ли она меня?" Сейчас это решится.



Дуняша вся в ажитации по поводу приезда барыни и Ани. И она - по действию - тоже готовит себя к встрече, но неудержимо плюсуя и волнения, и нервическую утонченность, и свои романтические фантазии. Продемонстрировать себя, выказать вот такой необыкновенной, ну просто-таки совершенно необыкновенной, насквозь барышней, уж такого деликатного устройства, что куда уж там! Только надо помнить, что Дуняша во всем этом абсолютно искренна и потому не только смешна, но и непосредственна, мила, и даже трогательна. К тому же она еще совсем девчоночка.

Епиходов выступает здесь как великолепный контрапункт напряжению подготовки к чрезвычайному событию. Все должно строиться на столкновении его ритма с ритмом сцены. Да, разумеется, и он выполняет какие-то действия, соответствующие событию. Вот букет принес для встречи. Пожалуйста, раз надо. Но важно-то другое - букет "почему-то" оказывается на полу, стул "почему-то" падает, сапоги "почему-то" скрипят. Почему-то! И вот он - загадочный, отмеченный неведомыми силами герой, во всей значительности собственной избранности предстает перед предметом своих вожделений во всем великолепии исключительности и обреченности. И уж, разумеется, не затем, чтобы узнать, чем надо смазать сапоги, задает он вопрос Лопахину, а чтобы услышать глупейшую бессмыслицу от этого человека, которому и в голову не может прийти, **кто же** перед ним на самом деле и **почему** у него скрипят сапоги. Иначе говоря, и заданный вопрос, и полученный ответ - способ самоутверждения и самовозвышения Епиходова в сознании своей трагической предназначенности. При этом нельзя забыть, что он сделал Авдотье Федоровне предложение и пока - до появления Яши - никакого реального соперника у него нет. Это придает всему, что происходит в этой сцене, великолепную победительность. Этаким в своем роде Мальволио, только желтых подвязок не хватает!

Такими мне представляются ответы на вопросы, ЧТО происходит и ПОЧЕМУ происходит в первой сцене пьесы.

И ответ на третий важнейший для нас вопрос - ДЛЯ ЧЕГО происходит? Иначе говоря: что важнее всего? что нам надо поселить в чувства, мысли зрителя? Мы говорили, что этот ответ непременно связывается с ощущением сверхзадачи спектакля. Тогда понятно, что мы начали историю - пока, в рамках этой сцены, применительно к Лопахину - историю будущей духовной катастрофы Ермолая Алексеевича. Следуя естественному закону, что, чем выше заберешься, тем больнее упадешь, в этой сцене надо направить все усилия на то, чтобы создать необычайный **светлый мир мечты Лопахина**, его стремления к чему-то высшему, прекрасному, хоть и трудно достижимому. Важно заметить, что это высшее и прекрасное, хотя как бы и персонифицируется в Любви Андреевне, однако, не исчерпывается ею одной. Речь идет, очевидно, о другом мире, другой духовной культуре, иной шкале ценностей, к которым и тяготеет Лопахин и которые находят наиболее близкое и ясное выражение в Раневской. Пьесу начинает **счастливый** Лопахин, счастливый потому, что у него есть эта мечта и стремление к ней. И чем острее, выше заявлено это счастье здесь, тем острее и трагичнее выявится последующая потеря его.

Таким образом, здесь завязывается сквозное действие спектакля.

Заметим, что через вот эту восторженную и вдохновенную позицию Лопахина заготавливается и исходное отношение зрителя к Раневской, которую он в начале воспримет "с подачи" Лопахина.

И вот шествует парадный торжественный Фирс, предваряя появление Госпожи. Начинается

огромный кусок первого акта, который мы условно назвали "Вернулась!" Он складывается из множества событий, его можно бесконечно дробить в соответствии с ними, но зачем? Если мы исходим из задачи **сотворения жизни** в заданных обстоятельствах, то естественно, что она образуется из многих и многих сцен, человеческих связей, соединений, то почти мгновенно исчерпывающих себя, то протяженных и значительных. Всех их питает одно - возвращение Раневской домой. С комплексом каких обстоятельств это связано, мы обговорили. Весь этот большой кусок насыщен обильной информацией. Необходимость, а, следовательно, и органичность передачи этой информации определяется встречей после разлуки - у Раневской после пяти лет, у Ани после недолгого отсутствия, сильно, однако, изменившего ее представления о жизни. К тому же Аня совершила первое и огромное путешествие, и не куда-нибудь, а в Париж. Потому и Варя встречает ее так и так к ней относится, словно бы она чудом вернулась как минимум с того света.

Встречи, встречи, встречи пронизывают все! Встречи Раневской с людьми, с домом, вещами, порой забытыми и обретаемыми заново, как чудо, как невероятный подарок - и все дорого, все радует, трогает до слез. Как она смотрит на всех, на все. Глаза ее ласкают каждого, каждый предмет, все, все. И, конечно, где-то за этим кроется чувство виноватости, стыда: как же могла бросить, уехать!.. И это очень-очень важно, так как готовит тот чувственный прорыв, который произойдет совсем скоро.

Все живут встречей. Не видели мы, как произошла встреча Лопухина с Любовью Андреевной, но ясно, что страхи его были напрасны и встретила она его так, как ему мечталось, и вся сцена освещена для Лопухина этим. Вот Раневская прыгает, скачет, не может на месте усидеть, столик целует. И очень должен быть похож на нее Лопухин, и готов бы он и прыгать-скакать, и столики-шкафики целовать, да неловко как-то негоцианту-то. Эта, с трудом сдерживаемая светлая и очень юношеская радость (действие-то происходит в "Детской", и Раневская, и он словно бы возвращаются в далекое прошлое) - вот источник и характер его действий в этой сцене.

Еще важно: "встреча" как содержание сценической жизни порой прерывается, как бы исчерпывается - усталые все и навстречались всласть! - но лишь для того, чтобы через минуту вновь вернуться как импульс к действиям и чувствам.

