

Проектная работа

# *«Любите ли вы театр так, как люблю его я?»*



**Авторы:**

**Анастасия Бахтиярова,  
Ульяна Власичева,  
Мария Иванцова,  
Марьяна Колупаева,  
группа учащихся 10 класса**

**Руководитель:**

**Т.Ю. Гассан,  
учитель русского языка и литературы**

Москва,  
2012

## ВВЕДЕНИЕ

Ни для кого ни секрет, что современное искусство в большой степени основано на телевидении и кинематографе (**актуальность**). Театр, к сожалению, для многих наших сверстников сейчас стал чем-то далеким. И немного перефразировав В.Г. Белинского, мы в своём проекте хотим обратиться к нашим сверстникам и спросить их: «Любите ли вы театр так, как любим его мы?»

В нашей школе любовь к театру нам прививают с малых лет. С первого класса ведётся такой кружок, как «Театральные игры». Ведёт его художественный режиссёр нашей школы Виктор Иванович Баланов. В средней школе функционирует кружок «Мастерство актёра» под руководством режиссёра театра им. Н. Сац Меркулова Валерия Григорьевича. Однако, занимаясь в этих кружках, мы можем выступить только как актёры, не более того.

Нам же интересно, как устроен театр изнутри: какова специфика театрального искусства, как идёт работа над ролью, каковы этапы подготовки театрального действия и т.п. Конечный результат нашей работы - спектакль, поставленный собственными силами, без помощи наших педагогов. Основная **цель**, которую мы для себя поставили, - создание школьного драматического кружка силами учащихся. Для воплощения нашего замысла нами решён ряд **задач**:

1. Знакомство с основами актёрского мастерства и техникой сценической речи, основами режиссуры (теоретическая часть нашей работы)
2. Изучены основные театральные термины (составлен словарь).
3. Определена пьеса, по которой будет ставиться спектакль, и написан сценарий для постановки (Уильям Гибсон «Сотворившая чудо»).
4. Интерес учеников к театральным постановкам возрос.
5. Определены режиссёр, актёры, художник по костюмам, художник-сценограф, художник по свету, звукорежиссёр. Сценаристы – авторы проекта.
6. Поставлен спектакль.
7. Спланирован поход в театр на просмотр этой пьесы.

Самая сложная задача – постановка пьесы. Однако реализация нашего замысла осуществлена именно потому, что проведена основательная предваряющая работа.

Кроме того, для нас важно привлечь своей работой наших ровесников к такому виду искусства как театр. На сегодняшний день проведено анкетирование, по результатам которого выявлено, что 90% из 100% опрошенных в качестве культурного отдыха предпочитают посмотреть кинофильм и только 10% пойдут в театр. А ведь театр — это школа жизни и «кафедра добра», по словам Н.В. Гоголя.

Никто на свете не установил, да и не установит точного года рождения театра. Никто на всем свете не сказал, да и не скажет, на каком листке календаря следовало бы обозначить его первоначальную дату. Время существования театра измеряется небывалой по историческим масштабам мерой — временем существования самого рода человеческого. День возникновения театра сокрыт за горной грядой давно ушедших веков и тысячелетий, в глубинах древнейшей, наиболее отдаленной от нас эпохи истории человечества. Той эпохи, когда человек, впервые взявший в свои руки орудия первобытного труда, становился человеком. Приобщение к труду принесло ему поэтическое прозрение: человек стал обретать в себе поэта, эстетическую способность поэтического восприятия мира.

В те далекие века у только что нарождавшейся поэзии не было могучих крыльев, ее еще не коснулось мощное дыхание вольного полета. До какого-то срока, до какой-то поры назначение ее сводилось только к подчиненному сопровождению обрядов и ритуалов, утверждавшихся в быту первобытной общины. А когда подошло уже время ее зрелости, самостоятельности поэтического существования, поэзия вырвалась на свободу, оборвав

пути прежней нераздельности с бытом. И тогда-то наступило время сближения судьбы поэзии с судьбой театра.

В золотую пору детства человечества первые поэты земли — великие греческие трагики Эсхил, Софокл, Еврипид, как добрые гении поэзии склонились над колыбелью театра. Они вызвали его к жизни. И они обращали его к служению людям, к прославлению духовного могущества человека, его неукротимой силы, нравственной энергии героизма. За ними, могучими своими предшественниками, поднимался Еврипид — самый трагедийный поэт античного мира. Отрешаясь от заданности мифологических сюжетов, он выковывал реальные характеры людей, живущих накаленными страстями, накаленными чувствами, мыслями, переживаниями. Эсхил, Софокл и Еврипид положили — по свидетельству истории — великое начало великому делу. Столетие за столетием — во все времена, во все эпохи, прожитые неисчислимыми человеческими поколениями, театр неизменно, неотрывно сопутствовал движению истории человечества.

Театральное творчество, как известно, - творчество коллективное. В этом безусловная сила театра, источник его внутренней энергетике. Одновременно в этом и его слабость. Специалисты, например, утверждают, что в современном автомобиле более чем 10 тысяч разнообразных деталей. Достаточно одной детали в моторе сломаться - и автомобиль, даже если он и "Мерседес", будет стоять, не поедет. В театре таких "деталей" гораздо больше, а значит, и намного больше риска, что театр чаще может стоять на месте, стоять без движения, без всяких признаков жизни.

Театр всегда жил, радовал зрителей своим неповторимым искусством, помогал утверждать идеалы добра и справедливости, давал надежду в самые тяжелые часы, которых, к сожалению, было слишком много в нашей истории.

## **ОСНОВНАЯ (ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ) ЧАСТЬ**

### **1. Сущность театра.**

Какие только перемены не происходили на земле — эпоха следовала за эпохой, одна общественно-экономическая формация сменяла другую, возникали и исчезали государства, страны, империи, монархии, в глубинах океана исчезла Атлантида, разгневанный Везувий горячей лавой залил несчастную Помпею, на долгие века пески занесли на Гиссарлыкском холме воспетую Гомером Троию, — но ничто и никогда не прерывало вечного бытия театра.

Наидревнейшее творение человека, до наших дней сохраняет он неизменную притягательную силу, неистребимую жизнестойкость, тот чудодейственный эликсир молодости, секрет которого так и не открыли алхимики средневековья. Во все предшествующие эпохи, сколько бы их ни насчитать — всегда, — жила в человеке вечная потребность в театре. Та потребность, что зародилась некогда на древних дионисовых празднествах винограда рей в честь мифического божества земного плодородия

Десятки тысяч зрителей — чуть ли не все население городов-республик — добирались на театральные представления в Древней Греции. И поныне напоминанием о том служат полуразрушенные временем величественные амфитеатры, сооруженные в бесконечно далекие от нас времена.

В античные времена, еще более двадцати веков назад, о сокровенной сути той силы, что так властно влечет человека в театр, размышлял греческий комедиограф Аристофан. За что люди любят театр, за что так ценят его мастеров?.. Они любят и ценят, отвечал первый комедиограф человечества, за правдивые речи за добрый совет и за то, что разумнее и лучше делаю граждан родной земли.

В Аристофановых словах, не потускневших за длительную череду прошедших столетий, познается высшее эстетически-нравственное, духовное, общественное назначение театра. Назначение его — быть для людей школой жизни.

Школа жизни — самая древнейшая, самая удивительная и эмоциональная, самая праздничная, воодушевляющая, ни на что не похожая великая школа, — вот что такое театр.

**Театральное искусство** — это одно из самых сложных, самых действенных и самых старинных искусств. Притом оно неоднородно, синтетично. В качестве составляющих в театральное искусство входят и архитектура, живопись и скульптура (декорации), и музыка (она звучит не только в музыкальном, но и часто в драматическом спектакле), и хореография (опять-таки не только в балете, но и в драме), и литература (текст, на котором строится драматическое представление), и искусство актерской игры и т. д. Среди всего перечисленного искусство актерской игры — главное, определяющее для театра. Известный советский режиссер А. Таиров писал, «...в истории театра были длительные периоды, когда он существовал без пьес, когда он обходился без всяких декораций, но не было ни одного момента, когда бы театр был без актера»<sup>1</sup>.

**Актер** в театре и есть главный художник, который создает то, что носит название сценического образа. Точнее сказать, актер в театре одновременно и художник-творец, и материал творчества, и его результат — образ. Искусство актера позволяет нам воочию увидеть не только образ в конечном выражении, но и самый процесс его созидания, становления. Актер создает образ из самого себя, и при этом создает его в присутствии зрителя, на его глазах. В этом едва ли не главная специфика сценического, театрального образа — и здесь же источник особенного и неповторимого художественного наслаждения, которое он доставляет зрителю. Зритель в театре больше, чем где-нибудь в ином искусстве, непосредственно приобщается к чуду творения.

