

104) от. от. (ср. ср.)
Соловьева Анна
Насаровна
(попытки)



Чтение пьесы

Инна СОЛОВЬЕВА

«ЭС» публикует конспект лекций, прочитанных И.Н.Соловьевой студентам Магистратуры (Высших режиссерских курсов) Центра имени Вс.Мейерхольда и Школы-студии МХАТ. Однако, особый ракурс «чтения», предложенный Инной Натановной, безусловно, представляет интерес не только для магистрантов. Уверены, что практики театра найдут в этом тексте «подсказки», которые могут стать импульсом для создания спектаклей, тем более, что интерес театра и зрителя к классике не иссякает.



Н азовем предмет наших занятий именно так: не анализ, не разбор, в котором непременно скажутся сценические пристрастия и зачатки собственного замысла режиссера, а всего лишь чтение. Чтение вас ни к чему в дальнейшей работе не обязывает. Но оно может кое-что дать. Начнем с тех пьес, которые каждому знакомы и каждому могут повстречаться в предстоящих театральных трудах. «Горе от ума», «Борис Годунов», «Маскарад», «Ревизор». Для начала попробуем прочитать (не вчитаться отыскать в тексте) предложенную в этих пьесах звуковую и световую партитуру. В «Горе от ума» с указания на звук и свет начинается действие. Еще спит Лиза, еще закрыта дверь в комнаты Софьи — оттуда слышно фортепьяно с флейтой, которые потом умолкают. «Утро, чье день брезжится». С ремаркой сомкнутся первые же слова: «Света!.. Ах! как скоро ночь минула!» Вы не обязаны принимать это предложение — не обязаны держать движение пьесы на входе-уходе-возврате световых и звуковых мотивов. Но световой сюжет автором, несомненно, организован: реплика «ах, в самом деле рассвет!» — огонь свечи при утреннем свете («И свет и грешек. Как быстры ночи!»), угасание музыки и вступление шумов, знаменующих день («Валит народ по улицам давно, / А в доме стук, ходьба, метут и убирают»). Усиление звука слытно с убыванием: «Звонками только что гремят / И день и ночь по снеговой пустыне, / Спешу к вам голову сломать». Потом звук, свет и ритм пойдут в комедии *climacordo*, чтобы дать еще один всплеск в финале. И снова гаснут. Вам могут согдаться или не согдаться в развитии режиссерского сюжета вашего спектакля строки из монолога Чацкого (4-й акт — «Ну вот и день прошел») про игру света и времени, сопровождающую путника: «Все что-то видно впереди! Светло, сине, разно-

образно. / И едешь час и два, день целый, вот резво! Дом-чались к отдыху, ночлег, куда ни взглянешь! Все та же гладь и степь, и пусто и мертво!.. Слова в классицистской пьесе, строго хранящей единство места, намечают мотив дороги, мотив приезда и отъезда (надо ли напомянуть, как этот мотив отзывается во всей русской драме — вплоть до «Вишневого сада», с приезда начинающегося, отъездом кончающегося. Фигура забытого при отъезде, запретного человека). Этот монолог в начале четвертого действия, такой тихий (самый тихий, в общем-то единственный по своему ритму), не подготовлен ли финалом действия третьего, когда другой — горячий, «громовый» — монолог того же героя обрывается и сникает в незаметно опустошающем пространстве. «Оглядывается, все в вальсе кружится с величайшим усердием. Старика разбрелись к карточным столам» Последнее действие. «Ночь. Слабое освещение. Лакеи иные светуются, иные спят в ожидании господ своих». Дама злит, пока ее укутывают: «Ну, бал!..» Все устали, разье- «Домой, я спать хочу». Если помнить о стихотворном строе комедии, то понятны беглые рифмовки: заснувшая в креслах Лиза в первом акте — и слуги, спящие в сенях в последнем. Софья со свечой в первом акте и снова Софья со свечой. В ремарке к последнему акту дом разве что не в разрезе. Подробно указано устройство парадных сеней с большой лестницей из второго жилья, к которой примыкают многие побочные из антресолей!», с выходом на крыльцо, с ложей швейцара, с каморкой Молчалина. Ремарка предлагает необычное множество игровых мест и, казалось бы, готовит эффект развязки. Софья сверху виден и слышен разговор Молчалина с Лизой; Чацкому снизу видна и слышна Софья; вбегающему с толпой слуг Фамусову видны все присутствующие. Но это скорей эффект отсутствия развязки: Молчалин успел укрыться, Софья в двух последних явлениях молчит, Чацкому не до того, чтоб распутывать интригу, Фамусову тем более ее не