Заметим, что и прямым содержанием сцены Дуняши с впервые увиденным ею теперь Яшей является также встреча.

А что это значит - встреча? Ну, да, конечно, эмоции, зависящие от характеров, отношений, обстоятельств. И в то же время есть и некие объединяющие признаки: пытливость наблюдения, узнавание, отыскание нового и старого, прежнего и изменившегося. Вся жизнь, поведение в этой части акта этим насыщены.

Первое слово, которое воскликнет Раневская в спектакле, - "Детская!" Вот и началась встреча с детством, т.е. с прошлым, с невозвратно бывшим, и все-таки такая счастливая встреча. Только плакать... плакать очень хочется. И потому мечется Любовь Андреевна, кидается от одного к другому, узнавая и не узнавая, готовая всех спутать, полная неразбериха, суতোлка первого входа в дом, только на "детской" споткнулась, огромна эта встреча. Остальное все бестолковщина, все говорят, шумят, радуются, стонут от холода... чепуха какая-то... И все прошли дальше, в другие комнаты, только Аня осталась тут, у порога своей комнаты. И новая встреча, теперь Ани со своей комнатой. Нежная встреча. Так и в ремарке написано: говорит "нежно". И радуется. И хорошо ей, сладко. Только самые-то важные слова в ее маленьком

монологе - "томило меня беспокойство". Слова, сказанные в потоке радостных и нежных восклицаний. И именно поэтому, еще ничего не зная о причинах томящего ее беспокойства, зритель должен споткнуться об этот первый знак беды, которая здесь, с ними, ждет своего часа, чтобы обрушиться на них со всей неотвратимостью и беспощадностью.

А вот и расшифровка: сцена Ани и Вари. И опять-таки - встреча! Встреча Вари с новой, в чем-то ставшей не знакомой Аней. Сколько же информации в этой сцене! И фактической, и психологической. Как впитывает Варя каждое слово Ани, чего только не узнает! А как по-новому, теперь, в свете новых знаний и пониманий всего после Парижа, воспринимает Аня подтверждение, что в августе имение будут продавать, что проценты не уплачены - "где там!" Томившее беспокойство обрело ясность, определенность. От этой минуты зритель уже знает, что все это веселье, радость, ласки и восторги - не более, чем "пир во время чумы". И тем не менее - встреча, встреча с Аней, которая на воздушном шаре летала! которая "душечка" и "красавица"! которую надо выдать за богатого, а самой Варе уйти благолепно странствовать по святым местам, так как ее-то, Варю, богатый Ермолай замуж не возьмет.

И еще тут радость, для Ани радость - "Петя приехал!", только радость опасная, т.к. совершенно не известно, как встретит его мама, какие пласты в ее душе всколыхнет эта встреча.

Вот сколько резких поворотов в одной маленькой сцене. Что это - события? Конечно. Не события, так "действенные факты". Надо ли их вычленять и хлопотать о том, как "построить событие" и как его сыграть? Да нет же! Это жизнь, жизнь, а чуть выше я про нее сказал - повторю, процитирую себя, т.к. это моя "болевая точка"! - "свободно, парадоксально, изменчиво и непредсказуемо текущая жизнь, в которой незначительное, бесследно проходящее неразрывно сплетается со взрывами происшествий, иногда внешних, лежащих на поверхности, иногда глубоко запрятанных в тайниках души действующих лиц". Вот и надо дать этой жизни **течь свободно**, не терзая ее "технологией". Это самое важное. Ведь тут проходит граница между выдрессированным ремеслом и движением к искусству! Но для этого необходимо глубочайше разработать те источники, роднички причин, поводов и характеров, из которых она, жизнь, может политься свободно и правдиво, регулируемая только самыми главными событиями, направляющими ее течение. В данном случае - событием "Вернулась!"

Рваные, и все же достаточно ровные ритмы следующей большой сцены разрезает ритм Лопихина. Он единственный здесь, кто спешит. Вот-вот надо ехать на вокзал, ехать в Харьков, а ведь надо еще сказать ЕЙ две самые важные вещи.

Вот мы и подбираемся к тому, что условно обозначили как третье значительное событие акта и назвали его "Есть спасение!"

Первое, что надо Лопихину сказать ей, чтобы проложить путь к самому главному - признание в необыкновенной, возвышающей его любви к ней. Но она так поглощена встречей с домом, что, минуя это восхитительное признание, кидается целовать шкапик да столик! Естественно. Она же знает, как ее боготворит Ермолай Лопихин, чего ж на этом застревать! Но Лопихин не в обиде, он счастлив! Да и не может он на НЕЕ обижаться, да еще когда у него за пазухой подарок ЕЙ - **спасение!** Спасение от совершенно непреодолимой беды! Его проект. Двадцать пять тысяч годового дохода как минимум. Объявил его. Тут бы земле перевернуться. Ан, нет. Не поняли. Потом все-таки кое-что уразумели, чепуху эту. Посмеялись. Потом возмутился Гаев, а Раневская, видимо, просто отмахнулась.

Мелькнула черная зловещая тень - две телеграммы из Парижа. Ни секунды колебания, ни

взгляда, мгновенно разорвала в клочья. Вот, значит, как дался ей этот Париж. И никаких сомнений - с Парижем кончено. Навсегда. Ф-фу... такое утро испортили... пусть на минуту, но испортили... Сад рубить... смешно! И телеграммы эти! И приходится Гаеву произнести спич в честь высокоуважаемого шкапа. Посмеялись.

А уже время уезжать. И Лопухин уезжает, прощается, балагурит, счастливый. Веселый. Не обидевшийся. Чего обижаться-то? Ну, не поняли, ну, непрактичные люди. Не оценили, милые. Но никуда не денутся! И поймут, и оценят, и восхитятся, и спасутся - другого-то выхода нет, лучшего-то - нет.

