М.М.Буткевич

ТЕКСТ, ПОДТЕКСТ И «КОНТЕКСТ» ПРЕДЛАГАЕМЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ.

«Смысл творчества в п о д т е к с т е. Без него слову нечего делать на сцене. В момент творчества слова – от поэта, подтекст – от артиста».

К.С.Станиславский

Начнем с анекдота.

Лет пятнадцать-семнадцать назад в холле большого Дома культуры мне пришлось ожидать кого-то из начальства в течение получаса, даже того более. В рассеянии непредвиденного безделья я невольно прислушался к голосам за притворенной дверью. Там говорили о сценическом действии и действенном анализе. Я стал слушать внимательнее: ведь это было время, когда «действенный анализ» (для меня бывший тогда синонимом этюдного метода репетирования) входил в силу и распространялся повсеместно, особенно в самодеятельности. Солидный и серьезный мужской голос, принадлежащий, по-видимому, человеку, ведущему разговор, произносил знакомые слова о необходимости вскрытия текста, о необходимости точного определения словесного действия. Эта модная в ту пору тема волновала и меня. Я приоткрыл дверь чуть-чуть пошире, чтобы слышать все, о чем говорилось там внутри.

- Прочтем начало следующей сцены, - говорил авторитетный голос, - встречу Маши с Петей возле сарая:

ПЕТЯ. Здравствуй, Мария.

МАША. Привет, Петя.

ПЕТЯ. Где ты была вчера вечером, Маша?

МАША. Как где? В клубе.

Определим действие по фразам. Какое словесное действие в первой реплике Пети? – поздороваться с Машей. А у Маши?... Поздороваться с Петей. Это понятно и легко. Дальше будет, вероятно, труднее и сложнее. Что делает Петя? Он узнает, где была Маша вчера вечером! А ответное действие Маши будет такое: сообщить, что была в клубе...

... Назначивший мне встречу человек застал меня подслушивающим у двери. Я отскочил от нее и – увы – не услышал, чем закончился этот «действенный разбор пьесы». Пришедший товарищ сказал мне, что в комнате за дверью проходят занятия с режиссерами самодеятельных театральных коллективов и что проводит эти занятия приезжий московский режиссер-педагог.

И этот нечаянно подслушанный «разбор» стал для меня надолго образцом прямолинейного и примитивного понимания действенной природы сценического слова. Он навсегда поселил во мне ужас перед буквальным истолкованием драматургического текста. Он вставал передо мною каждый раз, когда я сталкивался с убогой трактовкой той или иной реплики, фразы, сцены, губы мои тут же инстинктивно начинали складываться для произнесения сакраментальной фразы «Здравствуй, Маша». Потом, в течение многочасовых раздумий о том, почему же эта словесно-действенная абракадабра произвела на меня столь сильное впечатление, я сформулировал для себя

принципиальную ошибку, в ней заключенную: источником определения словесного действия не может быть текст драматического произведения, ибо точная, интересная и неожиданная формула действенной направленности слова рождается только и именно из подтекста.

И в течение всех последующих лет в своих занятиях со студентами, с профессиональными артистами или с участниками театральной самодеятельности я всегда начинал с подтекста, разбираясь в тех сложных психологических, социальных и эстетических структурах, которые порождают текст взятой в работу пьесы. Потому что именно в нем, в подтексте пьесы спрятано все самое важное для актера и режиссера: главная мысль пьесы, ее трактовка и ее сверхзадача, ключ к ее сценическому решению и вторая, скрытая от поверхностного взгляда, но зато подлинная система взаимоотношений действующих лиц; в нем, в подтексте, таятся и корни всех поступков и причины всех событий пьесы; не в тексте, а именно в подтексте можно разыскать те единственно верные и оригинальные интонации, которыми будет переливаться живая, сегодняшняя и сиюминутная плоть актерской речи в спектакле.

Более того, именно в подтексте (и в связанном с ним внутреннем действии) только и живет сегодня практически магнетическая сила живого театра - импровизация. «Только на самом спектакле можно почувствовать подлинную живую душу пьесы в ее подтексте, созданном и передаваемом артистом каждый раз и при каждом повторении спектакля», - говорил Станиславский.

Заговорив о живом театре и об импровизационном самочувствии актера в спектакле, вы коснулись одной из важнейших проблем сегодняшнего театра, стоящей особенно остро в профессиональных коллективах, но и в самодеятельных театрах не менее актуальной, - проблемы формализации спектакля, его постепенного омертвления в процессе эксплуатации: проходит премьерное волнение, повторяемые из вечера в вечер слова, жесты и эмоции теряют свою новизну, становятся привычными, штампуются и, наконец, надоедают артистам-исполнителям; спектакль теряет свою неповторимость, уникальность и умирает быстро, но прочно. Начинается период механического воспроизведения его формы - зрителям демонстрируется пустышка. Оболочка жизни. Ее высохшая скорлупа.

Цель нашего разговора, цель этой статьи - найти лекарство от омертвления театра вообще и от омертвления слова, произносимого со сцены, в частности, от его, сценического слова, застывшей, закоряченной плоскостности, от его унылой однозначности, от его тенденции убивать живое действие, найти средство снова вернуть слову его драгоценно свойство быть живой водой сцены. Это «лекарство», как мне кажется, и заключено в подробном исследовании, в скрупулезном изучении не только текста пьесы, но и того, что стоит за текстом пьесы: «подтекста», «второго плана», «подводного течения» и «внутреннего монолога».

Мария Осиповна Кнебель, посвятившая большую часть своей творческой жизни пропаганде последних достижений К.С.Станиславского в этом разделе театрально-педагогической методологии, в одной из своих прекрасных книг («О действенном анализе пьесы и роли») пересказывает требования основателей Художественного театра к актеру - требование глубоко понимать содержание произведения, тот подтекст, который скрыт автором за словами, - и их предостережения против главной опасности, «которая подстерегает актера на пути к органическому действию на сцене, против «прямолинейного подхода к авторскому тексту».

Там же она приводит знаменательный завет Станиславского: «Мы пересоздаем произведения драматургов, мы вскрываем в них то, что скрыто под словами; мы вкладываем в чужой текст свой подтекст». Этот-то «вклад» актера (режиссера, театра как коллектива единомышленников) и дает долгую жизнь спектаклю.

Часто говорят, что все это – лирические и, в общем, недостаточно определенные заклинания, что хочется более точных формулировок и дефиниций. Попробую.

Т Е К С Т – в театральном понимании – это то, что **п е р с о н а ж** пьесы **п р о и з н о с и т** **в с л у х** на сцене во время спектакля (реплики диалогов, монологические куски текста, междометия в эмоциональных кульминациях и даже звуки, которые он должен издавать по ходу действия, - пение, свист и т.п.), а также ремарки, которые персонаж хотя и не произносит вслух, но которые актер все время удерживает в уме в процессе подготовки роли.

Текст дает актеру (и режиссеру, конечно) многочисленные сведения о внешней стороне жизни персонажей: из текста мы узнаем обо всех предлагаемых обстоятельствах пьесы, о событиях, в ней происходящих, о внешних, так сказать, демонстративных действиях и задачах персонажей.

П О Д Т Е К С Т – это то, что определяет **и з н у т р и** эту внешнюю деятельность. Это – сумма психологических мотивировок слов, произносимых тем или иным персонажем, и поступков, им совершаемых. Это – тайные замыслы, скрытые намерения, настроенность, нацеленность той или иной фразы, это – конкретный эмоциональный посыл слова, превращающий подчас приветствие в оскорбление, а грубость в ласку. И т.п.

Подтекст – это обязательно субъективная сторона разговоров и высказываний персонажа комплекс его личных, интимных поведенческих мотивов, скрытый за текстом и раскрывающийся лишь иногда в нечаянных жестах, в невольных интонациях оговорок, в неожиданных и необъяснимых паузах посреди фразы, это, наконец, - объяснение для себя всех своих высказываний. Подтекст – по К.С.Станиславскому – это «не явное, но внутреннее ощущение «жизни человеческого духа» роли, которая непрерывно течет **п о д с л о в а м и** **т е к с т а**, все время оправдывая и оживляя их».

Подтекст, взятый более широко и общо, - как целый пласт, слой внутренней, но опять-таки субъективной жизни персонажа или нескольких участников той или иной сцены, включающий в себя более длительную и более цельную эмоциональную тему, определяющий уже не только слова, но и поступки персонажа, называется в современной театральной терминологии «**в т о р ы м** **п л а н о м**». Этот термин – в дополнение и расширение понятия «подтекст», принадлежащего Станиславскому, - был введен В.И.Немировичем-Данченко.

Аналогичное, но еще большее расширение термина «подтекст» - уже в масштабе всей пьесы – с включением не только всеобщих подспудных мыслей, переживаний и тайных намерений, но и подспудной борьбы между действующими в пьесе людьми, тот же В.И.Немирович-Данченко называл «**п о д в о д н ы м** **т е ч е н и е м**» пьесы.

Близок к понятию подтекста и еще один технологический прием, введенный в практику репетиций и тренинга К.С.Станиславским, - «внутренний монолог» (см. превосходные соответствующие страницы в книге Н.М.Горчакова «Режиссерские уроки Станиславского»). Внутренний монолог – это серии произносимых условно вслух мыслей, формулируемых в слове ощущений, отношений и видений внутреннего зрения, описываемых актером-персонажем якобы для себя в так называемых «зонах молчания» (термин А.Д.Попова), то есть в то время, когда актер слушает партнера или «держит паузу».

Сформулировав, наконец, все, что связано в театральной практике с понятием «текста» и «подтекста», разложив все по полочкам, растолковав специфическое для театра (в отличие от литературоведческого) понимание этих терминов, я и вздохнул облегченно и опечалился в то же время, так как при этом сильно упростилось и схематизировалось сложное бытие и взаимовлияние этих основополагающих явлений актерской техники.