Искусство театра, в отличие от других искусств, живое искусство. Оно возникает лишь в час встречи со зрителем. Оно основано на непреходящем эмоциональном, духовном контакте сцены и зрительного зала. Нет этого контакта — значит, нет и живущего по своим эстетическим закономерностям спектакля.

Великая мука для актера выступать перед пустым залом, без единого зрителя. Такое состояние равносильно для него пребыванию в замкнутом от всего мира пространстве. В час спектакля душа актера устремлена к зрителю, точно так же, как душа зрителя обращена к актеру. Искусство театра живет, дышит, волнует и захватывает зрителя в те счастливые мгновения, когда по незримым проводам высоковольтных передач происходит активный обмен двух духовных энергий, взаимоустремленных одна к другой, — от актера к зрителю, от зрителя к актеру.

Читая книгу, стоя перед живописным полотном, читатель, зритель не видит писателя, живописца. И только в театре человек глаза в глаза встречается с творящим художником, встречается с ним в момент творчества. Он угадывает возникновение и движение его сердца, вместе с ним живет всеми перипетий-ми происходивших на сцене событий.

Читатель в одиночестве, наедине с заветной книгой, может пережить волнующие, счастливые мгновения. А театр не оставляет своего зрителя в одиночестве. В театре все зиждется на активном эмоциональном общении тех, кто создает в этот вечер на сцене художественное произведение, и тех, для кого оно создается.

Зритель приходит на театральное представление не как сторонний наблюдатель. Он не может не выражать своего отношения к тому, что происходит на сцене. Взрыв одобрительных аплодисментов, веселый смех, напряженная, ничем не нарушаемая тишина вздох облегчения, безмолвное негодование — в богатейшем многообразии проявляется зрительское соучастие в процессе сценического действия. В театре возникает праздничная атмосфера, когда такое соучастие такое сопереживание достигают самого высокого накала...

---

<sup>1</sup> Таиров А. Я, Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970, с. 79.

Вот что значит живое его искусство. Искусство, в котором слышится биение человеческого сердца, чутко улавливаются тончайшие движения души и ума, в котором заключен весь мир человеческих чувствований и мыслей, надежд, мечтаний, желаний.

Конечно, когда мы думаем и говорим об актере, то понимаем, как важен для театра не просто актер, а актерский ансамбль, единство, творческое взаимодействие актеров. «Настоящий театр, — писал Шаляпин, — не только индивидуальное творчество, а и коллективное действие, требующее полной гармонии всех частей».

Театр — искусство как бы вдвойне коллективное. Театральную постановку, сценическое действие зритель воспринимает не в одиночку, а коллективно, «чувствуя локоть соседа», что в немалой степени усиливает впечатление, художественную заразительность того, что происходит на сцене. Вместе с тем и само впечатление исходит не от одного человека-актера, а от коллектива актеров. И на сцене, и в зрительном зале, по обе стороны рампы, живут, чувствуют и действуют — не отдельные индивидуумы, а люди, общество людей, связанных между собою на время общим вниманием, целью, общим действием.

В значительной степени именно этим определяется огромная социально-воспитательная роль театра. Искусство, которое создается и воспринимается сообща, становится в подлинном смысле слова школой. «Театр, — писал прославленный испанский поэт Гарсиа Лорка, — это школа слез и смеха, свободная трибуна, с которой люди могут обличать устаревшую или ложную мораль и объяснять на живых примерах вечные законы человеческого сердца и человеческого чувства».

Человек обращается к театру как к отражению своей совести, души своей — он узнает в театре самого себя, свое время и жизнь свою. Театр открывает перед ним удивительные возможности духовно-нравственного самопознания

И пусть театр, по эстетической природе своей, искусство условное, как и другие искусства, на сцене возникает перед зрителем не сама реальная действительность, а только ее художественное отражение. Но в отражении том столько правды, что она воспринимается во всей своей безусловности, как самая доподлинная, истинная жизнь. Зритель признает высшую реальность существования сценических героев. Писал же великий Гёте: «Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!»

В театре, в оживленном сообществе людей, собравшихся на сценическое представление, возможно все: смех и слезы, горе и радость, нескрываемое негодование и буйный восторг, печаль и счастье, ирония и недоверие, презрение и сочувствие, настороженная тишина и громогласное одобрение, — словом, все богатства эмоциональных проявлений и потрясений души человеческой.

**Сценический образ** — здесь с ним может сравниться только образ, создаваемый искусством кино, — воспринимается нами как самый подлинный из всех существующих в искусстве образов. Самый подлинный, несмотря на свою очевидную условность. Чем это можно объяснить? Почему образ, созданный актером, так достоверен, так живо на нас воздействует? Прежде всего потому, что он максимально адекватен своему материалу. В театре образ человека создается человеком же. Нам не требуется особых усилий, большой работы воображения, чтобы представить себе в человеке-актере человека-персонажа. Разумеется, в актере мы видим не его самого, а другого человека, может быть, даже иной эпохи, — но все-таки человека. То, что предполагается в образе, заложено в самом актере.

Можно упомянуть о Москвине, который прекрасно сыграл роль царя Федора Иоанновича в спектакле Московского Художественного театра. Великий актер так играл эту роль, что для зрителей он был уже не Иван Михайлович Москвин, а неподдельный живой Федор Иоаннович. Когда Москвин — Федор говорил, бросаясь на шею Ирине: «Аринushка! Родимая моя! Ты, может быть, винишь меня за то, что я теперь его не удержал?.. Что же делать, что не рожден я государем быть!», — зрители слышали подлинные слезы в голосе Федора, чувствовали их всем существом — слезы «тишайшего царя», для которого оказалась слишком тяжелой «шапка Мономаха», Не таким, как его

создал Москвин, Федора Иоанновича представить себе было почти невозможно. Но удивительное ощущение правдивости художественного образа объясняется не только неповторимым актерским мастерством Москвина, а и самой природой театрального искусства — тем, что образ человека на сцене создается человеком же.

Максимальная достоверность сценического образа связана еще и с другим важным свойством театрального искусства — особенным ощущением времени. Каждый вид искусства имеет специфическое художественное время. В скульптуре оно «нулевое», что означает отсутствие временных границ, установку на вечность. В эпосе или в лирике это, как правило, время прошедшее. В драматическом искусстве — настоящее время. Когда мы читаем «Илиаду» Гомера или даже самую современную повесть — скажем, Ф. Абрамова или В. Белова,— мы воспринимаем все события, там описанные, как уже прошедшие. Когда мы смотрим театральное представление — трагедию ли, драму или комедию,— все, что происходит на сцене, происходит для нас в настоящем. События на сцене совершаются одновременно с их восприятием зрителем. Психологически это приводит к тому, что в театре мы ощущаем себя не просто зрителями, но и как бы соучастниками действия. Это делает театральное действие особенно убедительным и впечатляющим.

Между тем стремление сделаться активным участником событий в атмосфере театра не так уже редко встречается и отличает не одних только детей. История безумца, который, приняв искусство за саму жизнь, изрезал репинское полотно «Иван Грозный и сын его Иван», достаточно уникальна. Несомненно, что иллюзия правдоподобия и подлинности в живописи, скульптуре или поэзии меньшая, нежели в театральном искусстве. Меньшая, в частности, и потому, что только театр живет в настоящем времени, а оно с точки зрения психологической есть наиболее достоверное и подлинное.

Не случайно понятия «правда» и «неправда» как оценочные применяются к театру гораздо чаще, чем, например, к живописи или скульптуре, не говоря уже об архитектуре и музыке. Призывать к прямой правдивости искусства — а в отношении к театру такие призывы раздаются постоянно — естественнее, когда такая почти непосредственная правдивость заключена уже в самой природе этого искусства и создаваемого им художественного образа.

Театральное искусство — одновременно и правдиво и условно. Правдиво — несмотря на свою условность. Как, впрочем, и всякое искусство. Виды искусства отличаются друг от друга и степенью правдивости, и степенью условности, однако без самого сочетания правдивости и условности никакое искусство существовать не может.

**В чем своеобразие деятельности театрального актера?** Многое в игре актера в театре не только приближает его к жизненной правде, но и уводит от нее. Например, театр любит выражение чувств «громкое» и «говорливое». «Театр не гостинная,— писал великий актер-реалист Б.К. Коклен, на высказывания которого я уже не раз ссылался. — К полутора тысячам зрителям, собравшимся в зрительном зале, нельзя обращаться как к двум-трем товарищам, с которым сидишь у камина. Если не возвысить голос, никто не расслышит слов; если не произносить их членораздельно, не будешь понят».