В чем же событие? В предложении Лопухина? По фабуле - да. По душе - нет. Оно в том, что хоть и не поняли, игнорировали, Ермолай **нисколько не обиделся - широка, светла, бескорыстна душа его**, поющая от радости в это майское утро. Как же это прекрасно - быть щедрым, служить своей Богине!

Помолчали. Утомил фантазер этот Ермолай. Вяло поперекидывались репличками, позевали. А в окна ворвался первый солнечный луч. Утро.

Варя распахнула окно.

А за окнами - сад. Весь белый.

"Взгляните, мамочка: какие чудесные деревья! Боже мой!"

Вот мы и подошли к самому важному событию первого действия.

Мы уже говорили подробно о том, что значит для Любви Андреевны этот монолог встречи с садом. Ее мольба, молитва, заклинание. "Если бы снять с груди моей и плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!" В монологе все как будто бы обращено в прошлое, мольба об искуплении прошлого греха, мольба об очищении и воскрешении духовном. Значит, монолог о плохом, о тяжком, о муке? Да, конечно. Но главное в нем, что обращен он в будущее, светлое, спасительное, искупающее. Все освещено страстной верой и надеждой. Это самое важное.

И опять по простейшему правилу - выше заберешься, больше упадешь. Забраться в веру, радости надо очень, очень высоко, бесконечно высоко, к счастью, к Богу.

А упадет Любовь Андреевна не после, не потом. Она падает сразу, с головокружительной высоты. Из мечтаемого светлейшего будущего в ужас реального прошлого, которое тут, никуда не делось, и никуда от него не уйдешь.

Пятое событие - "Петя объявился!" Как мы говорили - второе привидение. И тут я поспорю с ремарками автора. Вот текст этой сцены:

ТРОФИМОВ. Любовь Андреевна! (*Она оглянулась на него.*) Я только поклонюсь вам и тотчас же уйду. (*Горячо целует руку.*) Мне приказано было ждать до утра, но у меня не хватило терпения...

*Любовь Андреевна смотрит с недоумением.*

ВАРЯ (*сквозь слезы*). Это Петя Трофимов...

ТРОФИМОВ. Петя Трофимов, бывший учитель вашего Гриши... Неужели я так изменился?

*Любовь Андреевна обнимает его и тихо плачет.*

ГАЕВ (*смущенно*). Полно, полно, Люба.

ВАРЯ (*плачет*). Говорила ведь, Петя, чтобы погодили до завтра.

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Гриша мой... мой мальчик... Гриша... сын...

ВАРЯ. Что же делать, мамочка. Воля Божья.

ТРОФИМОВ (*мягко, сквозь слезы*). Будет, будет...

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА (*тихо плачет*). Мальчик погиб, утонул... Для чего? Для чего, мой друг?

В чем спор? Появился Петя, окликнул ее. "Она оглянулась на него". Оглянулась - как? Ведь только что она была в том детстве, юности, чистоте, о возвращении которых молила Бога - и Бог подтвердил: все будет! - мама появилась там в белой аллее! Вот с чем, откуда она "оглянулась на Петю". Узнала его? Да, конечно же! Но **поверить** не хочет, не может. **Бойся!** Ведь появление Пети, реального или "привидения", - уничтожает мечту, может, это тоже Божий знак - не будет воскрешения! никуда тебе не уйти от себя! Поэтому и ремарка "глядит с недоумением", думается, не точна. Раневская не может так вдруг перейти от одного бытия к другому, к пониманию и принятию реальности Пети. И он и Варя разъясняют ей - будто бы забывшей его - кто это такой перед ней. И тогда Раневская не "обнимает его и тихо плачет", как подсказывает ремарка, а происходит с ней нечто ужасное, чудовищное - это уж дело репетиционного поиска - что дает Гаеву основание смутиться (по ремарке), но от **чрезмерности** ее реакции, и увещавать ее "полно, полно, Люба", а Варе обрушиться на Петю: "Говорила ведь..." И в этом же состоянии Раневская скажет, крикнет, провозит или прошепчет - не знаю! - свой душевный вопль "Гриша мой..." И заплачет Варя от невыносимого сострадания: "Что же делать, мамочка..." И Петя, вконец потерявшийся, виноватый, "мягко, сквозь слезы", попытается утешить, успокоить: "Будет, будет..." **И тогда только** Раневская, несколько уняв себя, вернувшись из мира привидений сюда, в реалии этого утра, "обнимает его и тихо плачет" на плече его, или припав на грудь его и - как странно! - почти извиняется за свой срыв, за непопозволительность поведения: "Мальчик погиб, утонул... Для Чего? Для чего, мой друг?" Она же - Раневская...

И взяла себя в руки, и жизнь покатила дальше, только краски ее потускнели, и виднее стала правда. Вот и говорит Пете: "Отчего вы так подурнели? Отчего постарели?" - и Леониду скажет: "Постарел ты, Леонид", - и все это не столько про них, сколько про себя, про свое - мечта-то, надежда дала первую трещину...

Вот как туго тут завязывается узел сквозного действия и как потянуло оно к сверхзадаче спектакля.

И последнее из означенных событий, шестое - "Спасительные фантазии" - начинается как бы с

его дискредитации: Пищик у нищей Раневской просит двести сорок рубликов на уплату процентов. До слез смешно. И печально. И она ведь даст ему эти деньги! - вот что всего и смешнее, и печальнее. А главное - трогательнее, хоть и не менее возмутительно, чем сама просьба Пищика.

А нужно это потому, что на этом же уровне наивности, беспечности и незащитности Гаев будет фантазировать, как спасти имение, а славные его племянницы будут верить этим планам-грезам, счастье и надежда вновь вернутся сюда, в детскую. И уж совсем светлой чудесной мечтой, еще одной грезой, закончит первый акт Петя: "Солнышко мое! Весна моя!" - тоже несбыточной грезой.