Можно, конечно, и так. Это может даже импонировать некоторым работникам театральной самодеятельности, склонным к предельной ясности и точности; им будет

вроде бы спокойней и надежнее, но нужно сознавать, что это – опасный путь: при негибком подходе он может привести и к засушиванию живого творческого процесса (сразу возникают грустные ассоциации с гербарием вместо живых цветов и трав зеленого луга, с засушенными бабочками, распятыми на булавках). Слишком уж близко тут находится «препарация» пьесы – это такое бескровное «убийство» спектакля еще до начала репетиций, умерщвление живых человеческих образов пьесы, превращение их в препараты, расставленные по специально подготовленным стеллажам и этажеркам, «скелетирование» сценической речи, сценического слова, сценического диалога.

Искусство, как известно, не может жить одной лишь всепроникающей объясненностью, без свободного, подчас даже необъяснимого самим художником (актером, режиссером) приспособления, психологического хода, решения сцены, без загадочного, кажущегося поначалу абсурдным поворотом мысли, поступка, краски. Разве можно однозначно, без противоречий, отразить, к примеру, внутреннюю «подтекстовую» жизнь Наташи Ростовской? Она плачет и смеется по одному и тому же поводу и чуть ли не в одно и то же время; грусть живет в ней за маской веселости, и радость жизни просвечивает сквозь флёр девичьей печали, почти животная приспособленность, прилаженность к жизненному потоку соседствует в ней с высочайшей духовностью, - этот список психологических антиномий можно продолжать бесконечно, выписав чуть ли не всю ее «партию» из всемирно известного романа. А космическая, вселенская емкость внутреннего, «второпланного» мира Ростова в день его злополучного проигрыша Долохову? А переживания самого младшего из Ростовых – Пети – во время его военных приключений в отряде Денисова, перед ранней и неожиданной смертью молодого человека?.. Не случайной, а закономерной – в свете перечисленного – предстает перед нами знаменитая дневниковая запись Л.Н.Толстого, как бы формулирующая принцип сложной «подтекстовой» манеры описания человека, в то время только возникающей в литературе и на театре:

«Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека, то, что он, один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо».

Запись, датированная 1898-м годом, годом возникновения Московского Художественного Общедоступного театра, открывшего и утвердившего эту манеру на русской, а затем и на мировой сцене. Недосказанность мысли, намек, только намек на глубоко спрятанное чувство, неуловимая точность настроения, живущего в тончайших переливах сценической атмосферы, бытовая мелочь, толкающая человека на непоправимо окончательный расчет с жизнью, - все это так многозначно и противоречиво. Подтекст в чеховских пьесах и в мизансцене Станиславского переливается, играет, отбрасывает бесчисленные цветовые рефлексии, бликует... Он то совпадает с текстом, то расходится с ним, а то вступает в непримиримое противоречие, становится противоположным тексту. Драматическая борьба и сценический конфликт, перешедшие на уровень ощущений, так утончаются, что становятся неразличимы для невооруженного глаза, но, подчеркиваю, не становятся от этого менее острыми и менее трагичными. Не случайно эти подтекстовые сражения всплывают на поверхность пьесы такими страшными в своем обыденном драматизме поступками и событиями, как самоубийство Треплева, как нелепый выстрел дяди Вани в Серебрякова, как убийство Тузенбаха или заколачивание еще живого Фирса в брошенном доме. Мягкость чеховских красок не смягчает борьбы, а, напротив, делает ее еще более принципиальной и жестокой.

Запомним только: подтекст и текст могут

- совпадать друг с другом,
- различаться друг от друга и просто существовать параллельно,
- противоречить друг другу.

Сейчас модно много говорить о «контрапункте режиссера». Логично предположить возможность существования и контрапункта в актерской работе. Возьмем определение сценического действия, данное К.С.Станиславским во время его занятий в последней студии: сценическое действие – это умение видеть, слышать, двигаться, думать и говорить в определенных предлагаемых обстоятельствах для достижения поставленной цели. Пять, если можно так выразиться, параметров поведения актера; эти параметры соединяются в сценической практике актерского существования на сцене, и соединение это сложное, таящее себе множество всевозможных сочетаний. Для примера возьмем хотя бы два «параметра»: «говорить» и «двигаться». Слово и жест. Текст и его подтекстовый аккомпанемент в виде «простых физических действий». Они могут соответствовать друг другу. Они могут быть и разными, то есть могут и не совпадать. Но они могут, так же, как текст и подтекст, противоречить друг другу, «спорить» друг с другом. Словами я, к примеру» говорю «нет», а жестом – «да». Или: в тексте, в реплике звучит ласка, а предательский, разоблачающий жест выражает ненависть. «Жест раскрывает тайну, выдает сокровенные мысли» - прочел я где-то у Ж.-Л. Барро, приобщившегося к школе К.С.Станиславского через своего любимого учителя Шарля Дюллена.

А если взять все пять составляющих? Сочетаясь, расходясь и споря друг с другом, они принесут нам несравнимо больше информации о действии и действующем, чем если бы все пять говорили нам одно и то же, пели бы в унисон.

Раз уж мы заговорили об актерах современной Франции, возьмем и соответствующий пример, вспомним непритязательную, но мастерски разыгранную актерами кинокартину «Старая дева», сцену, когда Анни Жирардо всего лишь переодевается на пляже под красным колпаком. Какое в этом простом действии («переодеться») обилие мотивов и мелодий, какая тонкость и сложность: руки – переодевают, глаза – следят за окружающими, уши – прислушиваются: не одет ли «он», губы напевают, зовут, а что в мыслях, в душе? Тут и стыд, и жажда понравиться и гордость, и осуждающий себя ум. Но это, как говорится, великая актриса.

Мы с уверенностью можем сказать, что человек действует, если за текстом чувствуется подтекст, а за действием – контекст всех предлагаемых обстоятельств. Чем больше мест, в которых звучит не прямое значение слова, чем выразительнее несоответствие поступка внешним, прямым и явным, предлагаемым обстоятельствам, тем смелее мы можем утверждать, что человек действует, тем действие это становится значительнее и интереснее. Тогда все становится подлинным, настоящим, неподдельным.

«Каждое действие изучите, как в микроскопе», - советовал К.С.Станиславский, т.е. подробно, со всех сторон, укрупняя детали. Здесь я считаю уместным дать пример сложного разбора всем известной пьесы, в которой были бы явно сформулированы внутренние действенные ходы, существующие на уровне подтекста. Это хрестоматийная сцена прощания Ирины и барона перед дуэлью из «Трех сестер».

Опустимся на достаточную глубину, - туда, где хозяйничают догадки. Предчувствия, намеки и нюансы.

Очень интересна в этом аспекте следующая мысль Ф.М.Достоевского: «Известно, что целые рассуждения проходят иногда в наших головах мгновенно, в виде каких-то ощущений, без перевода на человеческий язык, потому что ведь многие из (этих) ощущений наших в переводе на обыкновенный язык покажутся совершенно неправдоподобными. Вот почему они на свет никогда не являются, а у всякого есть». («Скверный анекдот»). Но то, что в жизни на свет не является, на сцене должно быть вполне сознательно разобрано, рассчитано и выявлено. Станиславский сформулировал это в своем знаменитом примере с открыванием двери: в жизни мы открываем дверь бессознательно, не думая и не рассчитывая своих движений, но чтобы на сцене совершить это простое действие, нам все нужно изучить и освоить заново. Он говорит:

то, что в жизни мы совершаем, не думая, подсознательно, на сцене должно стать сознательным. Поэтому в своем разборе сцены прощания Ирины и Тузенбаха я буду сознательно и четко формулировать в форме подтекстового действия те вещи, которые только в виде неясных мыслей и подспудных действенных устремлений существуют в подсознании. Подсознательное выведем в сферу сознания, чтобы потом оно снова ушло в подсознательную глубину, - после того, как актер его освоит.

Несколько наблюдений по поводу драматургии Чехова. События у него в «Трех сестрах», особенно события значительные, весьма часто как бы дwoятся, становятся двусмысленными. Смотрите: первое событие пьесы, – какое оно? Это «именины Ирины». Но ведь это одновременно и годовщина, первая годовщина со дня смерти отца. Если можно так выразиться, это – «и м е н и н ы - п о м и н к и». И таких событий множество: приезд Вершинина – новый человек в городе, но оказывается, это и старый их московский знакомый, так что событие тоже удваивается: сливается в одно двойной смысл «п р и е з д н о в о г о ч е л о в е к а» и «п р и е з д д о б р о г о с т а р о г о з н а к о м о г о». Приношение серебряного самовара – это «подарок» и одновременно «насмешка», чуть ли не «оскорбление». А финальный в первом акте поцелуй Наташи и Андрея? Это ведь одновременно и высшая точка счастья в его жизни и переломный момент его бытия к последующей нравственной гибели.

Но раз события двойные, двойными должны быть и действия, рождаемые такими событиями. И словесные действия – тоже двойные: от текста и от подтекста. В этом оказывается новаторство Чехова-драматурга – переход к предельно сложному освоению человеческой психологии, и формирование человеческого поведения на сцене нового театра – театра XX века. Это дало толчок к рождению новой техники исполнения роли у актеров и к новому пониманию целей и методики работы с актером в современной режиссуре, техники так смело разработанной Станисласким и Немировичем, - второй план, подтекст, внешнее и внутреннее действие. Учтем: каждое событие двойственно само по себе, следовательно, вызывает два действенных устремления у каждого из действующих

Прочитайте эту сцену подряд и целиком.

Я попросил вас перечесть заново текст, всем знакомый, для того, чтобы вы спокойно могли воспринимать то, что прочтете дальше.

Вчера возле театра произошла ссора барона с Соленым, состоялся вызов на дуэль. Весь город говорит об этом. И сегодня, сейчас должна состояться ужасная эта дуэль. А завтра – венчание. Но Ирина не любит барона. Такова коротко предыстория сцены.

Будут происходить события их внутренней жизни. События будут рождать действия. Действия я постараюсь столкнуть в конфликте.

Берем первое событие: ОНИ ОСТАЛИСЬ ОДНИ. Предназначенные друг другу молодых люди не могут найти возможности говорить. Говорить им не о чем. Казалось бы, они должны говорить о том главном, что предстоит, а они заговорили, бог знает о чем, - только бы не о главном. О чуде Кулыгине, о городе.