Между тем в действительности человеческие эмоции могут быть глубоко запрятанными. Горе может выражаться в едва уловимом дрожании губ, движении мускулов лица и т. д. Актер прекрасно это знает, но в своей сценической жизни он должен считаться не только с психологической и бытовой правдой, а и с условиями рамп, с возможностями восприятия зрителей. Именно ради того, чтобы слова и чувства персонажа дошли до них, актер должен несколько преувеличивать степень и форму их выражения. Так требует специфика театрального искусства.

У театрального актера общение со зрителями создает важный творческий импульс. Во время спектакля между ними протягиваются невидимые крепкие нити, по которым удивительным образом передаются незримые волны симпатии и антипатии, сочувствия, понимания, восторга. Это внутренне управляет игрой актера, помогает ему творить.

«Театр, каким бы ни было его устройство, — говорит Алексей Баталов, — это всегда свидание, всегда тепло живого общения. Душа театра является лишь в процессе самого спектакля... Актер, по-настоящему связанный с залом, иногда совершает почти невероятное. Точно полинезиец на доске, он движется только благодаря этим живым, идущим из зала волнам».

В отличие же от литературы, от живописи, скульптуры пришедший в театр зритель становится не созидателем уже созданного, а непосредственным соучастником творчества. Он активно вовлечен театром живой и волнующий процесс самого создания сценического произведения — спектакля. Ведь спектакль начинает жить только с того самого мгновения, когда раскрывается перед зрителем театральный занавес и перестает существовать, когда занавес закрывается когда пустеет зрительный зал и потухают театральны огни.

Хороший спектакль надолго сохраняется в театральном репертуаре. Но всякий раз, при каждой новой встрече со зрителем он заново возникает, заново рождается. А потом, как и положено, его не станет: артисты разойдутся по домам, со сцены уберут декорации, унесут реквизит и бутафорию, и на опустевшей сцене от спектакля, который только что так волновал и трогал зрителя, ничего не останется.

Но сколько бы ни прошло после того времени, день, обозначенный на театральной афише, он возник нет, как не однажды возникал и ранее. Между сценой и зрительным залом опять возгорится огонь взаимосвязи души и мысли. И накал этого эмоционального, духовного взаимообмена непременно скажется и на актерском исполнении, и на всей атмосфере зрительного зала.

В последующие дни, недели и месяцы все повторится снова и снова. Но постоянно повторяемый спектакль не будет одним и тем же. Всякий раз, в зависимости от сегодняшнего внутреннего состояния зрительного зала, от сегодняшнего душевного настроения актеров и от множества других причин и обстоятельств, способных повышать или же снижать эмоциональный тонус творчества, он чем-то будет отличаться.

Один и тот же спектакль может идти при удивительно горячем, взволнованном восприятии зрительного зала, при праздничном воодушевлении актеров, импровизационном блеске их мастерства. И он же может пройти уныло, при неожиданном зрительском равнодушии, без всякого подъема, словно кто-то подменил актеров, только еще вчера с таким воодушевлением выступавших в том же самом спектакле, в тех же самых ролях.

**Опера – часть театрального искусства.** В самом общем виде оперу можно определить как театральное представление, в котором не говорят, а поют. Пение и песня составляют неперемнную составную часть этого искусства. Здесь песня выступает в разных формах: это ария — песня — монолог, песня-признание; дуэт — песня-диалог; речитатив — имитация разговорных форм в музыке и т. д. Особое место в опере занимает хоровое пение, в котором раскрывается не индивидуальный, а массовый образ — образ народа или какой-то большой группы людей. В некоторых операх хоровые формы играют ведущую роль. Это характерно для музыкальных народных драм. В качестве примера можно привести гениальные оперы-драмы Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина».

Разумеется, опера — не только песня. Это и та музыка, которая существует в опере и вне непосредственной связи с песней. И игра актера-певца. И элементы изобразительного искусства— в декорациях, в бутафории. Опера — искусство синтетическое. Но при этом, как и во всяком виде и жанре искусства, в ней есть свое ведущее начало. Такое начало в оперном искусстве — именно музыка, песня. В первую очередь она и делает оперу неповторимым искусством духовно-возвышенной правды.

В силу особой природы своей образности опера передает преимущественно внебытовую, поэтическую сторону жизни. Гончаровская «Обыкновенная история» или чеховская «Скучная история», при всей глубине их содержания, едва ли могли бы послужить хорошей сюжетной основой для оперного спектакля. Оперное либретто может

представлять собой грустную, трагическую или героическую историю, но только не «обыкновенную» и не «скучную». Опера вся строится на пении. Но, как сказано, «девушка может петь о потерянной любви, но скряга не может петь о потерянных деньгах». Петь можно отнюдь не на любую тему. Тут есть свои запретные области и с ними нельзя не считаться, поскольку они обусловлены внутренними законами самого искусства.

**Ближе других искусств к опере находится балет.** Балет — это сочетание музыки и хореографии (танца, пантомимы). О нем можно сказать, что он «вдвойне музыкален». Здесь господствует стихия музыки звучащей и не менее того — зримой. Танец в балете есть такая «зримая музыка». Только внешне он представляется немым. По существу, в основе танца заключена музыка, наполняющая его изнутри.

Эта музыкальная наполненность и одновременно «невыразимость» хореографического образа имеет следствием то, что содержание балета не поддается прямому «пересказу» и не может быть достаточно полно и точно выражено путем словесных разъяснений. Балетный образ носит многозначный, обобщенно-символический характер. Сведение сущности балетного образа к бытовому смыслу не только не объясняет его, но и во многом разрушает. В этом случае происходит то же самое, что и со всякого рода изложениями содержания симфонических произведений.

Балетное искусство, как и оперное, не допускает слишком заземленного сюжета. Разумеется, в искусстве не может быть категорических запретов. Но невозможна и абсолютная свобода. Можно, например, перевести на язык балета даже «Анну Каренину» Толстого. Родион Щедрин и Майя Плисецкая доказали, что можно. Однако этот перевод отнюдь не адекватный — он намерение выборочный. Понять проблематику толстовского социального романа по балету Щедрина не просто трудно, а невозможно. Балет на это и не претендует. «Анна Каренина» Щедрина — песнь прекрасной и трагической любви. Это балет по мотивам даже не романа Толстого, а толстовского сюжета. То же самое можно сказать и о «Дон Кихоте» Минкуса, и о «Медном всаднике» Глиэра и т. д. Сам отбор сюжетного материала в подобных балетах показывает, что балетное искусство может и чего не может. Оно не может быть ни слишком бытовым, ни излишне назидательным, ни сиюминутно-злободневным.

Важная проблема современности не может решаться в балете прямолинейно. Сама его художественная природа не допускает этого. К. С. Станиславский как явный курьез приводил пример постановки балета на злободневную тему борьбы с малярией: «В городе свирепствовала малярия, и надо было популяризировать средства для борьбы с нею. Для этого был поставлен балет, в котором фигурировал путешественник, неосторожно уснувший в болотном тростнике, изображенном качающимися красивыми полуобнаженными женщинами. Укушенный юрким комаром, путешественник танцует па лихорадки. Но приходит доктор, дает хину или другое средство, и на глазах у всех танец больного становится спокойным»<sup>2</sup>.

Эта постановка относится к первым годам революции, когда искусство особенно интенсивно стремилось «вмешиваться в жизнь», быть предельно активным, преодолевать традиции. К сожалению, похожие примеры (хотя и не столь анекдотические) встречались в истории балета и в более поздние годы.

Известный балетный критик Красовская с горькой иронией рассказывала о балете Н. Червинского — А. Андреева «Родные поля» (1953). Героиня этого балета танцем выражает свой призыв к жениху приехать в родной колхоз для строительства электростанции, а тот выражает волнение перед защитой диплома, удовольствие по поводу его успешной защиты и сомнения, выбрать ли ему аспирантуру или колхоз,

---

<sup>2</sup> Здесь и далее цитируется по книге:

Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954.



Балет этот, с его прямолинейно понятой «актуальностью» и «жизненностью», далек от специфики и возможностей танцевального образа, и ошибка его создателей носит принципиальный характер. Как отметила критик, «музыкальный театр все-таки прежде всего театр обобщений, и к балету это относится еще больше, чем к опере». «Балет, как и музыка, способен передать тончайшие оттенки чувства и высочайшие, грандиознейшие, героические его взлеты. Но балет не в силах передать обыденных и прозаических действий, он не может изъясняться прозой, даже если за нею скрыты вдохновенные идеи, великие помыслы».