распутать. Финал идет на отчаянном громком потоке стихов — стихов-обличений, стихов-восклицаний, стихов-жалоб. Значение света и звука в «Горе от ума» в любовном соотношении с особой нагрузкой слова, которому передоверено все, что может быть названо предметным миром пьесы. Реального реквизита, сколько-нибудь деятельного на сцене, совсем немного: бумага, которые несет Молчалин; календарь, с которым сверяется Фамусов. Скалозуб отстегивает шлагу. Софью приводят в чувства, подавши воды, отыскавши уксус — потереть виски; «вот охалало». У князя Тугоуховского слуховая трубка, у графини-внучки лорнет. Загорелый подносит Софье билет в театр. Свечи мы уже называли. Предметов же, присутствие которых дико было бы фавулу, нету вовсе. Притом, вряд ли обманчиво ощущение обилия входящих в здешнюю жизнь вещей, еще больше вещей; они возникают и играют в тексте. В тексте этого только нет от орденских звезд до щипцов для зашивки, весь товар Кузнецкого моста, его книжных и бисвитных лавок, шляпки, чепцы, шпильки, булавки. Возникают вещи, принадлежащие воспоминаниям: ширмы, за которыми прячется имитатор соловья, скрипящий столик (забавно, что и тут сопутствуют звуку), колпак и халат старого учителя. Вещи столь же материальны, сколь воздушны — «Какие складочки!» «Какой шарп кузен мне подарил! Ах! Пардон, баржеваль!» Барез — ткань полупрозрачная. Вещи уютны — или их делают уютными уменьшительные суффиксы. «Отдушничек отвернем поскорее». Со своими суффиксами вещественности неиможно тошнотворна: «Есть туалет, прехитрая работа — / Снаружи зеркальце и зеркальце внутри. / Игло-ничек и ножницы, как миллы! / Жемчужинки, растертые в белилы...» Вещественность легонько касается мотива бренности и смертности: появляется маленький эвфемизм гроба — «тот ларчик, где ни стать ни сесть». Но тут с погребением сбиться недолго: в тот же день то ли зван на фортели (нет, форели во вторник), то

ли предстоит у вдовы у докторши крестить («она не родила, но по расчету! По моему: должна родить»). Мотив бренности в словесном строе комедии сдвинут так же усмешливо, как и мотив безумия («покойница с ума сходила восемь раз»), но оба они тут несомненны. Бренность легкомысленна, при том, что соединена с мотивом старости. Графиня-бабушка шамкает: «Поетем, матушка, мне, прара, не под силу, / Когда-нибудь я с пала та в могилу». Режиссура отвоєвала себе право (если не вменила себе в обязанность) как угодно драматично отходить от текста драматурга — в мир ли жизни, стоящей за пьесой, или — что делается куда чаще — в мир собственного творческого воображения, в край самых отдаленных и самых рискованных ассоциаций, порождаемых названием пьесы — «Гамлет» или «Ревизор». Режиссерской фантазии дано над текстом витать, ликировать на него, использовать его как трамплин, как взлетную полосу для возникающих собственных образов. Также можно озорствовать с накопившимися интерпретациями текста, с привычками зрителя. Можно удивиться, но такое озорство Грибоедову не чуждо. Он сам находил источник энергии, разводя свою мысль с тем, как готов усвоить ее понаоторевший зритель. Публика, на которую он мог рассчитывать, привыкла к комедиям, где среди соискателей руки девушки был непременно Н.Хмельницкого и Зарникина из комедии А.Шавского. («Я скакал фельдъегерям на диво, / Пять раз был выброшен, однако так счастливо, / Что шляпы не измял. / Из Петербурга к вам не всякий бы поспел, / Зато уж я не пил, не ел...»).