ТУЗЕНБАХ. Это, кажется, единственный человек в городе, который рад, что уходят военные.

ИРИНА. Это понятно. (Пауза) Наш город опустеет теперь.

ТУЗЕНБАХ (поглядев на часы). Милая, я сейчас приду.

Стоп! Тут событие – ПРОСЬБА ТУЗЕНБАХА. Смысл этой просьбы тоже двойствен и двусмыслен: отпусти!-останови! И действия двойные. Если посмотреть сверху, от текста, то мы увидим следующее столкновение: Ирина должна УЗНАТЬ, что случилось, а барон должен то, что случилось, - СКРЫТЬ. Глубокое же, сугубо внутреннее, идущее из пластов подтекста столкновение, - другое, противоположное: барон старается ДАТЬ ЕЙ ПОНЯТЬ, ЧТО СЕЙЧАС БУДЕТ ЧТО-ТО СТРАШНОЕ (ДУЭЛЬ БУДЕТ!), ДАТЬ ЕЙ ПОНЯТЬ, ЧТО ОН ТРЕВОЖЕН, ЧТО ОН БОИТСЯ, но

Ирина решила УБЕДИТЬ ЖЕНИХА В ТОМ, ЧТО ОНА НЕ ДОГАДЫВАЕТСЯ и не может предположить, что это все настолько серьезно. Проверим по Чехову:

ИРИНА. Куда ты?

ТУЗЕНБАХ. Мне нужно в город... затем... проводить товарищей.

ИРИНА. Неправда... Николай, отчего ты такой рассеянный сегодня? (Пауза) Что произошло вчера около театра?

В этой двойственной борьбе побеждает Ирина, что и приводит нас к следующему событию: ИРИНА НЕ ДОГАДАЛАСЬ! (Смысл: какое счастье – какое горе!) Внешний конфликт, порождаемый этим событием: Ирина ОСУЖДАЕТ Николая за скрытность, за неоткровенность, а он ОПРАВДЫВАЕТСЯ: я не виноват, я не могу сказать тебе этого. Внутренний же подтекстовый конфликт совсем другой, точнее, - обратный внешнему: Тузенбах должен добиться любви и понимания, чтобы добиться этого, он ТРЕБУЕТ теперь, даже ОБВИНЯЕТ, а Ирина оправдывается. Как виртуозно строит Чехов перипетии этой внутренней борьбы: если в первом периоде борьбы активно действует она, то тут, на второй ступеньке конфликта, активен он. Но и этот этап не принесет победы барону – поворот действия, и столкновение разрешится событием «ОТКАЗ ИРИНЫ» («любви нет»). Проверим:

ТУЗЕНБАХ (нетерпеливое движение). Через час я вернусь и опять буду с тобой. (Целует ей руки) Ненаглядная моя... (Всматривается ей в лицо) Уже пять лет прошло, как я люблю тебя, и все не могу привыкнуть, и ты кажешься мне все прекраснее. Какие прелестные, чудные волосы! Какие глаза! Я увезу тебя завтра, мы будем работать, будем богаты, мечты мои оживут. Ты будешь счастлива. Только вот одно, только одно: ты меня не любишь!

ИРИНА. Это не в моей власти! Я буду твоей женой, и верной, И покорной, но любви нет, что же делать!

Обратите внимание, сколько появилось восклицательных знаков и в его репликах и у нее. Борьба становится напряженной, растет откровенность (все-таки ведь это перед смертью, рядом с возможной гибелью!) и событие, переламывающее развитие сцены, - отказ Ирины – звучит как ее вызов, полунечаянный, полупреднамеренный. Событие это рождает новый конфликт, еще более мучительный, такой, в котором внешнее и внутренне разведены еще дальше: внешне все стало суше, скупее, умиротвореннее и лиричней – спокойно, как в лучших дворянских домах; он ее УСПОКАИВАЕТ, а она оправдывается, ПРОСИТ ПРОЩЕНИЯ. Но внутри конфликт разгорается, пылает. Кричат, вопят страсти: она раскаивается, КАЕТСЯ, чуть ли не в градусе героинь Достоевского, а он предупреждает: ты можешь стать убийцей, он УГРОЖАЕТ. Сейчас они сбросят жалкие лохмотья воспитания и интеллигентности, что и происходит вскорости, после следующего события: ТРЕБОВАНИЕ ТУЗЕНБАХА (оно как последнее слово осуждаемого на казнь): «Скажи мне что-нибудь», - требует барон, и Чехов подчеркивает значительность события паузой. Вот эта схватка:

ИРИНА (плачет). Я не любила ни разу в жизни. О, я так мечтала о любви, мечтаю уже давно, дни и ночи, но душа моя, как дорогой рояль, который заперт и ключ потерял. (Пауза) У тебя беспокойный взгляд.

ТУЗЕНБАХ. Я не спал всю ночь. В моей жизни нет ничего такого страшного, что могло бы испугать меня, и только этот потерянный ключ терзает мою душу, не дает мне спать... Скажи мне что-нибудь. (Пауза).

Тузенбах обречен. Все ясно. Ясно и страшно. Действие вдруг становится откровенно однозначным; то, что скрывалось внутри, выплеснуто наружу. Чужие люди. Смысл действий Ирины: РАСКРЫТЬ ЕМУ ВСЮ ПРОАВДУ, ЧТОБЫ ПОНЯЛ: НЕВЫНОШУ. Тузенбах ужаснулся от этого, он понял, что теряет все, и он отчаянно старается ДОБИТЬСЯ ОТ НЕЕ, ЧТОБЫ СОЛГАЛА, ЧТОБЫ СОЛГАЛА, ЧТОБЫ ПОЖАЛЕЛА И ОБМАНУЛА. Но Ирина уже не может остановиться, она произносит страшный приговор: «Полно! Полно!» Два слова – смысл один. Два кратких удара и два восклицательных знака. Вот под каким диалогом этот конфликт развернут:

ТУЗЕНБАХ (после паузы). Скажи мне что-нибудь...

ИРИНА. Что? Что сказать? Что?

ТУЗЕНБАХ. Что-нибудь.

ИРИНА. Полно! Полно!

(Пауза)

Главное событие случилось: ПРИГОВОР (любви нет, есть ненависть). Оба разбиты – Ирина своей откровенностью, Тузенбах жестокостью приговора. Отсюда – последняя пауза.

Тут я хочу обратить ваше внимание на пример «стрессовой» методики разбора и постановки заданий актеру. С одной стороны, разбирая подтекст, настроение сцены, мы обращаем внимание исполнительницы роли Ирины на тонкость, воспитанность, нежность этой девушки, а, формулируя ее задачу, ее действия, требуем от нее поступков жестоких, даже в какой-то мере циничных – в своей безжалостности. Жестокость и нежность, тонкость и черствость. Разбирая партитуру действий барона, мы акцентируем его пассивность, слабость, рассматриваем ситуацию, в которой действует Тузенбах как жалкую и унижительную, но действий от него требуем решительно-благородных и мужественно-героических.

Они молча стоят рядом; рядом, совсем близко друг к другу и – чужие. Разделенные стеною, пробить которую невозможно. С одной стороны – барон, который обречен теперь умереть, и обречен именно Ириной, с другой – Ирина, остающаяся жить. Ирина не действует, опустошенная вынесением приговора. Барон проделывает серию поступков приговоренного. Его задача – ПРОЩАНИЕ С ЖИЗНЬЮ, С ПРИРОДОЙ, ЕМУ УЖЕ СЛОВНО БЫ И НЕ ДО ИРИНЫ:

ТУЗЕНБАХ. Какие пустяки, какие глупые мелочи иногда приобретают в жизни значение, вдруг, ни с того, ни с сего. По-прежнему смеешься над ними, считаешь пустяками, и все же идешь и чувствуешь, что у тебя нет сил остановиться. О, не будем говорить об этом! Мне весело. Я точно в первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы, и все смотрит на меня с любопытством и ждет. Какие красивые деревья, и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь! (Крик: «Ау! Гоп-гоп!»).

Это прощание смертника с миром прерывает новое событие – ЗОВУТ НА ДУЭЛЬ (вызов на казнь). Барон начинает новое действие – РАСЧЕТ С ЖИЗНЬЮ, ЗАВЕЩАНИЕ. Ирина еще не опомнилась, она по-прежнему бездейственна. Конфликта нет. Барон вынужден тащить действие один:

ТУЗЕНБАХ. Надо идти, уже пора... Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни, так или иначе. Прощай, моя милая... (Целует руки). Твои

бумаги, что ты мне дала, лежат у меня на столе, под календарем.

Ирина очнулась на «завещании», она поняла, то есть допустила страшное знание из глубины подсознательного в сферу сознания, ДОГАДАЛАСЬ, куда идет ее жених, - это и есть следующее событие. Но они еще не вошли в плоскость обычного общения, действия их пока что однозначно-открыты.

Ирина добивается, возможного присутствия на дуэли. Она предлагает ему единственно возможную сейчас для нее помощь – Я буду «присутствовать на казни». Барон отталкивает ее:

ИРИНА. И я с тобой пойду.

ТУЗЕНБАХ (тревожно). Нет, нет! (Быстро идет).

Чтобы обосновать именно такую трактовку этого обмена столь многозначительными репликами, напоминаю: Ирина – девушка тонкая; она не может, после всего, что сказано и понято, после всего, что мы, вместе с нею увидели, не догадаться, не понять происходящего.

Чехов пишет виртуозно: в конце пьесы, когда придет с дуэли Чебутыкин и сообщит, что барон убит, Ирина скажет: «Я это знала». И повторит: «Я знала».

Следующее событие – ПОСЛЕДНЯЯ ПРОСЬБА ТУЗЕНБАХА (как просьба приговоренного о помиловании). Динамика происходящего возрастает невероятно – в один призыв барона вложена вся борьба, так же, как в холодно-недоуменный вопрос Ирины вложена вся безлюбая жизнь Ирины. В двух словах – вся репризная суть сцены: ПОСЛЕДНИЙ РАЗ ПОПЫТАТЬСЯ УМОЛИТЬ И ДОБИТЬСЯ ПОЩАДЫ – ОТКАЗАТЬ.