Та часть режиссерского раздумья, о которой сейчас идет речь, т.е. предположения происходящего, определение действия - это выработка того "проекта" построения спектакля, который должен далее реализоваться в репетициях, в работе с актерами. Естественно, что здесь я лишь обозначаю самые общие и приблизительные контуры этой работы. Но чем глубже, точнее продумывается этот "проект", тем нацеленнее, определеннее будет идти репетиционный процесс реализации замысла. Главное - будет определена дорога этого поиска и опоры, которые не дадут сбиваться с нее.

Конечно, и на этом этапе работы иногда не только определяются цели, смыслы, но и видятся уже и воплощения тех или иных решений. И пусть. И слава Богу. Чем больше потрудятся воображение и фантазия, тем лучше. Надо только уметь отказываться от своих сочинений, коли увидишь, что они уводят в сторону или ослепили тебя мишурным блеском необязательных эффектов.

Итак, вчерне, в схеме мы дошли до конца первого акта. Что же должно "выпасть" в осадок? Мы втянулись в жизнь, нелепую, висящую на волоске, **но обязательно притягательную, обаятельную**. Мы проникаем в души людей зачастую нескладных, легкомысленных, беспомощных, но тоже притягательных потому, что живут они по каким-то своим правилам, законам, поднимающим их на некую иную высоту, в какое-то иное, не наше измерение. Может быть, доброты? Душевной щедрости?

**Притягательность** этих людей по причине некоего "другого измерения" - это одно из основополагающих условий моего спектакля. Что это значит практически, в переводе на реализацию в сценическом процессе? Это подсказывает, в чем, где, в каких душевных характеристиках, на какой "территории" искать побудители, мотивировки и оправдания поступков и подтекстов речей.

Очень существенно поставить точки над *i* в вопросе "фабульного интереса". Фабула строится на том, что имение и сад должны быть проданы за долги. А кончается история тем, что имение уже продано и прежняя жизнь в нем кончилась. Я уже говорил о том, что **этот** интерес в пьесе убивается сразу же в первом акте. Ибо в первом акте уже должно быть совершенно очевидно, что имение **этими** людьми спасено быть не может и пойдет с молотка. В первом акте эта данность должна быть абсолютно ясна благодаря двум акцентам - реакции на деловое предложение Лопухина и заключительной сцене утопических планов Гаева. Почему это так важно? Потому что сразу ориентирует интерес зрителя уже не на судьбу имения, а на что-то совсем другое. Что? Это мы заложили в первом действии через выяснение главных характеров - Раневской и Лопухина - и движущих ими мотивов. Таким образом, на первый план "интереса" выдвигается не судьба имения, а "жизнь человеческого духа" его обитателей, в которую и следует нам погружаться и которую надлежит проследить во всех ее извилах.

Второе действие.

Лето в разгаре. Солнце клонится к закату. На лоне природы отдыхают Яша, Дуняша, Епиходов тренькает на гитаре, Шарлотта огурец жует. Поглядеть - идиллия. Это снаружи. А на самом-то деле - "и всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет". Нет защиты от немыслимого одиночества Шарлотте, еще не старой женщине, без судьбы - женской, да и вообще хоть какой-нибудь. Хоть плачь, хоть вой, хоть смейся. Все это и делает Шарлотта, то впрямую, то прикрывшись некой "игрой". А так хочется души человеческой... Одиночество...

Классический треугольник - Дуняша, Яша, Епиходов. Ревнует Семен свою неверную суженую. Тяжко ревнует. И **действительно** подумывает, а не застрелиться ли, али не застрелить ли? Очень это все серьезно! Глубоко. Драматично до ужаса. И хочется ему, ужасно хочется спровоцировать Яшу на конфликт, на этакий поединок, черт возьми! Только Яше-то наплевать и на дурака Семена, да и на Дуняшу тоже. Копит, копит в душе своей Яша "компромат" на них на всех, чтоб сказать Раневской: "Здесь мне оставаться положительно невозможно... Вы сами видите, страна необразованная, народ безнравственный, при том скука..." - вот и расшифровка подтекста его существования в сцене. А Дуняша? Так хочется любви **настоящей**, ух какой! Да где она, любовь-то? И так надо выяснить это все с Яшей теперь же, сейчас же, а тут Семен, насквозь несчастненький, да и противненький... Господи! Да еще и с пистолетом!

Так вот и отдыхают-маются в этот распрекрасный вечерок.

Смешно на них глядеть? Наверно. Только им-то не до смеха.

В сущности, за всеми перипетиями этой сцены есть один общий признак - тоска по "духовности", как понимает ее каждый из них. И хоть эта тоска и эта "духовность" (кроме Шарлотты, пожалуй) отражаются в кривоватом зеркальце, именно они-то и привязывают эту сцену к сквозному действию, а значит, и к сверхзадаче спектакля, заставляя задуматься об убожестве **такой** духовности, безвыходно замыкающейся на своекорыстных практических и жестко эгоистических целях и интересах. А усиливается все тем, что за каждой из этих историй стоит такая глубокая субъективная др-р-рама, да еще на "гамлетических" уровнях Семена Епиходова. И смех, и грех...

Далее появляются господа, до вечера "завтракавшие" в дрянном ресторане в городе и несколько "назавтракавшие" ("Зачем так много пить? Зачем так много есть?"). И открывается эта большая сцена репликой Лопехина: "Надо окончательно решить - время не ждет", - о реализации спасительного проекта. "Надо решать" и является тем событием, которым питается эта сцена. Для каждого здесь необходимость решения, выбора имеет свой особый самостоятельный смысл, хотя речь идет как бы о решении судьбы имения. О мотивировках мы говорили раньше, и нет смысла повторять это снова.