## **2. Артистическая этика и дисциплина К.С.Станиславского – основа жизнедеятельности театра.**

Константин Сергеевич придавал огромное значение вопросам этики и дисциплины актера. Он настаивал на том, чтобы актеры с самого начала своего творческого пути поняли, что без артистической этики, без ощущения коллективности в сценической работе невозможно большое искусство.

Великий режиссер не уставал напоминать о том, что особенность театрального искусства в его коллективности. Каждый член коллектива театра, будь то актер, режиссер, художник, музыкант, гример, должен чувствовать себя его частью и сознавать свою ответственность за то, чтобы коллектив действовал четко и организованно. Необходим дух товарищества, взаимного уважения и внимания, подчинения личных интересов общему делу. Глубоко осознанное, строгое выполнение законов театральной этики и дисциплины — вот неперемнное условие успешной творческой работы актера, всего театра.

Исходя из коллективного характера актерского творчества, Станиславский разрабатывает учение об этике актера.

— Первым условием для создания предрабочего состояния,— говорил Константин Сергеевич, — является выполнение девиза: «Люби искусство в себе, а не себя в искусстве» (этим принципом сам Константин Сергеевич руководствовался на протяжении всей своей творческой жизни. — Л. Н.). Что такое предрабочее состояние? Это — готовность к занятиям, это — бодрое расположение духа; с ним всегда надо приходить в студию, в театр. Одной из первоначальных задач тех, кто создает студию, должно быть внимание к атмосфере в ней. Если студия не сумеет сдержать, искоренить, изжить у студийцев обидчивость, вздорный характер, зависть и недоброжелательство, она не создаст не только больших артистов, но даже просто хороших, умеющих привлечь внимание публики. Так что, приходя к себе в студию, оставьте все гадкое, что у вас есть, внизу, перед входом в это здание. Если же вы будете приносить это с собой и засорять, пачкать должно быть священным для вас место, то это будет плевательница; что угодно, но не место, где вы будете ценить искусство и где возможно говорить о Шекспире, Пушкине и других. Есть два типа актеров. Одни идут на сцену потому, что без искусства жить не могут, актерский труд — их любовь, их потребность. Для других же искусство не важно; они жаждут выделить себя среди толпы, хотят быть исключением, именитым и почитаемым. Первые, стремясь стать артистами-творцами, чутко ловят все замечания режиссера на занятиях студий или репетициях, с готовностью признают свои ошибки, делают все, чтобы их исправить и, как правило, добиваются желаемого результата. Вторые же, обуреваемые себялюбием, каждое замечание принимают в штыки, ищут для себя оправдания, обещают все исправить завтра же, но обычно не исправляют ничего ни завтра, ни послезавтра, ни на спектакле.

— Жажда первенства, самомнение должны быть изжиты,— учил студийцев Константин Сергеевич. — В студии все равны. Каждый — самостоятельная творческая единица. А разница в способностях — это внешние условия.

Станиславский, сам являясь образцом в выполнении требований художественной этики, упорно боролся против зазнайства, творческой самоуспокоенности не только в актерской среде, но и у нас в студии.

Умение трудиться — это тоже талант, громадный талант.

Константин Сергеевич учил студийцев создавать в театре атмосферу взаимной чуткости и внимания, атмосферу, согретую теплом дружбы и доброжелательности К. С. Станиславский пишет: «Многие из артистов настолько неосознанно относятся к своей работе, что они следят на репетиции только за теми замечаниями, которые относятся непосредственно к их ролям... Не следует забывать о том, что все касающееся не только роли, но и всей пьесы, должно быть принято в расчет актером, должно интересовать его».

Великий режиссер во время занятий в студии много внимания уделял вопросу о дружеской критике и критиканстве. Критик, утверждал он, умеет смотреть и видеть прекрасное, тогда как мелочный придира-критикан видит только плохое. Критикан наносит искусству большой вред: своим злопахательством он дезориентирует творческого работника. Критиканство приводит к сплетням, склокам, интригам, разлагает дисциплину в театре и уничтожает самое творчество. Настоящую же критику надо уметь слушать и любить, хоть иногда это и бывает очень трудно.

Станиславский всегда требовал, чтобы участники спектакля являлись на репетиции точно в назначенное время. Он говорил, что опоздание или отсутствие кого-либо тормозит работу всего коллектива, дезорганизует ее. С негодованием он отмечал, что есть даже такие актеры, которые считают дурным тоном приходить на репетицию раньше назначенного срока; сознавая свою значимость и незаменимость, они считают вполне возможным для себя пренебрегать элементарными законами вежливости.

— Студиец, воспитываемый в духе любви к искусству, — учил Константин Сергеевич молодых, — должен всегда задолго, до начала репетиции быть в театре, чтобы подготовиться к ней внутренне и внешне.

К. С. Станиславский пишет: «Опоздание (на репетицию) только одного лица вносит замешательство. Если же все будут понемногу опаздывать, то рабочее время уйдет не на дело, а на ожидание. Это бесит и приводит в дурное состояние, при котором работать нельзя».

А, например, во время работы над отрывками, над сценами из дипломных спектаклей студенты театральных учебных учреждений, стоящие за кулисами в ожидании своего выхода на площадку, часто разговаривают между собой о посторонних вещах, иногда даже ссорятся, выясняя отношения, разговаривают довольно громко, мешая своим товарищам, работающим на сцене, отвлекают их внимание, лишают возможности целиком отдаться происходящим событиям, да и сами находящиеся за кулисами мешают не только играющим, но и себе, — ведь они не вживаются в свою роль, не проживают событий, происходящих до их выхода на сцену; выходят пустые, незажженные настоящим творчеством. И сколько требуется времени, чтоб они вошли в глубину происходящего на сцене и вернули нарушенную творческую атмосферу, созданную до этого их товарищами.

Очень важное значение придавал Станиславский поведению своих учеников вне студии. Он подчеркивал, что актеры всегда и везде обязаны быть носителями и проводниками прекрасного: бессмысленно одной рукой создавать, а другой разрушать созданное.

— Вы должны, — обращался он к студийцам, — быть культурными актерами и культурными людьми.

— Мне говорили, — привел пример Константин Сергеевич, — что вы, бывая в театре, слишком шумите, громко критикуете. Вас пригласили в театр, вам почему-либо спектакль не нравится. Недостатки находить легко, гораздо труднее находить достоинства. Надо уметь смотреть и видеть прекрасное.

Константин Сергеевич утверждал, что педагог, который вносит в атмосферу студии страх и трепет вместо обаяния радости, — вреден. Взаимное уважение и доверие никогда

не могут поставить педагога и студийца в положение конфликта; доброта, простота, вежливость не мешают педагогу поддерживать строгую дисциплину в студии. Наоборот, именно эти качества учителя и способствуют развитию и укреплению самодисциплины у его учеников.

#### **Театр — искусство коллективное.**

Драматург, актеры, режиссер, гример, декоратор, музыкант, осветитель, костюмер и т.д. — каждый вкладывает свою долю творческого труда в общее дело. Поэтому подлинным творцом в театральном искусстве является не отдельный человек, а коллектив — творческий ансамбль. Коллектив в целом — автор законченного произведения театрального искусства — спектакля. Природа театра требует, чтобы весь спектакль был пропитан творческой мыслью и живым чувством. Ими должны быть насыщены каждое слово пьесы, каждое движение актера, каждая мизансцена, созданная режиссером. Все это — проявления жизни того единого, целостного, живого организма, который, будучи рожден творческими усилиями всего театрального коллектива, получает право называться подлинным произведением театрального искусства — спектаклем.

#### **Театр — искусство синтетическое.**

В самой тесной связи с коллективным началом в театральном искусстве находится другая специфическая особенность театра: его синтетическая природа.

Театр — синтез многих искусств, вступающих во взаимодействие друг с другом. К ним принадлежат литература, живопись, архитектура, музыка, вокальное искусство, искусство танца и т. д. В числе этих искусств находится одно такое, которое принадлежит только театру. Это — искусство актера.

#### **Актер — носитель специфики театра.**

Актер неотделим от театра, и театр неотделим от актера. Вот почему мы можем сказать, что актер — носитель специфики театра. Синтез искусств в театре — их органическое соединение в спектакле — возможен только в том случае, если каждое из этих искусств будет выполнять определенную театральную функцию. Ибо театральная живопись не то же самое, что просто живопись, театральная музыка не то же самое, что просто музыка, и т.д. Только актерское искусство театрально по своей природе.