ТУЗЕНБАХ (на аллее останавливается). Ирина!

ИРИНА. ЧТО?

Стресс мольбы и обвинения – у Тузенбаха; стресс полного понимания и сочувствия, с одной стороны, отчуждения и неприятия, с другой – это у Ирины.

Следующее событие тут же, рядом с только что происшедшим, - РЕШИТЕЛЬНЫЙ ОТКАЗ ИРИНЫ (отказ удовлетворить кассацию). Всё.

И опять перед нами два человека, знающих, что нужно держать себя в руках, что контакт между людьми невозможен, да и неправомерен. Нужно быть вежливыми и держанными. Навязывать свои переживания окружающим не очень прилично. Суть происходящего прячется поглубже, в подтекст, в «подполье», во «второй план». Конфликт снова становится сложным, двойственным. Чехов с колоссальным мастерством завершает сцену тем, с чего она начиналась, - светским разговором «о погоде».

ТУЗЕНБАХ (не зная, что сказать). Я не пил сегодня кофе. Скажешь, чтобы мне сварили...
(Быстро уходит).

Хотя в этой сценической миниатюре текст есть только у барона, мы все равно строим ее как столкновение на двух уровнях: внешне у Ирины – попытка подчеркнуть свою внимательность и чуткость, ПРЕДЛОЖИВ ЕМУ ПОМОЩЬ, а у барона – ОТКАЗАТЬСЯ ОТ ЭТОЙ ПОДАЧКИ; в глубине же, в существе конфликта, как кусок льда, светится страшная для обоих последняя схватка: барон хочет СОЗДАТЬ ИЛЛЮЗИЮ, что все прекрасно, что он мужественный и гордый дуэлянт, что он ничуть не боится смерти. Ирина же ЭТУ ИЛЛЮЗИЮ РАЗРУШАЕТ своим отказом поддержать разговор. Завершается все УХОДОМ ТУЗЕНБАХА НА СМЕРТЬ.

Данным примером разбора сцены одного из чеховских прощаний я старался продемонстрировать только возможности сложного подхода к определению сценического действия, показать многомерность действенного подтекста, причем подтекста психологического.

Этот разбор сначала может показаться неправомерно жестоким, не соответствующим привычной тонкости и доброте чеховских людей, но, во-первых, анализ сам по себе вещь жестокая – он, так сказать, бесстрашен, бесстыден и бессердечен принципиально, а, во-вторых, многие современные прочтения чеховских пьес («Три сестры» Крейчи и «Чайка» А.В.Эфроса) приучили нас постепенно видеть жесткое бесстрашие самого Антона Павловича в его исследованиях человеческой души, которого мы раньше как-то не замечали. Да и искусство сегодня заметно жесточает, адаптируя нас к жестоким картинам разделенного на две части мира. Достаточно вспомнить широко известные и общепризнанные актерские и режиссерские работы советского и мирового кино, такие, как «Первый учитель» Айтматова-Кончаловского, «Восхождение» Быкова-Шепитько, «Сегодня жить, умереть завтра» Кането Синдо...

Но вернемся к чеховским героям и к пьесам Чехова. В них ведь противоречиво сочетаются не только текст и подтекст, в них жестокость предельно правдивых жизненных картин сочетается с чеховской личной добротой, с чеховской верой в человечество. В пьесах Чехова главное – это мечта, живущая рядом с грубостью реальной жизни, это – самое в них прекрасное, то, что делает их «светлыми» и «высокими». Но и по-другому: присутствующая постоянно мечта подчеркивает несовершенство сегодняшней жизни чеховских героев, неполноту этой жизни. Так возникает проблема недоовоплощенности. Мы постоянно получаем возможность сравнивать то, что есть, с тем, что могло бы быть, с тем, что должно было бы быть, и это сравнение рождает неповторимый чеховский драматизм.

Какой прекрасной могла бы быть любовь, к примеру, Соленого и Ирины: возвышенность чувствований, предельная близость полного взаимопонимания, взаиморастворение, дающее блаженство, имя которому полнота бытия. Но этого нет, и уже никогда не будет. Возможность, не реализованная вовремя, уходит и превращается в невозможность счастья. Игра возможности и невозможности счастья и составляет глубокий смысл происходящего между ними.

То же самое другая пара: Федотик и Ирина.

А за этим просвечивает возможная любовь и счастье Родэ с Ириной.

И еще глубже: трагически запоздалая, запозднившаяся любовь Чебутыкина к Ирине (именно «к», а не «и Ирины», так как со стороны Ирины чувству тут пути нет).

Мы затрагиваем здесь очень важную для понимания Чехова особенность его драм, светлых и жестоких, – двойственное бытие его людей, одновременное их существование в реальности и в мечте, слитность ощущения ими обоих вариантов при выборе своей судьбы: и выбираемого и того, который при выборе отброшен, потерян навсегда и невозвратно. Причем, трагически невозвратно из-за того, что отброшен вариант лучший.

Без учета этой невоплощающейся полностью счастливой возможности и вообще всей параллельно-двойственной жизни ВСЕХ действующих лиц чеховской пьесы невозможно подлинное раскрытие смыслового, идейного богатства того, что происходит в этих грандиозных по откровенности и проникновенности портретах человечества, потерявшего себя на дорогах совершенствования.

И это тоже помогает нам сначала раскрыть в чеховской пьесе, а потом и воплотить в чеховском спектакле ее «второй план» и ее «подводное течение», найти точное и информационно емкое сочетание чеховского «текста» с чеховским же «подтекстом».

Жизнь современного артиста в роли, как мы видим, чрезвычайно многопланова и многоаспектна, и, следовательно, самая важная часть работы режиссера – его работа с актером – неважно, самодеятельный ли это актер или профессиональный – зависит от умения режиссера разобраться во всех хитросплетениях текста и подтекста пьесы.

Психологический подтекст, таким образом, является главной сферой в современном театре – тут его успехи и тут же его важнейшие заботы.

Очень интересные, - причем в тесной связи с драматургией Чехова, - замечания о тексте и подтексте рассыпаны по страницам двух прекрасных статей Н.Я.Берковского («Чехов: от рассказов и повестей к драматургии» и «Станиславский и эстетика театра»). Вот несколько из них. Приведа слова .И.Немировича-Данченко, сказанные им на одной из репетиций: «Даже когда птица ходит, видно, что она умеет летать», Берковский расшифровывает их так: «В данном случае мы бы сказали: птица ходит – об этом смотри в тексте, о том, что она умеет летать, - смотри в подтексте. Ситуационное – в тексте, а в подтексте обобщенное. Но в подтекст ложится и все чрезвычайно индивидуальное». И далее: «Сказанные персонажами слова – по характеру своему житейские, прозаические, случайные, а за словами стоят поэзия, необыденность, судьба, в словах – бедность, за словами – богатство; контраст стоящего за словами и представленного в самих словах может порождать и порождает величайшие и тончайшие художественные эффекты. Несравненным мастером их был Чехов». Лучше сказать трудно. Но зато легко от этой цитаты перейти к одному из моих наблюдений над структурами типа «текст-подтекст» в творчестве А.П.Чехова.

Смысловая и эмоциональная энергия едина для текста и для подтекста – чем больше слов, тем меньше и незначительнее подтекст. Количество и значительность текста как бы находятся с обратно пропорциональной зависимости от значительности и емкости подтекста. Здесь вырисовывается, кристаллизуется следующее правило: самые высокие и значимые для человека понятия и чувства не терпят многословия, говоря о важном, мы словно бы экономим слова, бережем их и стараемся обращаться с ними как можно осторожнее. Заостряя эту формулу, можно утверждать, что о главном мы говорим ... без слов.

«Дальше – молчание», - великие шекспировские слова, завершающие сценическую жизнь принца Гамлета, можно истолковать так: остается один подтекст, совсем без текста – когда наступает самое главное.

Бывает и по-иному – снимается смысловая нагрузка текста, содержательное звучание его нивелируется. Большим мастером этого приема был все тот же Антон Павлович Чехов. Вот несколько примеров обнажения подтекста за счет «опустошения» текста:

-Рассказ «Свадьба с генералом» и пьеса «Свадьба» - речи Ревунова-Караулова. Чехов составляет их в основном из «морской» терминологии («брамсели и бомбрамсели», «бом-брам-шкоты и бом-брам-фалы», «брам и бом-брам-брасы» и т.п.), как бы играя этими бессмысленными для непосвященного, но зато такими звучными словами и как бы открывая актеру возможность свободного изложения подтекста, что в таком случае особенно легко и удачно получается. Мне кажется, что такой «бессмысленный» текст (как и знаменитое упражнение К.С.Станиславского на выявление подтекста – «тататирование») предельно мобилизует интонационный смысл словесного действия и усиливает его многократно.

Это был один из первых шагов драматурга на пути раскрепощения подтекста. Затем он продолжил свои эксперименты в переливании смысла из текста в подтекст и обратно. Он расширяет районы «бессмыслицы» до целых разговоров и монологов. Чехов мастерски подготавливает необходимую для этого манипулирования с бессмысленными фразами ситуацию взаимопонимания театра (актеров) и зрителя на затекстовом уровне.

Позже это разовьется у него в «черемшу-чехартму» и «тара-ра-бумбию» - знаменитые «бессмыслицы» «Трех сестер». Здесь они еще информативнее, хотя и короче. Механические словосочетания как бы высвобождают, р а с к р е п о щ а ю т Смысл и порыв эмоциональной жизни героев, усиливают идейное звучание сцены, скрытое за словами текста. Начинают звучать обрывки цитат, нанизывания

рифмованных слов, даже междометия. В «Попрыгунье» дважды дается серия навязчивой рифмовки: разрыв Ольги Ивановны с Рябовским после того, как у него появилась другая любовница («Натюрморт... Первый сорт... курорт... черт... порт»; второй раз рифмуется уже сама Ольга Ивановна, узнав о безнадежном положении мужа («Натюрморт, порт, спорт, курорт... А как Шрек? Шрек, грек, врек... крек... Господи, спаси и избави. Шрек, грек»). Ср. в «Трех сестрах»: «дуб зеленый... кот зеленый». Кульминационными обесмысливаниями Чеховым текста с целью наибольшего раскрытия подтекстового содержания сцены являются в этом плане «Цып-цып-цып» Соленого и «Трам-там-там» - «Тра-та-та» - победный диалог Маши и Вершинина.