Обратим внимание на другое. Что происходит по самому простому "верхнему" слою? Люди в прекрасный летний вечер, после капитальных возлияний и закусываний, утомленные, возвращаются домой и по пути сделали "привал", присели передохнуть, дух перевести. И вот это-то и есть основное обстоятельство, определяющее то, что они **делают**. Потому что все, что происходит, - происходит **вопреки** отдыху, удовольствию от него. Лишь Лопехин поначалу пытается вести целенаправленный разговор, а далее и у него вопрос продажи имения уходит "под кожу", и тема эта прорывается наружу без внешней связи с происходящим вокруг, как и у

остальных. Но она все время живет то в сознании, то в подсознании Раневской и Гаева, только живет как-то непродуктивно, не рождая никаких конкретных мыслей или поступков, оставаясь на уровне ощущений. Эта инертность обоих создает конфликтное напряжение между ними и Лопахиным. О том, что питает мысли и чувства Лопихина в этой сцене, мы также говорили раньше. Подчеркну только, что он здесь ничего не решает для своей пользы, выгоды. Он требует решения от них, дабы они захотели, наконец, спастись! Но нервы его возбуждает авторское самолюбие и гордость, ущемленные тем, что такой изумительный проект все еще не признан и не схвачен для немедленной реализации. И, заметим, чем дольше и чем более равнодушны к нему Любовь Андреевна и ее братец, тем больше и сильнее любит этот проект сам Лопихин и хочет его реализовать. **Но для них.** Ни тени своекорыстия.

Раневская нервна, раздражена, беспокойство владеет ею. Но это вовсе не проблема продажи имения, хоть она как будто бы и понимает, что означает реально эта потеря. Но решает она или, лучше сказать, **хотела бы решить** другую проблему - Париж. Отказаться от него она не может, это сильнее ее, но это же означает и крах ее мечты, надежды на духовное освобождение и воскрешение. А если так - вопрос потери имения отступает на второй план, и, хотя от этого все зависит, но волнует он ее уже как бы по касательной. Так начинается процесс измены, предательства своего белого-белого Вишневого Сада, в спасительную силу которого она так страстно верила еще три месяца назад. Но парижскую телеграмму все-таки рвет. Не потому, что хочет, а потому, что **надо**. И такой искренне желаемый отказ от Парижа, от прошлого, в первом акте превращается в принудительный отказ. Надо! Но... А ведь что может быть мучительнее такого "подвешенного" состояния, когда, что ни делай, что ни решай - все не приносит ни уверенности, ни равновесия. Ужасно. Вот нервы-то и пляшут. А когда они пляшут, то случайный повод, случайное слово могут вызвать обвал того, чем более душа, что извело, измучило. Так, вспомним, и рождается самый сильный, самый страстный и страшный для нее рассказ-исповедь "О, мои грехи..." Признание, самообнажение до самого-самого доньшка.

Слава Богу, донеслись звуки музыки. Можно отвлечься от этих душевных мук, неразрешимых вопросов... Отдаться на волю ласкового ветерка, вечерних ароматов, закатного солнца, и легкой, ни к чему не обязывающей болтовне о еврейском оркестрике, о театре, о серой жизни, о том, что хорошо бы Лопихину жениться на Варе, и т.д. и т.д... И только нет-нет и - прокол! - обнаружит себя тревога: имение-то продадут, и надо бы что-то сделать... бы...

Думается, главный признак этого акта - элегичность, этакое "дольче фар ниентэ", сладостное безделье. Снаружи - элегия, внутри же - страсти, душевный разброд, мучительная нерешенность.

Такова большая сцена с прихода Трофимова с девушками и до "звука лопнувшей струны".

Как хорошо! Ласково, любовно, шутливо. Да еще и с интеллигентными рассуждениями... Так бы вот жить и жить, словно бы и имение не продается, и вишни круглый год цветут, и Парижа нет на свете, и о всяких социальных бедах-злосчастиях пофилософствовать. Это любимая тема Пети. Хорошо поговорить о любимом, лежа на густой траве-мураве, на теплой родимой земле, среди милых любимых людей, рядом с самой прекрасной на всем свете девушкой... Дивно. Элегия. Все они сейчас отдыхают. От жизни. От себя... И никакой тут политики, классовой борьбы... Ради Бога!... Отдыхайте... радуйтесь теплу, закату, друг другу, пиршеству духа!...

А на настырный режиссерский вопрос: "Какое действие? Что они делают?" - ответ один и исчерпывающий: **Наслаждаются этой минутой и больше ничего... ничего больше**, как положено **живым** людям, а не "действующим роботам".



Тем не менее, Лопухин с интересом, с постоянным своим стремлением понять, что же такое знает Трофимов, чем таким владеет, что делает его и свободным, и независимым, прислушивается к его длиннющей речи. Только все это **сквозь главное** - наслаждение этой минутой, этой духовной атмосферой, этим "дольче фар ниентэ". Это очень важно. Так редко теперь увидишь в театре сцену с "атмосферой", с "воздухом", которым дышат, живут действующие лица. Действие, действие, действие! Ну, конечно же, куда нам без "действия"! Только ведь **истинное действие** складывается из такой огромной суммы слагаемых, и среди них есть такие тончайшие и едва уловимые, что прямолинейность в ответе на вопрос "что есть действие? какое оно здесь - действие?" способна убить не только "жизнь человеческого духа", но даже самую вульгарную и убогую ее имитацию!

Итак, вот они, эти славные люди, сидят, лежат на траве, нежатся.

*"...задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный".*

Событие. Внезапное. Взорвавшее элегический покой и очарование предыдущей сцены. Назовем его хоть "Знак несчастья". Из чудесного путешествия в беспечное блаженство он возвращает всех в круг забот, горестей, умирающих в корчах иллюзий. Тревога, ощущение тревоги, непонятное, как предчувствие.

И вот - разгадка.