Сама фамилия персонажа — в афише первого представления — как и во многих копиях, обозначенная «Чацкий» — позволяла думать, что этот малый начадит и всех заморочит своей болтовней. И слово «чад» вправду прозвучит, даст тон монологу в последнем акте, только этот тон тихо разойдется с ожидаемым: «Ну вот и день прошел, и с ним! Все призраки, весь чад и дым! Надежд, которые мне душу наполняли». Возвращается и переигрывается тема дороги, во вступительном монологе Чацкого звучащая с комедийной бравадой. Исчезает стремительная, приближающая к любимой цели тряска; цель затуманивается, движение поглощается бесконечностью пространства, «необозримую равниной». Энергично рвущимся к цели возвращается на сцену Репетиллов, спародировав своим появлением Чацкого. Эта возможность быть спародированным заложена в роли. Более того: в ней заложена комическая опасность разойтись на фразы, на вольнолюбивые цитаты. Кажется, Грибоедов подчужил эту опасность, давши Чацкому уходить со сцены с чужим текстом на устах. Публика двадцатых годов 19 века лучше нас знала Мольера, и в вопле — «Беги, не оглянься, пойдуй искать по свету, / Где оскорбленному есть чувству уголок!» — цитату из роли Альцеста-Мизантропа узнавали наверняка. Пушкин, который слушал «Горе от ума» в чтении Пушкина (тот привез список в Михайловское), полагал: Чацкий цитирует то, чего набрался от Грибоедова. До конца расслышит друг от друга роль и автора или, напротив, одолевает их проступающую неслитность — это уж как захочется. Возможно, Грибоедов не отверг бы пушкинского «вопроса-ответа» («что развивается в трагедии?... Судьба человеческая, судьба народная») применительно к тому, что развивается в его комедии. Иное дело, что Пушкин в «Борисе Годунове» соотносит судьбу человеческую с судьбой народной на огромном протяжении годов и верст, и это дает простор трагическому, а Грибоедов в «Горе от

ума» сводит их на протяжении одних суток и в пределах одного дома, что дает сжатой тут коллизии комизм неизбежный, возм и высокий, и лишает ее возможности разрешиться. Чтение «Бориса Годунова» (Пушкин был уже занят им в пору, когда его навещил Пушкин) вслед за чтением «Горя от ума» естественно не только в силу хронологической близости. Чтение «Бориса Годунова» обнаружит собственные требования текста прежде всего к воплощению 23 картин с энергией их непрерывности, с их нахлестами, с энергией мгновенного переброса действия, со сменой пространства, то пустынного («Москва пуста», видят с Кремлевской стены в первой сцене), то переполненного множествами, которым ничего не видно (народная сцена у Новодевичьего), то замкнутого (Ночь. Келья). Прочитывается смена ракурсов. Сверху вниз в первой сцене; на уровне смотрящего (Красная площадь, выход Щелкалова); снизу вверх (Девичье поле. Новодевичий монастырь. — В поле тесно, народ сперся вплотную к стене, что за стеной — не увидеть, остается задирать голову: видишь ограда, кровли, все ярусы соборной колокольни, главы церкви и самые кресты. Переспрашивают: «Что слышно?» «Что там за шум? Послушай, что за шум?» — Отчеркнем себе это слово, оно будет одним из опорных в тексте). Взгляд может быть обречен на крупный план (в тесноте кельи). Взгляд дано заглянуть в анфиладу, откуда выходят и куда уходят танцующие пары, продолжая недолгие наши речи (Замок воеводы Мишка в Самборе. Ряд освещенных комнат. Музыка. Самозванец и Марина в первой сцене). Взгляд может теряться в просторе, смущаться покоем равнины (Графиня Литовская. Курбский прискакал первый. — Самозванец едет тихо, с поникшей головой. «Кровь русская, о Курбский, потечет!» Скачут. Полки переходят границу). Взгляд может быть помещен в самый центр битвы (Равнина близ Новгорода-Северского).