- Крайним случаем полной перекачки смысла в подтекст можно считать следующую ситуацию: текста как такового – нет, есть звуки, лишенные смысла; тут начинает звучать сама жизнь. Примеры – по хронологии и по нарастанию: виолончель графа в «Иванове», припевки и гитарные наигрыши Вафли в «Дяде Ване», свист Маши в «Трех сестрах».

Все примеры взяты мною из смысловых кульминаций рассказа или пьесы. Этим замечанием я хочу снять заранее возможные предположения о случайно, чисто декоративном и звукоподражательном использовании Чеховым пустого, бессмысленного слова, или точнее – «текста». Так отмечает великий русский писатель, стоявший у истоков современного театра, выплески внутренней жизни своих персонажей – момент их самовыявления.

Подтекст – явление театральное искусство и драматургии на их позднем, более высоком этапе развития, явление, возникшее в конце XIX века и связанное главным образом с творчеством И.С.Тургенева, Л.Н.Толстого и особенно А.П.Чехова. В практику русской сцены он вошел вместе с Московским Художественным Общедоступным театром – начиная с «Чайки» Станиславского, подтекст стал обязательной и органичной частью каждого спектакля самого МХАТа и его школы. Но своей классической фазы он достиг позже, во второй половине XX века (А.Платонов, Э.Хемингуэй, Н.Арбузов, В.Розов, А.Володин и так рано ушедший из драматургии Вампилов). Так что все, извлеченное нами из рассмотрения подтекстовых структур в творчестве Чехова, можно с успехом применять в работе над современной пьесой психологического толка.

Надо только отметить, что такой именно – психологический – подтекст («второй план», «подводное течение», «глубинную внутреннюю жизнь, порождающую именно этот «текст» и окрашивающую его») легко найти и разобрать в пьесах чеховской традиции, но совсем не просто отыскать субъективный психологический подтекст в драматургии дочеховской поры, особенно в пьесах острой жанровой формы, в пьесах, несущих на себе печать воинственной сатирической направленности. Поэтому попробуем разобраться в проблематике, если можно так выразиться, «непсихологического подтекста» на примере одного из вершинных произведений русской реалистической комедии, полной ярких до символики образов и потрясающих социальных откровений, - на примере «Ревизора» Николая Васильевича Гоголя.

Но, увы, в хрестоматийно знаменитой комедии о ревизоре поневоле, мы не находим той жизненной сложности, упакованной в форму подтекста и спрятанной за слова и фразы реплик, к которой привыкли, читая Чехова.

Об Иване Александровиче Хлестакове и говорить нечего: он безподтекстен, так сказать, принципиально; у него «что на уме, то и на языке». Да и его антагонист Городничий тоже привык выражаться прямо, без экивоков. Полностью соответствуют своему шефу и многочисленным подчиненным: милый почтмейстер Иван Кузьмич Шпекин откровенно признается в перлюстрации; судья, не смягчая несколько жизненной грубой правды, перечисляет градоначальнику его «грешки» по линии взяток («шуба стоит пятьсот рублей, да супруге шаль»); частный пристав прямолинейно сообщает начальству о пьянстве, процветающем среди полицейских; Земляника

открытым текстом доводит о сведения приезжего ревизора всяческие пакости о своих коллегам-чиновниках. Разве что у прекрасной городничихи возникает местами что-то вроде многозначительных намеков на эротической почве, отдаленно напоминающих случайные и как бы спазматические отрезки, обрывки подтекста.

А если и есть некое подобие внутренней жизни, скрываемой от партнеров (лесть вслух и ругательства «про себя»), то этот «подтекст» полностью **выведен в текст** в виде «апарт», то есть прямых, откровенно условных обращений в зрительный зал с целью раскрыть публике свое подлинное лицо, - согласно требованиям драматургической техники того времени:

«ГОРОДНИЧИЙ (в сторону). Нужно быть посмелее. Он хочет, чтобы считали его инкогнитом. Хорошо, подпустим и мы турусы: прикинемся, как будто совсем и не знаем, что он за человек. (Вслух). Мы, прохаживаясь по делам должности...» и т.д.

(Действие второе, явление УШ)

Или: «ГОРОДНИЧИЙ (в сторону). Эге, знаем, голубчик, в чей огород камешки бросают! (Вслух). Боже сохрани! Здесь и слуху нет о таких обществах. Я карт и в руки никогда не брал; даже не знаю, как играть в эти карты». И т.д.

(Действие третье, явление У)

Или еще: «АННА АНДРЕЕВНА. Ну что, скажи: к твоему барину слишком, я думаю, много ездит графов и князей?

ОСИП (в сторону). А что говорить? Коли теперь накормили Хорошо, значит, после еще лучше накормят. (Вслух) Да, бывают и графы».

(Действие третье, явление Х)

Подтекст здесь, как видим, становится текстом; ни от режиссуры, ни от актеров, ни – в последствии - от зрителей не требуется никаких усилий по разгадыванию и восстановлению скрытых мыслей, тайных забот и чувств персонажей. Все на виду. Все снаружи. Этот упрощенный в соответствии с духовным уровнем обывательствующих персонажей и принятым драматургическим канон «подтекст» можно свободно свести к «ситуации притворства» в трех ее традиционных разновидностях: злодей притворяется добряком, враг притворяется другом, нелюбящий притворяется любящим. Не густо по сравнению с виртуозным разнообразием подтекста в «Трех сестрах». Но что же делать, именно таким ассортиментом располагала догоголевская и пригоголевская поп-драма, все эти водевили и мелодрамы, перелицованные с французского.

И все-таки великолепный текст гоголевского шедевра никак нельзя назвать однозначным, примитивным или плоским. В чем же дело? - Тут, конечно, есть подтекст, но какой-то другой, особенный и странный. Он не принадлежит действующим лицам. Он принадлежит Гоголю. Он принадлежит еще и незримому, но постоянно присутствующему на сцене главному и единственному положительному действующему герою комедии, которое автор назвал так: «честное и благородное лицо – смех» (см. финальный монолог Автора в «Театральном разезде»). Именно их подтекст опутывает реплики монстров «Ревизора» сеткой сложных и предельно эмоциональных ассоциаций, именно их (Гоголя и гоголевского Смеха) «второй план» придает объемность и обобщенное звучание всем диалогам пьесы, именно их отношение к происходящему, их раздумья над горькой судьбой и величием России окрашивают текст пьесы, грустно расширяя его и углубляя беспредельно.

Чтобы понять получше, что это за подтекст, вспомним еще раз систему Станиславского и один из ее определяющих элементов, а именно «предлагаемые обстоятельства». Как-то так получилось, что, много говоря о них, об этих самых

«предлагаемых обстоятельствах», мы признаем их колоссальное значение в работе режиссера и актера, но от поколения к поколению незаметно для себя сужаем их объем до круга предлагаемых обстоятельств пьесы (а не спектакля!), до круга предлагаемых обстоятельств жизни роли (а не «артисто-роли!»): где родился, когда и откуда появился в данной сцене персонаж, в каких отношениях находится с остальными действующими лицами. И только этот сугубо бытовой круг обстоятельств практически включаем в свою работу. А Станиславский так вот писал, объясняя, что именно нужно понимать под «предлагаемыми обстоятельствами»: «Это фабула пьесы, эпоха, наше актерское и режиссерское понимание пьесы, добавления к ней от себя, мизансцены, постановка, декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки, и прочее, и прочее, что предлагается актерам принять во внимание при их творчестве». Я специально опустил в перечне Константина Сергеевича привычные, ставшие уже обиходными слагаемые, оставив только то, что выпало из нашей рабочей орбиты, то, о чем мы всегда как-то забываем. Далее Константин Сергеевич подчеркивает, от кого идут обстоятельства в репетицию и спектакль: от «автора, актера, режиссера, художника, электротехника и прочих творцов спектакля».

Поскольку «подтекст» как важнейшая часть «внутренней жизни» актера на сцене (см. приведенное выше определение подтекста К.С.Станиславским) тоже формируется под влиянием предлагаемых обстоятельств, мы должны рассматривать его в соответствии с полным комплексом предлагаемых обстоятельств спектакля и говорить не только о психологическом подтексте, но и обо всех видах «надпсихологического» подтекста: о подтексте персонажа, конечно, но и о подтексте автора, о подтексте актера и режиссера. Так будет и точнее и полезнее для нашего разговора о тексте и подтексте.

П о д т е к с т а в т о р а. Недоговорки и недомолвки персонажей «Ревизора», составляющие его апартный подтекст, не составляют, конечно, его основного богатства, - богатство смысловых обертонов создается не ими, а гоголевскими размышлениями о русской жизни того времени, идущими все время параллельно тексту комедии. В них, в этих горьких и веселых размышлениях, и нужно разбираться режиссеру и актерам. Тогда многое откроется в «Ревизоре».

Гоголь первый по-настоящему и в полную силу ввел в русскую литературу, особенно в литературу драматическую, тему чиновничества и бюрократизма. Он первый показал на сцене, как функционирует машина бюрократии: как циркулируют секретные предписания, как исполняются директивы, как присваиваются и списываются казенные деньги, как эта машина смазывается маслом всепроникающего мздоимства. Он первый точно обрисовал и сформулировал модель, повторяющуюся на всех уровнях государственного аппарата царской России: Антон Антонович Сквозник-Дмухановский – это беспардонный сатрап, Николай Первый уездного масштаба, а заштатный городок, затерявшийся где-то по дороге между Пензой и Саратовом – это микрокопия всей российской империи, как в капле воды... и т.д. За нелепым происшествием со лже-ревизором темно, но настойчиво маячит бюрократический миф того времени: и третье отделение, и царь-цензор, и пришелец из Петербурга, вырастающий в странном и неуловимом подтексте в высочайшую особу, путешествующую «инкогнито» по своей стране с «либеральной» целью преодолеть барьер чиновничьей сплошной дезинформации, узнать о беспорядках, от правителей скрываемых, и, естественно, обманутую: в сцене хлестаковского наивного вранья все поняли, кто это такой (аж дух захватило, затряслись всем телом: «А ва-ва-ва... ва»), и хотя недоговаривают, что именно они поняли, но сразу же, по вымуштрованному рефлексу, начинают ритуал взяточнических действий, отработанный веками лихоимства.