В театре и драматург, и режиссер, и декоратор, и музыкант говорят со зрителем через актера или в связи с актером.

Если художник повесит в глубине сцены великолепный задник, превосходно изображающий море, а актеры будут вести себя на сцене так, как это свойственно людям, находящимся в комнате, а не на морском берегу, задник останется мертвым. Любая часть декорации, любой предмет, помещенный на сцену, но не оживленный выраженным через действие отношением актера, остается мертвым.

Любой звук, прозвучавший по воле режиссера или музыканта, но никак не воспринятый актером и не отразившийся в его сценическом поведении, должен умолкнуть.

Театральное бытие всему, что находится на сцене, сообщает актер. Все, что создается в театре в расчете на то, чтобы получить полноту своей жизни через актера, театрально.

#### **Действие — основной материал театрального искусства.**

Действие — это волевой акт человеческого поведения, направленный к определенной цели. В действии наиболее наглядно проявляется единство физического и психического. В нем участвует весь человек. Поэтому действие и служит основным материалом в актерском искусстве, определяющим его специфику. Живое наглядное человеческое действие и является материалом актерского искусства, ибо именно из действий актер творит свои образы (недаром они называются действующими лицами); на языке человеческих действий актер рассказывает зрителю о людях, которых он изображает.

Поскольку же эти действия он извлекает из самого себя, т.е. сам их производит и при этом таким образом, что в осуществлении их принимает участие весь его организм как единое психофизическое целое, мы вправе сказать, что актер сам для себя является инструментом.

Итак, актер одновременно и творец, и инструмент своего искусства, а осуществляемые им человеческие действия служат ему материалом для создания образа.

Поскольку актер является носителем театральной специфики, мы имеем право сказать, что действие — основной материал театрального искусства.

#### **Драматургия — ведущий компонент театра.**

Ведущая роль в театральном искусстве, несомненно, принадлежит драматургии. Принимая пьесу, театр тем самым заявляет о своем интересе — к данной теме, берет на себя обязательство средствами своего искусства раскрыть идейное содержание произведения. Без увлечения всего театрального коллектива идейно-художественными достоинствами пьесы не может быть успеха в театральной работе. Никакой режиссер не сможет добиться творческой удачи, если пьеса не стала кровным делом всего коллектива. Необходимо, чтобы пьеса увлекла коллектив, захватила его, проникла во все поры сознания каждого участника общей работы, — только тогда в коллективе может возникнуть то страстное желание выразить дорогую для всех идею, без которого невозможен полноценный творческий успех. Необходимо при этом отметить, что и драматургия в свою очередь подвергается в своем развитии воздействию театра. Драматургия воздействует на театр, театр воздействует на драматургию. Образуется, таким образом, взаимодействие, в котором ведущая роль все же принадлежит драматургии.

#### **Зритель — творческий компонент театра.**

К числу важнейших особенностей театрального искусства относится тот факт, что его произведение — спектакль — окончательно формируется под прямым и непосредственным воздействием зрителя, который, находясь в театре, не только воспринимает произведение театрального искусства, но в известной степени участвует также и в его создании. Нам скажут, что и в других искусствах читатели и зрители воздействуют на творчество художника. Они осуществляют это воздействие через критику в печати, путем публичных обсуждений и диспутов, при помощи писем, адресованных непосредственно автору того или иного произведения, и т.д. Однако в других видах искусства воздействие людей, воспринимающих искусство, на людей, творящих его, осуществляется в основном не в процессе самого творчества. В театре же происходит прямое, непосредственное взаимодействие между актером и зрителем. Этим, между прочим, театральное искусство существенным образом отличается от кино. Огромное наслаждение испытывает актер театра вследствие того, что каждое его слово и движение тут же находят отклик в зрительном зале. Это чувство связи со зрителем, этот эмоциональный контакт в огромной степени стимулируют как процесс самого творчества, так и процесс его восприятия. Зритель, испытывая на себе воздействие актера, находящегося на сцене, в свою очередь воздействует на актера своим живым непосредственным откликом на сценическое действие. Быть не только свидетелем, но и участником того необыкновенного праздника, который называется творческим переживанием, вдохновением артиста, — что может доставить зрителю большее духовное наслаждение? Именно к этому сознательно или инстинктивно стремится каждый зритель, направляясь в театр. «Жизнь человеческого духа» роли — вот что наглядно и непосредственно должно разворачиваться перед театральным зрителем. Не результат переживания роли дома или на репетициях в виде тех или иных внешних его признаков, а самое переживание «здесь, сейчас, сегодня», как любил говорить Станиславский, на глазах у зрителей, — вот что делает театр тем удивительным искусством, которое решительно ничем невозможно заменить.

#### **Предлагаемые обстоятельства.**

Под предлагаемыми обстоятельствами Станиславский понимал, прежде всего, фабулу пьесы, описанные в ней факты, события, взаимоотношения действующих лиц, эпоху, время и место действия, актерское и режиссерское видение произведения.

Прежде всего, будущий актер должен сосредоточиться на всех предлагаемых обстоятельствах, взятых из пьесы, из ее режиссерского решения, из собственного плана роли. Представить себя в данных предлагаемых обстоятельствах поможет магическое «если бы». Оно же возбудит потребность действовать. И общий результат будет во многом зависеть от того, насколько данные предлагаемые обстоятельства точны, логичны, последовательны; насколько яркие и конкретные детали в них присутствуют, то есть насколько они жизненны.

На этом занятии Станиславским было особенно наглядно продемонстрировано, как с помощью «если бы» и предлагаемых обстоятельств через физическое действие подойти к подсознательному творчеству.

Это занятие началось с того, что Константин Сергеевич предложил одной из учениц вспомнить этюд, который выполнялся ею на прошлом уроке.

— Итак, вы с ведрами приходите к реке, чтобы набрать воды, — напоминает Константин Сергеевич, — не успеваете войти в воду, как замечаете, что кто-то едет. Это вас очень занимает: кто? Не «он» ли? Оказывается, «он». Однако вас ждет разочарование: «он» проехал мимо. После этого вы набираете воду, надеваете ведра на коромысло, но затем раздумываете уходить с реки: жарко, хорошо бы выкупаться. Начинаете раздеваться — и в это время видите, что «он» возвращается.

Ученица, которой предстояло выполнить этот этюд, просит разрешения изменить эти предлагаемые обстоятельства. Ее вариант таков: девушка еще очень молода; ей не позволяют гулять одной, но она получила записку от рыбака, в которой он назначает ей свидание на реке. Под тем предлогом, что нужно принести воды, она идет к реке. День жаркий, и она решает искупаться.

Почти всем присутствующим ясно, что обстоятельства, предложенные ранее, интереснее и логичнее придуманных ученицей, однако сразу отказаться от них — значит оставить студию неудовлетворенной: ведь ей последний вариант кажется более удачным. И Константин Сергеевич предлагает и ученице, и всем остальным участникам урока порассуждать об обоих вариантах этюда.

Для начала он просит исполнительницу назвать те действия, которые она должна была бы совершить, если бы были приняты эти предлагаемые обстоятельства.

— Сначала я читаю записку, присланную мне рыбаком, — отвечает ученица. — В ней описано место, где он будет меня ждать. Затем смотрю, сравниваю... Решаю, что не здесь. Значит, дальше...

— Но как я, зритель, пойму, от кого эта записка? — спрашивает Станиславский. — Допустим, вы будете смотреть направо и налево, я, может быть, и пойму, что эта записка тайная, но как вы мне поможет понять, что там написано о свидании и о месте встречи?

— Я иду, — фантазирует ученица, — с запиской в руках и все время сравниваю окружающую меня обстановку с той, что описана рыбаком. Например, смотрю: здесь камень, здесь дерево. Проверяю по записке. Нет, не то? Иду дальше. Потом снова смотрю кругом, читаю записку и останавливаюсь, располагаюсь здесь. Это будет понятно?

— Да, но если вы живете где-то поблизости, — раздается голос с места, — то, значит, хорошо знаете место, и рыбак не будет вам подробно описывать его.

— Берег большой, — возражает наша исполнительница. — Я не все камни знаю.

— Ну, это еще можно допустить, — включается в разговор второй участник. — Но, уходя на свидание, вы говорите матери, что идете за водой. А ведь мать знает, сколько времени потребуются, чтобы принести воду. Как с этим быть? И кроме того, как мы узнаем, что пришли сюда по секрету от матери?

— И потом, — высказывает сомнения еще одна ученица, — как же вы будете купаться, если ежеминутно может прийти ваш знакомый? Если бы вы не знали о его приходе, тогда другое дело.