В последней картине (Дом Борисов. Стража у крыльца) еще раз будет использован ракурс: изблизи и вверх, он же и сверху резко вниз (нищий снизу: «Подайте милостыню, Христа ради!» Федор сверху: «Поди, старик, я беднее тебя...»). Как в картине у Новодевичьего, происходящее внутри для смотрящих снизу закрыто. Не видно, а только слышно. «Слышишь, какой в доме шум!... Слышишь? визг! — это женский голос — взойдем! — Двери заперты — крики замолкли». Привабим к описанию ракурсов еще один, также совмещающий взгляд резко сверху и резко снизу вверх: «Мне снилось, что лестница крутая! Меня вела на башню; с высоты! Мне виделась Москва, что муравейник! / Внизу народ на площади кипел! / И на меня указывал со смехом, / И стеньга мне и страшно становилось — / И, падая стремглав, я пробуждался...» Здесь к тому же задана композиционная возможность: трижды предложена тугая спираль — винтовая лестница, крутящаяся муравейник, крутящаяся масса, готовая вспилеть. Предметный мир «Бориса Годунова» — оговоренный ремарками, явствующий в действии или явствующий в слове — нежданно обнаруживает свое сходство с реквизитом классицистской трагедии. Он также незагроможден, в нем также словесно присутствуют атрибуты власти: венец, престол, порфира, шапка Мономаха. Предметы, названные или введенные на сцену, можно сплести, как в архитектуре классицизма сплетают «архитектурный фриз»: мечи, сабли, знамена, кинжал. Есть чаша — принадлежность пира. Слово «пир» при чтении также от-

рящем многоголосии пира, в спорящем многоголосии боя, во всяком многоголосии, которое не ищет прояснения и разрешения в диалоге. В слове появляется подобие старинной книжной виньетки: «Стократ священ союз меча и лиры, / Единый лавр их дружно обвивает». Лира, перо, страница, лампада («Пимен пишет перед лампадой»). Предмет, указанный как реальность на сцене, еще и как «плод усердного труда» (своего!), как произведение письменности, посылая именно сюда фантазию его сценических истолкователей. Вообще остановимся. Наши занятия имеют целью лишь приоткрыть возможности чистого чтения, — может быть, увлечь ими. Дальше пойдете сами, если захотите. Не забудьте, дочитывая «Бориса Годунова», удивиться, как (и зачем) тут никто и ничто не остается безымянным. Для сюжета в том никакого смысла, но все названы. Назван Чепчугов (кто подкупал напрасно Чепчугова?). «Где Шестуновы?» (кто такие?) У нас нет нужды задаваться вопросом, почему Пушкин так сблизит мир трагедии с пером и бумагой; нам важен вопрос, зачем он это делает — как по его желанию это должно отозваться в строе сценической образности. При полноте жизни, при молоте того, что принято называть «шексированным фоном», особый смысл есть (или может быть найден) в первенстве пера и лампады. Перо — нечто легкое само по себе, рисунок пером также легко (можно было бы сказать —

еще и как «плод усердного труда» (своего!), как произведение письменности, посылая именно сюда фантазию его сценических истолкователей. Вообще остановимся. Наши занятия имеют целью лишь приоткрыть возможности чистого чтения, — может быть, увлечь ими. Дальше пойдете сами, если захотите. Не забудьте, дочитывая «Бориса Годунова», удивиться, как (и зачем) тут никто и ничто не остается безымянным. Для сюжета в том никакого смысла, но все названы. Назван Чепчугов (кто подкупал напрасно Чепчугова?). «Где Шестуновы?» (кто такие?) У нас нет нужды задаваться вопросом, почему Пушкин так сблизит мир трагедии с пером и бумагой; нам важен вопрос, зачем он это делает — как по его желанию это должно отозваться в строе сценической образности. При полноте жизни, при молоте того, что принято называть «шексированным фоном», особый смысл есть (или может быть найден) в первенстве пера и лампады. Перо — нечто легкое само по себе, рисунок пером также легко (можно было бы сказать —