Третье приведение. Прохожий. Образ угадываемого будущего. Дурачки схожий с Леонидом Андреевичем Гаевым. Но и не с ним одним. Никто в этом не признается, но каждый это почувствовал. И засуетились, засобирались, шутками пытаются отогнать то, чего не отгонишь. Только - страшно. Одним - страшно, другим стало неудобно, напряженно и тревожно. И тут-то, на уходе, Лопухин скажет:

"Напоминаю вам, господа, двадцать второго августа будет продаваться вишневый сад. Думайте об этом!.. Думайте!.."

Заметьте: он не сказал "будет продаваться **имение**". Он сказал "**вишневый сад**", тот самый сад, который он предлагал за полной его бесполезностью вырубить. Только мы-то теперь знаем, привыкли к тому, что это не просто сад, а нечто совсем иное и куда более важное.

И последняя сцена, последнее событие. Петя и Аня наконец-то остались одни. О природе их отношений, чистых и лучезарных, я уже говорил достаточно подробно. Что тут происходит? Ищется ответ на вопрос - как жить, ради чего? Да. Безусловно. Близится день, когда должна произойти перемена, будет продано имение, должна начаться какая-то иная новая жизнь. Прошлая жизнь для Ани зашла в тупик, где выход? Прежние идеалы тускнеют, рушатся, где другие, новые, и какие они?

Как занятно и тонко! Второй акт начинается почти сатирической сценой, где тоже ищут ответа как жить, где ищут духовность, вроде бы отстаивают идеалы. И кончается акт тем же - как жить? Во что верить? Какому Богу служить? Но как же непохожи они друг на друга! И опять же "кривое зеркало", и финал акта отразится в его начале.

А финал удивителен, пленителен. Смысл, разумное содержание этой сцены я только что рассказал. И все правильно. Все так. Конечно же, Аня ищет дорогу в будущее, а Трофимов

увлекает ее на свой путь, в свою веру, и Аня вроде бы поддается. И если идти в анализе путем отыскания рационального "действия", то все будет именно так и вполне правильно. Но этот разумный ответ не имеет ничего общего с истинным содержанием этой **любовной** сцены. Самое важное, самое главное в ней то, что это долгожданное свидание наедине после длительного пребывания в обществе то Вари, то других, пусть и очень милых людей. Аня и Петя **дорвались** до этой минуты, до этого свидания. Наконец они свободны, наконец они могут вести себя так, как им хочется, говорить о своем, о самом важном и заветном, о котором говорить могут только друг с другом. И сцена, в которой как бы обсуждаются вопросы, как жить дальше, на самом деле - про их влюбленность, про их молодость, радость жизни. И такое упоение радостью бытия, такой праздник чистых светлых душ! И серьезное у Ани - да, серьезное, она так или иначе жизнь свою ищет - мгновенно находит выход в шалость, в игру. Трофимов же - раскованно счастлив, добывает здесь непрожитую юность, почти детство. Шалит, валяет дурака, на руках ходит, колесом катается. Речи его - избави Бог! - ни в малейшей степени не агитация, не формирование в Ане "классового сознания". Это его радость, его счастье **так** думать, **так** чувствовать. И счастьем этим он делится с ней, одаривает ее этим счастьем, чтоб и она была так счастлива, чтоб и ей было так хорошо, как ему.

И вот принципиальное для меня замечание: в разборе этой сцены я наметил те две линии анализа, о которых говорил выше. Скажем так - **рациональную**, идущую по логике смысла, по фабуле, и **чувственную**, идущую по логике чувств, а следовательно, по логике жизни человеческого духа. Совершенно очевидно, что вторая не должна аннулировать первую. Напротив, в смысловой сфере - полностью ее сохраняет. Но придает ей правду сиюминутной жизни, наполняет "рациональное" горячей кровью этой жизни и конкретностью обстоятельств. Очень сильно развитое ныне в режиссуре концептуальное мышление, умозрительное конструирование спектакля, а также тяготение к превращению технологии в творческом процессе из средства в цель его, приводит к тому, что первая - рациональная - линия оказывается если не единственной а анализе, да и в реализации тоже, то доминирующей. И таким образом, главная цель театра и коренное положение эстетики Станиславского - "создание "жизни человеческого духа" в роли и передача этой жизни на сцене в художественной форме" - оказывается отодвинутой на второй план, а то и вовсе попорченной. "Жизнь человеческого духа" - это синтез разума и чувства, их хитроумная взаимозависимость, нерасторжимая связь сознательного - разума - и бессознательного, неуправляемого - чувства. Но в этом тандеме **исследование чувства должно занимать ведущее, направляющее положение** и опираться на все то, что составляет нам рассудочное исследование обстоятельств, смысла, поступков действующих лиц. Как ни крутись, а если мы уходим от этого пути, мы неизбежно несем потери, угнетающие духовную сторону театра. Ведь кажется так очевидно, что больший или меньший отход от чувственной линии ослабляет, а то и вовсе убивает **правду жизни** действующего лица.

А как это может исказить, ладно, скажем мягче - изменить характер, да и смысл сцены, кажется, показано достаточно наглядно разбором последней сцены второго акта.

Третье действие. Двадцать второе августа. Торги в городе, очевидно, давно закончены. Имение не может быть не продано, нет никаких оснований, чтобы было иначе. Но известий из города еще нет. Поэтому и положение какое-то дурацкое: все герои вроде бы уже знают правду, а все ждут известий. Надеются? Нет. Впрочем... да, вдруг? а? Нет, нет... хотя... "Почему так долго нет Леонида?!" А в имении, вероятно, уже проданном, гремит бал. Дурацкий. Нищенский. Музыкантам платить нечем. Гостей поить-кормить нечем... Впрочем, а гости-то кто?! О,

Господи... Толчая какая-то... Дам не хватает, кавалеры без пар... Фокусы... Все вроде бы веселятся... "Я сейчас могу крикнуть... могу глупость сделать. Спасите меня, Петя". А Епиходов ревнует... кий сломал... Человек какой-то на кухне говорил, что вишневый сад уже продан сегодня". "Я сейчас умру". А Пищик денег просит - 180 рублей. И с Петей Любовь Андреевна поссорилась. Ужасно. "Это ужасно! Между нами все кончено!" "Петя, погодите! Смешной человек, я пошутила! Петя!" - а он с лестницы кубарем полетел, ха-ха-ха! В Париж... Да, надо ехать в Париж... слава Богу...