— А может быть, — заступается кто-то, — она специально пришла раньше, чтобы искупаться.

Здесь опять вступает в разговор Константин Сергеевич:

— Потрудитесь мне это выразить действием: «Она пришла раньше».

— Но даже если она пришла раньше, — раздается еще один голос, — то купаться все равно не будет: она будет ждать, нервничать — до купания ли здесь?

— А если очень жарко? — в последний раз пытается отстоять свою версию исполнительница.

— Нет, нет, это неверно, — сразу несколько голосов дружно возражают ей. — Ведь каждая девушка, если она идет на свидание, старается как-то лучше причесаться, одеться. Как она решится влезть в воду, даже если жарко?

— Як вам присоединяюсь, — говорит Константин Сергеевич. — Вот видите, — обращается он к исполнительнице этюда, — как убедительно слагались, ваши предлагаемые обстоятельства и действия с «помощью» зрителя. Если бы каждый артист мог слушать замечания публики, то как бы хорошо он мог понимать и играть свои роли! Давайте разберемся, что же случилось? Вы нарушили взаимосвязь предлагаемых обстоятельств и действий, вы нарушили логику. Вернемся к прежним предлагаемым обстоятельствам.

Затем Станиславский обратился к исполнительнице с вопросом, почему в ее этюде появилась тема любви. Ученица ответила не очень уверенно:

— Фантазия, воображение подсказало.

— Это значит, — резюмировал Константин Сергеевич, — благодаря правильным физическим действиям вы подошли к порогу подсознания. Это — творчество вашей природы. Это ваша эмоциональная память каким-то путем вам подсказала данное переживание. Вы нашли правду физических действий, эта правда вам напомнила то, что вы когда-то пережили.

И дальше Станиславский, отталкиваясь от этого конкретного примера, подвел студийцев к обобщению. Он отметил, что в любой работе актеру прежде всего нужно найти «за что схватиться», на что прочно стать. Для этого, исходя из предлагаемых обстоятельств, ставя перед каждым из них «если бы», актер должен создать физическую линию. Если предлагаемые обстоятельства определены верно, если взаимосвязанные с ними действия логично вытекают одно из другого и доводятся до конца, до абсолютной правды, то это всегда поможет подойти к порогу подсознания. Таким образом, настоящее сценическое творчество всегда самым тесным образом связано с актерским воображением.

Материал для художественного воображения Станиславский рекомендовал черпать из жизни: из пережитого самим артистом, из книг, из происходящего с окружающими его людьми. В художественном воображении почерпнутые из опыта элементы должны переплетаться, комбинироваться, сочетаться в новом порядке.

Творческая фантазия, воображение являются, таким образом, необходимейшим качеством актера.

### **Виды внимания.**

Внимание может быть произвольным и непроизвольным. Элементарной (первичной) формой внимания является внимание непроизвольное

Непроизвольное внимание осуществляется совершенно независимо от сознательных намерений человека. Произвольное внимание, наоборот, теснейшим образом связано с процессами, происходящими в сознании человека, и носит активный характер.

Сценическое внимание должно быть произвольное, то есть находиться волевое, направленное туда куда необходимо по роли и предлагаемым обстоятельствам. В зависимости от характера объекта следует различать внимание внешнее и внутреннее.

Внешним вниманием мы будем называть такое внимание, которое связано с объектами, находящимися вне самого человека.

Объектами внешнего внимания, таким образом, могут быть окружающие нас предметы (как одушевленные, так и неодушевленные) и звуки.

В зависимости от того, при помощи каких органов чувств осуществляется внешнее внимание, оно может быть зрительным, слуховым, осязательным, обонятельным и вкусовым.

Среди этих пяти видов внешнего внимания зрительное и слуховое являются основными видами внимания, так как человеку свойственно ориентироваться в окружающей его среде главным образом при помощи зрения и слуха.

Объектами внутреннего внимания являются ощущения, порождаемые раздражителями, находящимися внутри организма (голод, жажда, болевые ощущения), мысли и чувства человека, а также образы, создаваемые силою воображения или фантазии.

### **Творческий зажим и актерская сосредоточенность.**

Описанное состояние актера нередко принимает форму своего рода психофизиологической доминанты, то есть такой реакции человеческого организма, которая поглощает все его силы, всю его духовную и физическую энергию. Впрочем, такого рода переживания свойственны не только актерам. Немного найдется людей, которые могли бы похвастаться, что они никогда ничего подобного не испытывали. Вспомним красные, потные, напряженные лица молодых людей, сидящих за экзаменационным столом. Или мучительные страдания неопытного оратора, выступающего перед большой аудиторией, или поведение юноши в момент решительного объяснения со своей возлюбленной, или же наши собственные переживания во время беседы с каким-либо особенно выдающимся человеком. Напряженное тело, неловкость, смущение, иногда даже страх, связанный с сильным сердцебиением, вместе с утратой способности последовательно мыслить и владеть своим вниманием являются атрибутами этой в высшей степени неприятной психофизиологической доминанты. Характерно при этом, что, чем больше человек старается скрыть от других людей свое состояние, чем больше он хочет казаться безразличным, «наигрывает» равнодушие и независимость, тем заметнее для окружающих его бедственное положение, тем все более жалким и беспомощным выглядит он со стороны. Когда подобное состояние овладевает актером, находящимся на сцене, он, разумеется, оказывается совершенно неспособным к творчеству. Находясь в этом состоянии, он не в силах сосредоточиться ни на одной творческой задаче, вся его энергия отвлечена на обслуживание этой пагубной для него доминанты. Всякая реакция зрительного зала, так же как и все, что случается на сцене, действует на актера, находящегося в этом состоянии, угнетающим образом. Если ему нужно по ходу пьесы налить стакан воды из самовара, у него нет сил дождаться, пока натечет полный стакан. Заметьте: в самодеятельных спектаклях, если бывает нужно налить стакан чая, почти никогда не наливают до краев; полстакана, в лучшем случае — две трети. Находясь в таком состоянии, актер оказывается неспособным выполнить самое простое, самое привычное физическое действие — надеть пальто или галоши, завязать галстук, очинить карандаш и т.п. При этом он непременно стремится найти для себя какую-нибудь опору, предмет, к которому он мог бы прислониться, — больше всего он боится остаться беззащитным посреди сцены. Как же должен бороться актер с этой пагубной для его творчества отрицательной доминантой? Каким образом он может ее преодолеть? Очевидно, для этого он должен воспитать в себе противоядие, которое могло бы с успехом ей противостоять, с ней конкурировать и, наконец, совершенно ее вытеснить. Но победить доминанту можно только при помощи другой доминанты, более

сильной. Для этого нужно создать в своей психике, в своем сознании очаг возбуждения, достаточно мощный, чтобы отвлечь на себя нервную энергию, накопившуюся в процессе тяжелых переживаний, связанных с отрицательной доминантой. Таким очагом возбуждения, такой новой, благоприятной для творчества, положительной доминантой является активная сосредоточенность. Известно, что при активном сосредоточении возбуждение в данном центре не только сопровождается торможением других центров, но еще и стимулируется всякого рода сторонними раздражителями, не вызывающими в то же время обычных реакций. В особенности это относится к третьей, высшей стадии внимания, когда активное сосредоточение приобретает произвольный характер, то есть когда внимание бывает связано с большим интересом к объекту, переходит в увлечение этим объектом. Известно, что человек, страстно увлеченный чтением какой-нибудь книги, становится нечувствительным ко всем прочим воздействиям; больше того, всякий сторонний раздражитель умеренной силы, который при отсутствии увлечения мог бы отвлечь человека от чтения, теперь заставляет его еще энергичнее углубляться в содержание книги, то есть стимулирует процесс внимания. Задача актера и заключается в том, чтобы научиться создавать в себе эту доминанту активного сосредоточения. Только активное сосредоточение на высшей ступени его развития (то есть увлеченность объектом, произвольно выбранным) способно победить отрицательную доминанту и обеспечить необходимые условия для творческого акта.