Гоголь первый почувствовал и изобразил, «выставил» в «Ревизоре» пустопорожность этой государственной «деятельности». Мнимый ревизор, мнимый порядок в мнимом городишке, мнимая проверка этого порядка. На заре развития

капитализма в России, когда в ее небе только еще поблескивало дальними зарницами отчуждения и только еще погромыхивал издали первый гром надвигающейся беды. Гоголь зорко увидел, как капитализм отчуждает человека от жизни, вносит в нее мнимость, опустошает, выхолащивает, и довел до ясности абсурда внутреннюю пустоту капиталистической государственности. Социальное зло у Гоголя несет на себе каинову печать мнимости: Хлестаков, истаивающий, исчезающий в момент наивысшего торжества своей значительности, как и скупщик мертвых душ, милейший Павел Иванович Чичиков, - две химеры (Хлестаков – Главнокомандующий со 135 000 курьеров и Чичиков – Наполеон). Кто виноват, что высекли унтер-офицерскую вдову, кто будет отвечать за это? - Никто. Она сама себя высекла. За кого отдадут дочку городничего? – За Пустоту, за «фитюльку». – Наваждение, хулиганствующая чертовщина: «Шасть!» - и инкогнито, - как говорил на репетициях «Ревизора» В.Э.Мейерхольд, -то есть безликое никто. За мнимой значительностью государственных дел – пустота.

Алексей Дмитриевич Попов, тоже ставивший «Ревизора», любил повторять: не пропускайте мимо внимания название пьесы, режиссеры, - там «зерно».

Ревизор. Ревизия. Ревизия во всем. Это и фабула пьесы, это и образ героя, это и его поведение. Подтекст Гоголя, а в т о р с к и й п о д т е к с т, так окрашивает происходящее в пьесе, что Хлестаков абсолютно двусмысленен: он и петербургский повеса, любопытствующий от нечего делать, он и ревизующий. Посмотрите, как он ходит по базару – не то ищет, чего бы поесть, не то проверяет, как организовано снабжение города продовольственными припасами; как он интересуется, чем кормят проезжающих в трактире; как он допрашивает трактирного слугу: «Как у вас в гостинице?.. Много проезжающих?» «Без царя в голове», а ведет себя все-таки поревизорски.

Эти противоречия мы не разрешим до тех пор, пока, изучив текст пьесы, не поймем, что именно Н.В.Гоголь изображает в этой двойственности Хлестакова, пока не угадаем, что в образе этого внушающего ужас мальчишки и в его «ревизии» отображает писатель иносказательно: Мнимость-Ревизии-как-таковой, отражающая формализованное до предела и опустошенное до сатирической гиперболы действие бюрократической системы соответствует в пьесе жизненному ритуалу всеобщего обмана, укоренившемуся в чудовищной бюрократической повседневности того времени.

Ситуация ревизии сама по себе и к о м е д и й н а и т е а т р а л ь н а, и м н и м а: это – бюрократический театр мнимого функционирования: одни делают вид, что они честно проверяют, другие – что они честно работают. Это чиновничий театр, где все не настоящее, где все наигранно, где все – бутафория, кроме вполне реальных барышей, - и честность, и строгость, и преданность делу, и «внимание к проезжающим» (т.е. внимание к людям), и забота о горожанах (т.е. о гражданах). Ревизия – двусторонний обман, где каждая сторона имеет возможность погреть руки. Ревизия – это игра, где важно каждому (и ревизорам и ревизуемым) очень важно сыграть свою роль. Такой контекст чиновничьей игры, обмана, мертвого ритуала ревизии и составляет социальный подтекст «Ревизора». В нем переливается, бродит художественный стресс шутовства и трагедии, стресс театральности и правды. Выявляя театральность «Ревизора», мы резче обрисовываем правду этой великой пьесы, правду Гоголя.

Вообще, нельзя опускать театральность как способ видения мира Гоголем: «деревянные куклы, называемые людьми» - вертеп жизни. У Шекспира: мир – театр; у Гоголя: мир – кукольный театр.

Таким образом, мы можем сделать следующий очередной вывод: подтекст автора - это социальный подтекст.

Социальный подтекст заложен в пьесе, актеры и режиссер не могут не почувствовать его, не прочесть и не выразить его в своем спектакле. Особенно, когда

пьеса классическая, такая яркая и острая, как «Ревизор». Лирико-сатирический гоголевский подтекст окрашивает, подсвечивает изнутри каждую фразу текста комедии, он расширяет текст, обобщает его значение, заставляет его звучать в высшей степени современно не только во времена Пушкина и Гоголя, но и сегодня. Оставшиеся, к сожалению, в наследство от бюрократической касты царского чиновничества отдельные замашки, злоупотребления, пьянство, взяточничество и служебное воровство («таскуны», «несуны»), - это ведь злоба дня со страниц «Правды» и «Литературки»: гоголевский шедевр далек от академизма и полтора века спустя после его написания...

Подтекст актера и режиссера.

Не только «авторский подтекст» определяет звучание «текста» пьесы в спектакле. Мысли и переживания самого актера-гражданина и живого человека – не могут не порождать разнообразнейших влияний на текст пьесы, они обогащают его личными, интимными валёрами, придают лично-достоверный тембр звучания. Авторского текста. Я, например, никогда не забуду того ошеломляющего впечатления от «Ревизора», которое оглушило меня при чтении пьесы по ролям в шестом классе деревенской НСШ. Учительница литературы устроила своеобразный этот спектакль на уроке, и мне досталась тогда роль Хлестакова. Это был праздник души, праздник творчества; все были в ударе, и я был в ударе; все наслаждались «страстями и странностями» гоголевских событий и гоголевских персонажей. Приключенческая, авантюрная суть происходящего увлекла наш класс. Мы, желторотые подростки, были счастливы неподдельным творческим счастьем. Вероятно, именно тогда заразился я магией театра, и уже бесповоротно, на всю жизнь. Я выучил наизусть монологи Хлестакова, читал их всем, кто мне попадался, уписался порхающим хлестаковскими фанфаронадами, заражаясь его «заводной» фантазией. Такого рода воспоминания, я думаю, есть у каждого артиста и любителя, и они не могут не стать дополнительным подтекстом при разыгрывании роли на спектакле.

Свой подтекст вносит в работу над пьесой и режиссер, переокрашивая и переосвещая авторское слово.

Работая, к примеру, над первым актом «Ревизора», режиссер обнаруживает там «ревизию-как-зерно-происходящего». Что такое ревизия, проверка, расследование? – Раскапывание того, что происходило раньше, до момента, составляющего завязку происшествия.

Объявление о приезде тайного и таинственного ревизора из Петербурга – вот исходная точка анекдота, положенного в основу пьесы; именно с этого события все начинается, именно это происходит «сегодня, здесь, сейчас». Но когда мы начинаем искать последующие события первого акта, т.е. те «удары», которые автор наносит присутствующим на сцене персонажам, те факты, которые переламывают общее для всех поведение, мы обнаруживаем... парадокс: каждое следующее событие происходило раньше предыдущего. «ПИСЬМО ЧМЫХОВА» получено перед вызовом по тревоге чиновничьей мафии. «СОН ГОРОДНИЧЕГО О КРЫСАХ» был увиден еще раньше – прошлой ночью. «ОЖИДАЕМЫЙ ЧИНОВНИК УЖЕ ПРИЕХАЛ» еще раньше - две недели тому назад. Еще раньше были совершены грозящие административной карой ПРЕСТУПЛЕНИЯ ГОРОДСКИХ ВЛАСТЕЙ: высекли унтер-офицершу, гарнизон разгуливает без штанов, арестантов не кормили полмесяца. Затем всплывают и БОЛЕЕ ДАВНИЕ НАРУШЕНИЯ, такие, как, например, присвоение городничим денег, выделенных из государственной казны на постройку церкви. В этом ракоходном движении сюжета, в этой обратной очередности оценок происшедших в городе событий ясно просматривается модель раскапывания должностных преступлений: автор как бы ведет зрителя по кругам затхлого и захоластного российского ада, опускаясь все ниже и ниже, он словно бы ревизует, разоблачает, выводит на свет темные сокровенности дмухановщины – напоказ, на всеобщее

обозрение и осмеяние. Раскрытие ужаса российской провинциальной действительности за веселеньким фасадом внешнего благополучия и благопристойности. В облике заштатного городишки встает перед нами образ разворованной чиновниками России...

И этот образно-социальный подтекст режиссерского наблюдения над композиционными особенностями первого акта «Ревизора» тоже усиливает информативность текста пьесы.

Объединяясь, подтексты, идущие от актеров и режиссуры, сливаются на спектакле в единый подтекст от театра, в театральны й подтекст.

«Ревизор» - многослойное сочинение в плане подтекста: психологический подтекст, социальный подтекст, театральны й подтекст, и если мы попытаемся найти что-то общее в подтексте автора и в подтексте от театра, мы увидим, что таким общим моментом для них будет и г р а, и г р о в а я п р и р о д а явлений, вынесенных Гоголем на подмостки сцены. Попутно, а пропо, отметим, что по-французски сценические подмостки обозначаются словом «эшафот», - игра как бы соседствует с гражданской казнью выводимого на подмостки. Игры «ревизии» и игра мальчишки Ивана Александровича позволяют соединить серьезное с веселым. Сложно соединяются корыстные и подлые, обманные игры чиновников с почти бескорыстной, скорее творческой игрою лже-ревизора, но, объединяясь, они дают объемное прочтение «Ревизора».

Значит, все-таки игра.