еще и как «плод усердного труда» (своего!), как произведение письменности, посылая именно сюда фантазию его сценических истолкователей. Вообще остановимся. Наши занятия имеют целью лишь приоткрыть возможности чистого чтения, — может быть, увлечь ими. Дальше пойдете сами, если захотите. Не забудьте, дочитывая «Бориса Годунова», удивиться, как (и зачем) тут никто и ничто не остается безымянным. Для сюжета в том никакого смысла, но все названы. Назван Чепчугов (кто подкупал напрасно Чепчугова?). «Где Шестуновы?» (кто такие?) У нас нет нужды задаваться вопросом, почему Пушкин так сблизит мир трагедии с пером и бумагой; нам важен вопрос, зачем он это делает — как по его желанию это должно отозваться в строе сценической образности. При полноте жизни, при молоте того, что принято называть «шексированным фоном», особый смысл есть (или может быть найден) в первенстве пера и лампады. Перо — нечто легкое само по себе, рисунок пером также легко (можно было бы сказать —



ки Грозного: Никодим, Сергей, Кирилл. Федор в последней картине чуть смутится, называя приближающихся бояр (они его убьют): «Это Голицын, Мосальский. Другие мне незнакомы» (Пушкин этих незнакомых назовет: Молчанов и Шерефединов). Поминная иконы, скажут, какие именно будут вынесены, когда пойдут молить Бориса: Владимирская и Донская. Ватер, толкующий с Самозванцем, поручает его небесному покровителю: вспомоществуй тебе святой Игнатий (речь о Лойоле). Даже вино не безымянно: венгерское. Даже пиво — бархатное (это не комплимент качествам, это сорт, то есть имя). Имя «пустое имя, тень» предельно важно. Стоит проследить присутствие или отсутствие имени Димитрия от первой до последней картины. Интересно, зачем его, этого имени, нету (как в корчме), зачем его, это неназываемое имя, заменяют кровавые мальчишки; интересно, как соотносится имя с тем, кто его принимает, и зачем — с каким обращением к нам — Пушкин на протяжении пьесы зовет одного и того же человека Григорием, Самозванцем, Гришкой, Лжедимитрием, дважды — Димитрием). Когда будете читать «Маскарад», стоит заметить: как редко здесь возникает имя. Если о ком-то из присутствующих поначалу на сцене будет рассказано более или менее подробно, персонаж (как некий Груцов из первой картины) затем растворится без следа. Если мелькнет некий Слукин, то лишь в рассуждении обывравшего его Казарина о том, кому мы бываем благодарны; если возникнет граф Врути, то лишь в хлопотливой речи Шприха, которому этот граф с характерной фамилией прислал будто бы пять борзых собак. Вообще же в этой драме многолюдство безымянно, как в маскараде: проверьте по тексту монологов Арбеняна. «Видал я много юностей, надежд и чувств полных... / Они погибли быстро...» «В кругу обманчив милых я напрасно! / И глупо юность погубил! / Любим был часто пламенно и страстно, / И ни одну из них я не любил». Ни одной из них не дано лица и имени, как не дано лица и имени «беспечным и жалким мужьям». Незвестный не лжет, в ответ на требование снять маску говоря: «Мое лицо вам так же неизвестно, / Как маска...». И Арбеняну легко согласиться: все лица слились. «Трусливый враг какой-нибудь! / А им ведь у меня нет счета». Впрочем, мы собрались остановиться? Не забудьте, когда будете читать «Ревизора», озадачиться тем, сколько там про запашки... И какая там фауна (и как легко фауна превращается в менио. Лабардан-с). Кто ж поставит нынче под сомнение конституционность всех этих прав, осуществляемых ежедневно на сотнях театральных площадок. Но — полагаю — сохраняете и право до всякой иной работы вслушаться в собственное высказывание пьесы. Прочитать ее.

• А.С.Грибоедов. Рисунок А.С.Пушкина
• В.Фаворский. Иллюстрация к «Борису Годунову»

84

85