#### **Правильный выбор объекта.**

Актер непременно должен выработать в себе умение правильно выбирать тот объект, которым должно быть поглощено его внимание в каждый данный момент К.С. Станиславский пишет: «На спектакле одной из заезжих в Москву знаменитостей, внимательно следя за гастролером, я актерским чувством учуял в нем знакомое мне сценическое самочувствие: освобождение мышц в связи с большой общей сосредоточенностью. Я за него ощущал, что все его внимание по ту, а не по эту сторону рампы, что он занят тем, что происходит на сцене, а не в зрительном зале, и что именно это, сконцентрированное на одной точке внимание заставило меня заинтересоваться его жизнью на сцене, потянуться к нему, чтобы узнать, что там его так сильно занимало. В этот момент я понял, что чем больше актер хочет забавлять зрителя, тем больше зритель сидит барином, откинувшись назад, и ждет, чтобы его улаждали, не пытаясь даже принять участие в происходящем творчестве. Но лишь только актер перестает считаться с толпой в зале, как она начинает тянуться к нему, особенно, если он заинтересован на сцене чем-то важным и для нее самой». Первое требование, которое, таким образом, К.С. Станиславский предъявляет к актеру, заключается в том, чтобы актер искал объекты для своего внимания «по ту, а не по эту сторону рампы», «на сцене, а не в зрительном зале». Но как определить, на чем именно «по ту сторону рампы» в каждый данный момент должно быть сосредоточено внимание актера? Найти такой объект невозможно, не поняв и не почувствовав предварительно того, что в этот момент происходит в сознании героя. Только в связи с переживаниями героя можно понять, что его интересует в окружающей среде и, следовательно, является объектом его внимания в данный момент. Исходя из этого можно сказать так: В каждый момент актер должен быть сосредоточен на том, на чем сосредоточен изображаемый образ по логике его внутренней жизни. Например, если действующее лицо в данный момент любит пейзажем через окно, то и актер, следовательно, должен быть активно сосредоточен на том, что он видит в окне; если же действующее лицо в данный момент выслушивает то, что говорит его собеседник, то и внимание актера должно быть сосредоточено на словах и мыслях, высказываемых его партнером; если действующее лицо что-то обдумывает и вспоминает, то и актер обязан в этом случае иметь внутренний объект внимания в виде определенного круга мыслей или воспоминаний. Так решается вопрос о выборе объекта.



### **Сценическое внимание и фантазия.**

С вниманием актера тесно связана деятельность его фантазии. Все, что актер вполне реально видит на сцене, всему, что он слышит, осязает или обоняет, он мысленно приписывает самые разнообразные свойства и в соответствии с этими свойствами устанавливает к этим вполне реально воспринимаемым объектам самые различные отношения. В этом и заключается деятельность творческой фантазии актера. Актер видит, что на полу лежит веревка, но этой веревке он при помощи своей фантазии мысленно приписывает свойства, которыми веревка сама по себе не обладает; приписав ей мысленно свойства змеи, он находит в себе соответствующее внутреннее отношение, которое тотчас же находит себе и внешнее выражение в его поведении, в его действиях, в его поступках, в его обращении с веревкой, как со змеей. Деятельность актерской фантазии является особой формой человеческого мышления. Говоря об активном сосредоточении, мы установили, что оно всегда бывает связано с процессом мышления. Именно при помощи мышления человек, воспринимая данный объект, выходит за пределы того содержания, которое непосредственно дано ему в чувственном восприятии. При помощи мышления человек расширяет объект своего внимания, включая его мысленно в различные новые ситуации. Однако обычно при активном сосредоточении человек, хотя и выходит за пределы, непосредственно данного ему чувственного содержания, но он при этом всегда стремится удержать свою мысль в пределах реально существующего или объективно возможного. Воспринимая данный объект, он мыслит лишь о таких его свойствах, которые, хотя и не проявляют себя в данный момент, но все же этому предмету объективно присущи и могут при наличии соответствующих обстоятельств себя обнаружить. Так, воспринимая стоящий на месте автомобиль, мы мысленно связываем с ним представление о движении как вполне реальном его свойстве. Включая мысленно данный объект в ситуации, которые непосредственно нам не даны, мы обычно имеем в виду только такие ситуации, которые объективно возможны. Это в особенности относится к тому виду мышления, который называется научным. Так, имея перед глазами деталь какой-нибудь машины, инженер мыслит, во-первых, тот вполне реальный производственный процесс, который привел к созданию этой детали, и, во-вторых, ту опять-таки вполне реальную машину, для которой эта деталь предназначена. При этом его мышление тотчас же перестанет быть строго научным, если он, не зная назначения данной детали, начнет фантазировать, создавая мысленно в своем воображении ту машину, для которой эта деталь якобы предназначается. Но деятельность творческой фантазии актера как раз в том и заключается, что он: реально воспринимаемым объектам мысленно приписывает такие свойства, которыми эти объекты на самом деле не обладают, и силою своего творческого мышления включает их в такие ситуации, в которых они никогда не были и не будут. Так, например, актер, играющий роль городничего в «Ревизоре», читая в первом акте письмо Андрея Ивановича Чмыхова, мысленно приписывает этому письму качество достоверности, которым оно вовсе не обладает (ибо оно есть не что иное, как плод творческого воображения автора пьесы, и все, что в нем говорится, — чистейший вымысел). При этом актер мысленно связывает это письмо с целым рядом вымышленных обстоятельств и, в частности, с личностью Чмыхова, который не только реально не существует, но и на сцене-то ни разу не появляется, живя исключительно в творческой фантазии актера, который при этом прекрасно знает, что на самом деле никакого Чмыхова нет и что письмо это, якобы написанное Чмыховым, на самом деле изготовлено театральным бутафором. Сценическое внимание актера обладает тем весьма существенным признаком, что здесь человек имеет своей целью не объективное рассмотрение предмета, как это бывает при научном или жизненно-практическом мышлении, а его преобразование, превращение в нечто иное, чем то, что он есть на самом деле. Поэтому в процессе сценического внимания наглядное содержание чувственного восприятия расширяется в сознании актера несравненно больше, чем это имеет место при научном или обычном жизненно-практическом рассмотрении предмета. Тот особый вид

мышления, каким является деятельность актерской фантазии, имеет, таким образом, ярко выраженную субъективную окраску, ибо актер от себя приписывает объекту свойства и качества, которыми этот объект сам по себе не обладает, — эти свойства и качества живут лишь в субъективном сознании актера. Однако необходимо отметить, что все свойства и качества, которые актер приписывает объекту, все те вымышленные ситуации, в которые он при помощи своей фантазии мысленно помещает этот объект, — все это рождается в сознании актера не иначе как в результате воздействия объективной действительности, но не той действительности, с которой он имеет дело в данный момент, то есть во время пребывания на сцене в качестве актера, а той, которая воздействовала на него раньше, в реальной жизни. Вернемся к нашему примеру. Актер, находясь на сцене, подвергается воздействию куска веревки. Этой веревке актер от себя приписывает свойства змеи. Веревка сама по себе (то есть объективно) этими свойствами не обладает. Следовательно, эти свойства в данный момент живут лишь в субъективном сознании актера. Но ведь змеет — эти свойства принадлежат вполне объективно, — в конце концов, только благодаря этому они и смогли появиться в субъективном сознании актера. Они появились там как отражение объективной действительности, воздействию которой актер подвергался до своего выхода на сцену. Иначе говоря, актер имеет возможность приписать веревке свойства змеи только потому, что он знает, что такое змея и в чем состоят ее свойства. Вспомним, что сценическое переживание актера есть не что иное, как оживление следов тех воздействий, которым актер многократно подвергался в действительной жизни. Оживляя в себе следы этих воздействий, актер полученный результат связывает со сценическим объектом, который сам по себе данного переживания вызвать не может. Но для того чтобы прийти к нужному сценическому переживанию, актер должен начать непременно с восприятия объекта в том виде, в каком он дан. Для того чтобы что-нибудь превратить в нечто иное, нужно сначала воспринять его таким, какое оно есть. «Внимание — проводник чувства», — говорит К. С. Станиславский. Именно с акта внимания, с момента активного (произвольного) сосредоточения, начинается у актеров творческий процесс во время игры. Глаза и уши актера, равно как и все остальные его органы чувств, должны на сцене жить так же, как они живут в действительной жизни. Только в этом случае сценическая жизнь будет восприниматься зрителем как правда. Если я говорю на сцене: «Тсс, слышите шаги!» — а на самом деле никаких шагов нет, то я должен честно слушать (и не только слушать, но и слышать) те звуки, которые на самом деле звучат за кулисами в данный момент. Если же никаких звуков нет, то я должен слушать тишину, и при этом так ее слушать, чтобы, если вдруг в этой тишине раздастся хотя бы самый незначительный, самый тихий звук, я обязательно его бы услышал. Только в этом случае зритель поверит, что я действительно слышу чьи-то шаги. Не «воображать» и не притворяться нужно слушающим или видящим, а на самом деле видеть и слышать все то, что есть и происходит на сцене. С практического усвоения именно этой истины и начинается, в сущности говоря, сценическое воспитание актера.