Иногда очень полезно заняться значением слова, вернуться к его подлинному, прямому, я бы даже сказал, к его бесстыдно буквальному смыслу. Очистить его от прилипших за долгий период не всегда осмысленного употребления дополнительных смысловых призвуков; постараться услышать первоначально-чистый тембр его звучания. Тогда происходят поистине чудесные вещи: занявшись значением слова, мы начинаем получать ответы на самые важные вопросы, нам начинает мерцать решение главнейших проблем; встают утерянные особенности явлений, брезжат пути выхода из практических «тупиков».

Актер действует на сцене. За этой бесспорной истиной утерялась другая функция актера, актер – это тот, кто и г р а е т на сцене, его профессия – игра. Став интеллигентной профессией, актерство начало стесняться оттенка детскости в понятии «играть», оно повзрослело, заинтеллектуализировалось. Слова «играть» и «действовать» сблизились, стали взаимозаменяться и, наконец, превратились в синонимы. (А ведь тут не только манипуляции со словами, за игрой слов стоит игра явлений). Конечно, нет ничего нелепее и смешнее, чем зрелый муж или солидная дама, играющие, как дети, - песочек! – но я и не хочу этого, так как понимаю безнадежность заклинаний типа «будьте, как дети!», безнадежность попыток требовать от сегодняшних служителей Мельпомены детского наива и детской же непосредственности.

Но игры бывают не только детские, играют даже сильно пожилые дяди и тети: наркоманские страсти преферанса стали общим местом, в разряд пресловутых зачислены домино во дворе и шахматы на бульваре. Легендарный футбол со своими болельщиками спорит с хоккеем, ставшим одним из ведущих мифов нашего века. Я не говорю уже о не столь строгих, так сказать, неклассических явлениях того же порядка: книжная (или денежно-вещевая) лотерея, любовные игры нынешней молодежи и покорившая все поколения игра в бутылочку. И все это взрослые, солидные люди! Сколько азарта, сколько ссор и споров, сколько обид, огорчений, радостей и восторгов. Ипподромные дружбы и стадионные войны, уходы с работы и обман домашних. И серьез. И отдача. И, главное, борьба! Стремление и страсть к победе!

И самый большой грех, самое большое и самое позорное преступление – поддавки, договоренность о ходе и результате игры, нечестная игра. То же самое, казалось бы, должно быть и в театре – игра без дураков. Но нет! Тут все разучено, распланировано,

заранее обговорено и отрепетировано с «противником». Здесь забыли об игре, а если где и осталась она, то это только «якобы», «как бы» игра.

Вот и причина утери театром его былой способности потрясать.

Перестали играть актеры.

Не о детском наиве речь, а о честном, до одержимости честном выполнении своих обязанностей. Об обязанности «обыграть», во что бы то ни стало «обыграть» партнера-противника, добиваясь к а ж д ы й победы, самозабвенно, заинтересованно до обиды, сводя к этому в данный момент смысл всей жизни. Краснея, бледнея, плача и рыдая, выламывая суставы пальцев, срывая голос и разрушая нервную систему. Это наша работа – «игра», и, как каждая работа – настоящая, творческая, связанная с открытием, - она опасна. Футболисты получают травмы, шахматисты на международных турнирах падают в обмороки и выходят из строя, ученые, играя с природой, облучаются, космонавты, борясь с космосом, погибают, врачи в борьбе с чумой заражаются...

А мы выполняем рисунок роли.

Это – поддавки.

За это гонят с поля.

Помечтаем. Спектакль – это матч. Театральное представление – это состязание актеров, игра! Партнеры – игроки, игроки-соперники: боксеры на ринге, теннисисты на корте, а группы партнеров – члены «враждующих» команд. И главный смысл спектакля – кто кого обыграет. Комбинации, увертки, обходные маневры, заманивания и засады с нападением врасплох. Все для победы.

«Но так можно дойти черт знает до чего, - возразит педант. – Хаос какой-то. Невозможно будет работать. Каждый будет тащить одеяло на себя. Не только играть не дадут, но и покалечить не постесняются».

А для этого и существуют правила игры. Ограничения. Правила, не дающие свободе превратиться в произвол. Рамки. Разумные рамки, направляющие поток творческой энергии, удерживающие его в русле спектакля. И есть судья – режиссер. И есть справедливость болельщиков-зрителей, всегда болеющих за лучших и честных, освидетельствующих несправедливость и хулиганство.

Что же это за правила игры?

Попытаемся их сформулировать:

1. Нельзя игнорировать события пьесы.
2. Неприкосновенен и неизменен текст драматурга.
3. Священны центры внимания спектакля и связанные с ними смысловые акценты, т.е. нельзя отвлекать внимание на себя (своей «игрой») от партнера, когда у него важный текст или смысловая пауза.
4. Нельзя нарушать основу (костяк, конструкцию) смысловых мизансцен спектакля.

Вот и все «нельзя» правил игры. Остальное все можно. Все для того, чтобы обыграть партнера.

Эти правила игры можно было бы назвать иначе – «границами импровизации».

Может быть, ввести еще и ограничения во времени (темповые ограничения), как в спортивных играх; интересно также было бы попробовать «удалять с поля», введя замены и дежурство «запасных игроков» во время спектакля, и в соответствии с этим требование «спортивности» включить в понятие «профессионализма».

Но вернемся к реальной действительности. Создание «игрового подтекста» - сильное и надежное средство оживления старой пьесы, давно уже ставшей хрестоматийной, средство, может быть, единственное для возвращения ей первоначального свежего смысла, способ вовлечения и увлечения зрителей.

В «Ревизоре» немало игр: большая игра двух главных антагонистов (Городничего и Хлестакова), игра в прятки, то есть простите, во взятки, любовные игры столичного

вертопраха и провинциальных дам и, наконец, игра судьбы, возносящей и низвергающей злополучного подлеца-городничего.

Это наше наблюдение можно подтвердить ссылкой на самый высокий авторитет. Вспомним «озорной стиль» режиссера К.С.Станиславского в «Ревизоре» 1921-го года, оговоримся – до вахтанговской «Турандот». Озорная игровая стихия, актерская импровизационная смелость, праздник театра с его условностями и ярким творчеством безудержной фантазии актера, разрушение «четвертой стены», столь обязательной для МХТ до этого, каскады эксцентрических выходов Хлестакова – М.А.Чехова – все это делалось Станиславским именно для того, чтобы приблизить классическую пьесу к тогдашнему современному зрителю. Оживить ее. («Заведенный» в этом направлении, С.Станиславский продолжал «игру» и в «Горячем сердце», и в «Безумном дне или женитьбе Фигаро»).

Кстати, сам герой Гоголя, Хлестаков, типично игровая фигура: в нем все время прорывается стремление поиграть. Осип рассказывает, как Хлестаков по дороге домой играет в богатого барина. Сам Иван Александрович предвкушает игру в светского кавалера в дальнейшем пути следования. А его постоянное тяготение к картежному азарту?! Такой – «игровой» - герой не может не определить значительной доли игровой стихии в спектакле.

Поэтому попытаемся вскрыть игровой контекст пьесы на одном примере из второго акта, на «игре» Хлестакова и Городничего. Начнем с первой встречи главных противников:

« (У дверей вертится ручка; Хлестаков бледнеет и съеживается ... Оба в испуге смотрят несколько минут один на другого, выпучив глаза». (Явление УП-УШ).

Гигантская пауза в «несколько минут» разрешается парадоксально, то есть не разрешается никак, никак не может разрешиться. Вместо ожидаемых действенных пар типа «обвиняет-оправдывается» или «наступает-защищается» Гоголь дает анти-конфликт: оба оправдываются, оба уходят от наступления. Нужно начинать играть, а они... не могут (так боятся друг друга). Напряжение растет до предела невыносимости, и, как разрядка, дается классический комедийный трюк: «игра двух неумелых игроков, притворяющихся умелыми». Точнее – автор дает парадоксальную пару притворщиков: Городничий постепенно превращается из испуганного мошенника, который использует свой страх в интересах дела, - умеет играть, но притворяется, будто бы не умеет; Хлестаков же наоборот – не умеет играть, а притворяется, что умеет очень даже хорошо. От этого конфликт все время находится на грани эфемерности: не разберешь, где видимость, а где суть.

Это чрезвычайно обогащает сатиру-разоблачение, создает тысячи комических и трагических нюансов. В обилии оттенков, по-моему, и заключается мастерство и новаторство Гоголя-комедиографа. Таким образом, мы получаем полную игровую ситуацию: Хлестаков и Городничий – игроки на поле, Добчинский и Бобчинский – болельщики на трибунах. Добчинский на лучшем месте, его даже посадили, а Бобчинский на худшем месте, за дверь. От такого местоположения болельщиков определяется и характер их поведения. Добчинский замер от напряжения, а Бобчинский мечется в поисках удобной щелочки...

Главное – отыскать в пьесе и вокруг нее «контекст разбора» - дополнительные образные обстоятельства разбора; это помогает увидеть в пьесе невидимое с первого взгляда. В данной дополнительной ситуации разбора, как разбора футбольного матча, два игрока боятся друг друга, избегают от страха столкновения друг с другом, и естественно, что самый неумелый и трусливый нечаянно, вдруг забивает неожиданный для обоих гол.

Событие: «Крик Хлестакова» (от страха, от отчаяния) – визг и стук по столу кулачком (стал на секунду руководящим лицом). Нечаянный гол.

И сразу – два следующих события:

«Признание Городничего» (беру, беру, беру взятки). Это от растерянности: гол в свои ворота.

Тогда из джентльменства и по принципу подражания, копирования ходов более опытного игрока (вы, мол, так делаете – и я так же сделаю) Хлестаков забивает ответный гол в свои ворота: «Признание Хлестакова в мошенничестве» (не могу заплатить за проживание в трактире и не смогу).

Городничий понял это признание приезжего как намек и пошел ва-банк – пан или пропал – дал взятку...

Событие: «Хлестаков взял взятку» (большую и большую, чем думает, вместо двухсот – четыреста; попался на крючок).