Боже мой, какой сумбур, какое отсутствие хоть какого-нибудь подобия смысла, логики. Все раздрызгано, все врозь, и все вместе. Гениально написано, невероятно!

Какие тут события? Их множество. Каждую минуту какое-нибудь новое событие или событиеце. Есть только одно **ведущее обстоятельство**, которое управляет всеми чувствами - там, в городе, продали имение, вероятно, продали, больше нет имения, больше нет сада. Нет Сада? И одно пока **всепожигающее событие** - "Нелепый бал", бал-гиньоль. Все действие развивается как горячечный бред - то стремительно, визгливо, гремяще, то, словно бы в "рапиде", почти останавливается, еле волочится, чтобы вдруг взорваться новым параксизмом.

Я довольно подробно говорил об отдельных звеньях этой сумасшедшей цепи нелепостей, об их субъективных мотивировках, скрытых смыслах. Так и катится это наваждение до появления Ермолая Лопахина. И естественно, что в каждом событии в этой причудливой и алогичной мозаике есть свое главное, есть "душевное происшествие" и т.д. И все это направляется сквозным действием к сверхзадаче спектакля. Как? Вот это и составляет главный вопрос в разговоре о третьем акте.

Приезд Лопахина, его сообщение о продаже вишневого сада и о том, что это он купил его, бесспорно, центральное событие пьесы, кульминация - по аристотелевой теории драмы. Отсюда, с этого переломного момента, начинается движение "от счастья к несчастью или от несчастья к счастью". Мы неуклонно движемся к финалу, к развязке, которая окончательно прояснит сверхзадачу спектакля и поставит все точки над *i*. Мы рассказываем историю не того, как ее герои потеряли свой дом и сад, а как по разным причинам и поводам **предали свои идеалы, свою духовную веру**, погасили свою свечу, которая освещала их жизненную дорогу, и какие невосполнимые потери понесут они за это предательство. Рассуждая о сверхзадаче спектакля, я сказал - "Не рубите Вишневых Садов! Не рубите! Защитите их! Не предавайте их! Без белого Сада в душе жизнь - пустыня". **Не предавайте их**. Вот - суть. И третий акт об этом предательстве.

Фабула подталкивает к тому, чтобы все связать с Лопахиним, купившим имение, и тем самым повернувшим всю историю "от счастья к несчастью". Но ведь дело не в этом. Что же совершил Лопахин? Он совершил **предательство себя**. Он навсегда уничтожил то прошлое, которым жил, которому молился. Поэтому в минуту высшего триумфа своего он **со слезами** - так по ремарке - говорит об этом прошлом "Не вернешь теперь. О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь!" Совершил этот поступок Лопахин "по случаю", как мы говорили, - не будь на торгах Дериганова, может быть, ничего и не случилось бы с Лопахиним именно сегодня. Но, вероятно... случилось бы в другой раз. На чем-то другом.

Тут нас путает совпадение фабульной кульминации с кульминацией лопахинской линии, и мы упускаем из вида Раневскую. А ведь сверхзадача спектакля решается по двум основным линиям - его и ее, и поддерживается всеми остальными. Только если Лопахин совершает предательство

себя внезапно, и, хотя и по велению "натуры", но и под влиянием власти минуты, то Любовь Андреевна идет к нему долгой, трудной дорогой борьбы с собой. Ценой колебаний, страха, мучительного отказа от поманившей ее надежды она приходит к тому, что к третьему действию она **уже созрела для предательства**. И хотя она еще и волнуется по поводу исхода торгов, зная, однако, безнадежность ситуации, и страдает искренне и глубочайше от потери своего сада, она уже раньше решила возвращаться в Париж, и вовсе не потому, что продается имение. Она уже предала его... и себя.

Парадокс! Продажа сада **помогает** отъезду Раневской психологически, облегчает его и как бы снимает с нее нравственную ответственность за это решение.

Третий акт получается как бы "двугорбым", содержащим по счету сверхзадачи два равнозначных пика в "жизни человеческого духа" двух основных героев драмы - сцену Раневской с Петей Трофимовым, в которой заявляется о невозможности отказаться от Парижа, и о том, что ничего большего, чем ее парижская любовь, для нее не существует, и приезд с торгов Лопухина и его монолог.

И вот четвертый акт.

Кажется, не знаю ничего лучшего в драматургии, не только чеховской!

**Расставания навсегда.** Это душа акта, его главная тема, главная тональность. Расставания людей, расставания с домом, вещами, с садом, с иллюзиями, с идеалами, с несбывшимися надеждами, уход из этой прежней жизни, от всего, что в ней было, **навсегда**. Куда?.. Венчает это расставание с домом, в котором кончилась жизнь, Фирс, последний обессиленный хранитель былого. Брошенный, всеми забытый в умершем доме. Сам умирающий под звук топора, уничтожающего вишневый сад.

"Господа, имейте в виду... Через двадцать минут на станцию ехать. Поторапливайтесь!" - заявляет в самом начале акта Лопухин. Двадцать минут на все про все. А сколько же должно тут произойти! И ведь все - одно за другим - расставания навсегда. А это так тянет в театре на рассиживание, на лирические переживания, как не пострадать!..

Толчея, бестолковщина, спешка, которую подгоняют несделанные дела. Трудно сосредоточиться. Души другим заняты...

И опять вернусь к сущностному вопросу.