Это – первый гол в ворота противника, и игра обретает новый характер: Городничий опомнился, удача привела его в нужное настроение, деловая хватка показывает себя, он применяет проверенные приемы (заполучить начальство к себе, «подчинить» его себе) и организует с высоким мастерством ритуал «после взятки»: нужно делать вид, что все благородно, что все поступают из соображений чистого гуманизма, дружбы и благожелательства при полном бескорыстии. Разыгрывается испытанная комбинация. Инициатива игры переходит к Городничему (теперь будет моя игра!). Антон Антоныч проводит свою игру блестяще, он добивается, что:

- Хлестаков согласился переехать к городничему в дом;
- Хлестаков согласился, чтобы городничий оплатил его долг в трактире;
- Хлестаков согласился ехать в одних дрожках с городничим в богоугодное заведение, где его собираются подпоить (фриштык и бутылка-толстобрюшка).

Полная победа. И «Бобчинский торжествует победу Городничего и проваливается» (худое предзнаменование: в первом акте – крысы, а теперь падение Бобчинского). Тут сильна амбивалентность события: победа как сигнал, как предвестие будущего сверхконфузного поражения Городничего. Это падение – заключительное клоунское антре под занавес акта.

Игра второго акта складывается из трех конкретных и очень точных блоков: первый блок – «ничья игра», второй блок – «игра Хлестакова» и третий блок – «игра Городничего».

Эти образные ассоциации не совсем укладываются в привычное понятие «подтекста», поэтому – чтобы быть совсем точным – я думаю, лучше употребить термин «контекст». Контекст действия, контекст предлагаемых обстоятельств спектакля. И именно тут непочатый край работы режиссера, потому что без создания этого «театрального контекста» драматургический «текст» не будет звучать в полную силу, по-настоящему.

Увидев всю сложность подтекстовых и контекстных факторов, влияющих на формирование у актеров словесного действия в «Ревизоре», мы попытаемся теперь найти их выражение в обычном, сугубо психологическом подтексте. Неужели же в «Ревизоре» совсем нет этого привычного для нас подтекста? Неужели Н.В.Гоголь так ничего и не предвосхитил их техники будущего театра? Конечно, да. Предвосхитил. Иначе он не был бы великим Гоголем. Психологический подтекст у него есть там, где комические персонажи, прикасаясь к драме жизни, к народным истокам бытия, пусть на несколько секунд, становятся людьми, где их сердце начинает ощущать человеческую радость и человеческую боль. Такой подтекст лучше всего обнаруживается на стыках событий, поэтому возьмем для примера три событийно значительных текста: из знаменитой сцены вранья, из набега жалобщиков и из сцены низвержения Городничего. Динамичный подтекст этих сцен, разрывающий фразы и монологи на части паузами своего выявления, бросающий на эти фразы и монологи

переменчивый свет, говорит об эмоциональной насыщенности и глубине внутреннего потрясения, о психологической насыщенности подспудной жизни персонажей.

Так чрезвычайно богатым представляется нам при ближайшем рассмотрении психологический подтекст роли двадцатитрехлетнего Ивана Александровича в его «коронной» сцене вранья: радость от удовлетворения примитивных физиологических потребностей перемешивается с радостью от того, что он в центре внимания, что все его слушают и всему, чтобы он ни сказал, верят, а восторг оттого, что две очаровательные женщины не спускают с него влюбленных глаз, мешается с главным восторгом – восторгом творчества. Он весь в творческом порыве – тут же, на глазах у потрясенной публики, Иван Александрович переделывает свою биографию, заменяет события своего монолога на более крупные, зачеркивает то, что кажется ему недостаточным и вписывает в текст пьесы (и «Ревизора» и своей пьесы о петербургской жизни, которую он играет перед городничим и его дамами, перед чиновниками, разинувшими варежку, подогреваемый их легковерным ужасом) новое, более масштабное. Возникает лавинообразная серия трансформируемых «событий самовыявления»: «Вы, может быть, думаете, что я только переписываю; нет, начальник отделения со мной на дружеской ноге», «Хотели было меня коллежским асессором сделать...», «А один раз меня приняли даже за главнокомандующего...», «С хорошенькими актрисами знаком... С Пушкиным на дружеской ноге», «Моих, впрочем, много есть сочинений: «Женитьба Фигаро», «Роберт-Дьявол», «Норма», «Я им всем поправлю статьи. Мне Смирдин дает за это сорок тысяч», «У меня дом первый в Петербурге», «Там у нас и вист свой составился: министр иностранных дел, французский посланник, английский, немецкий посланник и я», «Один раз я даже управлял департаментом», «Можете представить себе тридцать пять тысяч одних курьеров», «Дойдет до государя», «Меня сам государственных совет боится», «Я везде, везде. Во дворец всякий раз езжу. Меня завтра же произведут сейчас в фельдмарш...». Это не только пьяная болтовня (текст), но и творческий акт (подтекст). Потрясающее, проникновенное мастерство Н.В.Гоголя подсказывает ему, что этого мало, что надо нанести зрителю еще один, завершающий удар, который раскроет психологическую ситуацию до предела, надо открыть самую-самую глубину подтекста. И Гоголь вводит кульминацию хлестаковского вранья-мечтания – трогательную оговорку, обмолвку «Ивана Александровича» о Маврушке («Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж, - скажешь только кухарке: «На, Маврушка, шинель...» - действие третье, явление шестое). Этот мгновенный диссонанс – нищий чердак и кухарка вместо швейцара – делает Хлестакова живым и жалким завравшимся мальчишкой. Конечно, эта щемящая человеческая нотка тонет тут же в «открытой» театральности Хлестакова, в его естественном и заразительном актерстве.

Следующий такой «прокол» в человеческий подтекст у Хлестакова возникает и сгущается в сцене просителей (акт четвертый, явл. С 1X по X1). Мальчишка Хлестаков до этого никогда не сталкивался с таким количеством обиженных властью людей, а тут на него хлынул мощный поток человеческих жалоб – крики о несправедливости, безнадежные вопли о помощи, стоны обид и боли. Все это не может не ужаснуть Хлестакова, хотя бы на минутку, на секунду не пробудить у него мысли об ужасном положении притесненного народа: «Неужели? Ах. Какой же он мошенник!», «Да это просто разбойник!». Эти слова могут быть и лицемерными, но подтекст – человеческий, отражающий мгновенную боль юной русской души, - все равно присутствует здесь. Он придает остроту сцене, в нем отразится гоголевский «смех сквозь слезы», гоголевское «горьким смехом моим посмеюся», - А.Д.Попов все время говорил, что без учета этих авторских формул Гоголя не поставишь

Последний пример человеческого подтекста возьмем из роли Городничего. Падая с радужных высот забрезжившего было ему петербургского генеральства, и он вспоминает, летя в бездну, о гуманной справедливости: «(В исступлении). Вот

смотрите, смотрите, весь мир, всё христианство, все смотрите, как одурочен городничий!... Мало того, что пойдешь в посмешище, - найдется шелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит. Вот что обидно! Чина, звания не пощадит, и будут все скалить зубы и бить в ладоши. Чему смеетесь? – Над собою смеетесь!.. Эх вы!..». Тут только слепой не увидит пульсации предельно эмоционального городничевского подтекста. В обществе, окружавшем Гоголя, нельзя жить человеку честно; чтобы выжить, нужно врать, брать, красть, тащить; и крадешь, тащишь, врешь и берешь. Но сколько можно?! Дрожишь, воруешь, суешь взятки – и тебя же обманут. А разве я завел этот порядок? Подтекст этот прорывается в знаменательной фразе «Над кем смеетесь?». Не случайно эта фраза как бы сама всегда вылезает в зрительный зал – ей тесно в пределах сцены. Даже у К.С.Станиславского она подавалась в зрительный зал: Москвин-Городничий выходил к этой фразе вперед, ставил ногу на суфлерскую будку, в зале зажигался полный свет, и Москвин адресовал ее прямо зрителям 1921-го года.

Три примера психологического подтекста – три пласта яркой и интенсивной внутренней жизни, - творческий, игровой подтекст в первом случае, трогательный, народный во втором и горестный человеческий в третьем. Именно эта многослойность жизни, скрытой за словами, придает объем и многогранность гоголевским образам, очеловечивает их.

Подтекст и «контекст», связанный с предлагаемыми обстоятельствами спектакля, важны для режиссера не только потому, что они помогают создать сложную картину человеческого характера на сцене. Они важны еще и потому, что в них сосредоточена подлинная, неформальная, живая жизнь сверхзадачи спектакля, - глубокий, образный и эмоциональный смысл, который проникает в подсознание зрителя, и который зрители уносят домой в своей душе. Наличие за текстом всесторонне разработанного ПОДТЕКСТА (психологического, социального и образно-игрового), окруженность текста плотным контекстом современного, сегодняшнего спектакля – залог длительной его жизни: в театре и в памяти зрителя.

Подтекст и «контекст», отражаясь друг в друге, споря друг с другом и дополняя друг друга, оживляют текст пьесы, наполняют его диалектической противоречивостью живой речи.

Тут мы подошли к главной антиномии театра и можем увидеть за нашей невинной, казалось бы, и сугубо технологической проблемой коренную, подспудную коллизию современного театра (борьбу, не утихавшую на всем многовековом пути театра!) – Борьбу Театра и Драматургии, борьбу слова и действия, борьбу логизирования и игры.

В свете этой борьбы театр, - собственно театр, театр по преимуществу, - предстает перед нами в образе могучего бунтующего раба, сияющего сегодня, как и три тысячелетия назад, разорвать оковы литературы.

Это – образ, и не будем требовать от него больше, чем может дать образ. Мне кажется, что это весьма точный образ для выражения динамической силы театра, позволяющей ему выжить и сегодня при необычайно возросшей конкуренции с кино и ТВ.

Однако, не будем стремиться поскорее освободить театр от «цепей» драматургии, так как стоит только снять с «бунтующего раба» его оковы, он освободится, но тут же умрет, растечется бесформенной массой, энтропийно расстелется ровным слоем песчинок-атомов, превратится в пантомимическое нечто, желеем хеппинга застынет на пустом пространстве сцены. Взбодрим же раба театральности, оставив его закованным в благотворные цепи драматургии.

Напор живой силы театра – с одной стороны – и сдерживающая сила литературно-драматургической формы – с другой – создают стройную структуру, прочнейшее из соединений, практически вечное (пока жив человек).

Пусть живет своей трудной, невозможно трудной жизнью.