Станиславский говорил, что "каждый миг сценического действия таит в себе какое-то событие - вот и вскройте его". Эта посылка Станиславского, при несомненной ее справедливости, привела, однако, к частому догматизированию ее, введению ее в практику как закон. А это тянет за собой опять же **сужение смысла** справедливого положения. Мы утвердились в убеждении, что событие исчерпывает себя, т.е. действие завершается, или событие прерывается другим событием, выдвигающим новую цель и побуждающим к новому действию. Так? Вроде бы так. Однако мне кажется, что есть - назовем так - "паузы в событии". Что я имею в виду? Вспомним первый акт. Возвращение Раневской. Этим событием дышит весь акт, поглощаются им те многие важные события, которые мы определили. И, однако, есть в этих событиях перерывы. Не смена события, а как бы "затухание" действия перед новой активизацией его в

рамках того же события или на стыке с новым событием. Например, Лопехин выдвинул свой проект. Событие. Проект игнорировали. Посмеялись. Лопехин уехал в свой Харьков. Событие совершенно очевидно исчерпало себя, и действие словно бы остановилось. Болтают о том, о сем, зевают, спать хочется. А что происходит? Та самая "пауза в событии", жизнь в которой, однако, продолжается под влиянием главного события или ведущего обстоятельства, охватывающего весь акт. И взорвет эту "паузу" новое обстоятельство - встало солнце, засветился белый-белый сад и началось новое и очень важное событие.

Эти "паузы в событиях" придают происходящему объем, создают "воздух" и уводят нас от прагматически-функционального построения действия, которое мы так привыкли гнать вперед без продыха. Причем в этих "паузах" завет Станиславского не нарушается, все равно сценическая жизнь не отрывается от событийного построения, и событие обязательно присутствует, но... в нем "пауза".

Отъезд навсегда - то ведущее обстоятельство, которым определяется стремительно протекающая за двадцать минут жизнь четвертого акта. И этот непрерывный поток жизни взрывается неожиданными обстоятельствами, создающими вдруг событийный пик, который то исчерпывается, то сменяется новым, а то и переходит в эту самую "паузу в событиях".

Где же эти "пики", событийные акценты в потоке **отъезда**?

1. "Посошок на дорожку". Господа отказались выпить с Лопехиным по бокалу шампанского на прощание. Или - прощание?... Это первое, видимое для зрителя, проявление нового отношения к нему Раневской и Гаева. Вот она - катастрофа. И - знак ее.

2. "Для чего я существую?" Этот вопрос, который вообще мучает Лопехина, теперь - при потере Раневской - становится особо острым. Потому и сцена его с Петей - страстная сцена. Не по форме, а по внутреннему содержанию. Необходимо Лопехину понять, а времени нет. Двадцать минут... а сколько уже прошло? Страшно убеждаться в своем проигрыше, по счету который казался и был самым важным. Прощание с Трофимовым, как с некой частью "потерянного рая" - прощание навсегда.

3. Раневская прощается с домом, с Аней. Назвал бы событие это "Грешница" (вспомним стихи А.Толстого на балу, да и Шарлотта так расшифрует это своим "ребеночком"). А может, "Кураж обреченных?"

Раневская обещает Ане то, чему сама не верит, хотя и тут, как всегда, искренна, даже шутит довольно цинично насчет бабушкиных пятнадцати тысяч. Старается заразить Аню своей бодрой уверенностью, что все будет хорошо. Ложь. Только - ложь от боли, от чувства вины, от предательства. Но все это надо скрыть, спрятать, не разреветься. В общем ведь и Гаев, который пытается бравировать, тоже шутит, хорохорится, а на самом-то деле... Кураж обреченных.

4. Пищик долг привез! Ну, об этой потрясающей сцене я уже все сказал. Но именно в соседстве с предыдущей сценой "куража обреченных", вдруг обнажающаяся сейчас бездна, в которую все они катятся - секунда такого схватившего за горло ужаса, что и комментировать ее нет сил. Только не застрять на этом, дальше, дальше, иначе истерика. "Величайшего ума люди... эти англичане... ничего..." И Раневская в оставшиеся до отъезда минутки гонит и гонит события дальше.

5. Вот и "Сватовство". Организовала, свела Лопехина с Варей - хоть это доброе дело сделается!

Вот как хорошо! Искупительный поступок. На сердце станет легче!.. Ан, нет...

Да и зачем Ермолаю Алексеевичу это - теперь-то? Ни к чему. Позвал кто-то. Спасли, ничего не надо объяснять, слава Богу!

6. "До свиданция". Прощание нынешнего Ермолая Лопихина с тем, прежним, таким счастливым "мужичком". Прощание навсегда. "Свиданция" уже не будет.

7. "Сестра моя!" Вот и обрывается последний корешок, последняя связочка со всей той, навсегда утерянной жизнью, да и с душой своей. Тогда-то и не сдержались. Тогда-то и зарыдали, безутешные...

И уехали.

Ставни заколотили.

Боже мой! Чего только тут не пережилось, не перечувствовалось, не произошло... И все за двадцать минут! Этого нельзя забывать ни на секунду - **всего за двадцать минут**. И этим исчерпывающе определен темпоритм четвертого действия, его стремительное течение. Играть его надо с такой насыщенностью, нервной напряженностью, чтобы зрителю все время хотелось задержать, остановить этот стремительный бег событий, чтоб попереживать!..

И вот, наконец, медленный-медленный финал.

8. Стучит топор. Из темноты выползает Фирс. Заканчивается земной путь его. Заканчивается вместе с домом. С эпохой. С ее людьми. И зазвучит отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный, звук-предупреждение. Предвестник беды.

И хорошо, если зритель, услышав его, вспомнит, что трижды в течение последнего акта пьесы у Яши, грядущего хама, спросят - отправил ли он Фирса в больницу. И что он трижды отбрешется, солжет.

Стучит топор. Шуршат ветви падающего дерева... Стучит топор... И очень медленно закрывается занавес, отделяя нас от той жизни...

Навсегда?..