#### **О субъекте сценического внимания.**

На основании всего, что сказано нами о природе сценического внимания, нам не трудно теперь разрешить вопрос и о субъекте этого внимания. Мы выяснили, что сценическое внимание состоит в том, что актер, будучи сосредоточен на данном ему объекте, творчески преобразует этот объект. При помощи своей фантазии он превращает его в то, чего требует жизнь воплощаемого образа. Следовательно, всякий объект для актера одновременно и то, что он есть на самом деле, и то, чем он должен быть для него в качестве образа. Для актера-творца он то, что он есть. Для актера-образа — то, чем должен быть. Поэтому на каждом объекте актер сосредоточен и как актер-творец и как актер-образ. Следовательно, субъектом сценического внимания является актер-творец и актер-образ одновременно. Это находится в полном соответствии с тем, что было сказано нами выше при рассмотрении основных принципов сценического искусства. Говоря о природе сценической игры, мы установили, что в каждом акте своего сценического

поведения актер проявляет себя одновременно и как актер-творец и как актер-образ. Иначе говоря, мы констатировали наличие диалектического единства (взаимодействия и взаимопроникновения) актера-творца и актера-образа. Но то, что верно по отношению к каждому акту сценического поведения актера в целом, верно и по отношению к исходному моменту этого акта. А исходным моментом в каждом акте сценического поведения является активная сосредоточенность на определенном объекте. И уже здесь, в акте сосредоточения, мы можем констатировать единство двух взаимовлияющих и взаимопроникающих процессов: процесса внутренней жизни актера как творца и процесса его внутренней жизни в качестве образа. Здесь двойственность образует единство. Одно от другого отделить невозможно. И почти невозможно бывает установить, где в акте сценического внимания кончается актер-творец и начинается актер-образ. Вспомним наш пример с посохом игуменьи у Б.В. Щукина в роли Егора Булычева. Несомненно, что все сознательные усилия актера должны быть направлены на то, чтобы его сценическое внимание было бы вниманием образа. Редко актеру приходится пенять на себя за то, что он чрезмерно увлекся сценическим объектом; несравненно чаще он вынужден огорчаться тем, что внимание его к объекту носит слишком поверхностный, формальный характер; часто актер, находясь на сцене, смотрит, но не видит, слушает, но не слышит — иначе говоря, притворяется видящим и слушающим, делает вид, что он сосредоточен, изображает внимание, воспроизводя его внешние признаки, на самом деле вовсе не будучи сосредоточенным на заданных ему объектах. Только когда актер по-настоящему сосредоточен на заданном ему объекте, его активно-творческое «я» может давать ему задания, лежащие в плоскости психологического рисунка роли или в плане внешней техники актерского мастерства, с надеждой, что они будут выполнены хорошо, то есть органично и убедительно. Иначе говоря, для того чтобы актер хорошо выполнил любое идейно-психологическое или техническое задание, необходимо, чтобы он, приступая к его выполнению, уже был сосредоточен на нужном объекте в качестве образа, уже мыслил бы мыслями образа и жил его стремлениями, иначе задание будет выполнено формально и неубедительно.

#### **Актер и зритель.**

Мы установили, что процесс сценического внимания, для того чтобы успешно противостоять отрицательной доминанте творческого зажима, сам должен приобрести все свойства доминанты. Это значит, что процесс сценического внимания должен поглощать все остальные воздействия окружающей среды. Когда доминанта сценического внимания налицо, все сторонние раздражители умеренной силы не только не затрудняют процесс сценического внимания, но, напротив того, усиливают этот процесс. К числу сторонних раздражителей, стимулирующих сосредоточение актера, следует в первую очередь отнести зрителя. При интенсивном сосредоточении актера на объектах сценической среды зрительный зал ощущается им не как помеха его вниманию, а, наоборот, как необходимое условие его сценической сосредоточенности. На первый взгляд кажется, что если внимание актера целиком поглощено обстоятельствами его сценической жизни, то зрительный зал должен как бы перестать для него существовать. На самом деле это не так. Зрительный зал, наполненный людьми, — это та среда, которая непрерывно поддерживает, непрерывно кормит своими реакциями доминанту сценического внимания актера. Если зрительный зал пуст, если до актера не доходят реакции публики, ему трудно играть, трудно сосредоточить свое внимание на заданных ему объектах. Правда, актер может не отдавать себе отчет в том, что он непрерывно ощущает зрительный зал, — даже лучше, если он в этом не отдает себе отчета, ибо это как раз свидетельствует о наличии доминанты сценического внимания, — однако, бессознательно, неподотчетно актер всегда ощущает свою связь со зрительным залом и переживает эту связь тем полнее, чем интенсивнее протекает процесс его сценической сосредоточенности. Зритель также необходим актеру для его творчества, как воздух необходим человеку, чтобы жить. Как человек в жизни как будто не замечает присутствия воздуха, которым он дышит, так же и

актер на сцене как будто не замечает публики. Но попробуйте человека лишить воздуха, и он тотчас же «заметит» его отсутствие. Попробуйте заставить актера играть готовую роль в совершенно пустом зрительном зале, и он начнет творчески задыхаться; его сценическое внимание, лишившись стимулирующего воздействия реакций зрительного зала, начнет постепенно угасать. Ни одна реакция зрительного зала, даже самая незначительная, не проходит бесследно для актера, она воздействует на его творческое внимание, она ему помогает. Даже неблагоприятные воздействия зрительного зала (легкий шум, кашель), если они по силе своей не переходят известной границы, не разрушают сосредоточенного внимания актера, а, напротив того, стимулируют его — под влиянием таких воздействий актер еще интенсивнее, еще глубже «вгрызается» своим вниманием в заданный ему объект и таким образом побеждает в конце концов беспокойство, рассеянность и невнимание зрительного зала. О положительных реакциях зрительного зала — смех в комедийных местах, общий вздох ужаса в трагедии, напряженная тишина в те минуты, когда герой колеблется в выборе решения, наконец, аплодисменты зрительного зала — обо всех этих радостных для актера реакциях зрителя и говорить не приходится; повышая общий тонус творческой жизни актера, они стимулируют и его активную сосредоточенность. Однако не следует забывать, что способностью подкреплять доминанту обладают сторонние раздражители лишь умеренной силы. Сильные раздражители могут разрушить доминанту, и это случается тем легче, чем меньшей устойчивостью она обладает. А мы знаем, что если у актера оказывается разрушенной доминанта активного сосредоточения, то неизбежным последствием этого является восстановление отрицательной доминанты вместе со всеми ее постоянными спутниками: мускульным напряжением, наигрышем и актерским штампом. Поэтому необходимо воспитывать в актере способность создавать в себе доминанту активного сосредоточения максимальной устойчивости. Актер, обладающий такой способностью, сумеет быстро восстановить доминанту сосредоточенного внимания даже в том случае, если она окажется разрушенной сильной реакцией зрительного зала. Разрушить же доминанту сценического внимания может не только сильная отрицательная реакция зрителя, но также и его положительная реакция, если она, перейдя предельную границу, окажется чересчур длительной и мощной (например, продолжительный гомерический смех или длительная овация зрительного зала). В этом случае актеру необходимо известное усилие воли для того, чтобы снова увлечь себя нужным сценическим объектом. Итак, зритель в качестве стороннего раздражителя при доминанте сценического сосредоточения является в конечном счете не препятствием, не тормозом, а, напротив того, усилителем акта сосредоточенного внимания и необходимым условием творчества.

### **Внимание формальное и творческое.**

Теперь мы без больших усилий можем понять разницу между вниманием формальным и вниманием творческим. Внимание формальное — это такое внимание, при котором актер, хотя и воспринимает заданный ему сценический объект, но этот объект не вызывает в нем никакого к себе интереса. Другими словами, внимание формальное — это такое внимание, которое осуществляется без участия творческой фантазии. Оно, по существу, почти не отличается от жизненного внимания, когда последнее бывает направлено на неинтересный объект. Внимание творческое — это такое внимание, при котором актер при помощи своей фантазии делает заданный ему объект необходимым для себя, нужным, важным, интересным, таким, что ему в конце концов трудно от него оторваться. Актер должен стремиться к тому, чтобы его сценическое внимание всегда было творческим. Играя одну и ту же роль в десятый, в двадцатый или даже в сто первый раз, актер должен слушать хорошо известную ему реплику партнера с настоящим неподдельным интересом — с интересом он должен ее ожидать, с интересом ее оценивать, с интересом и увлечением обдумывать свой ответ, с интересом искать нужные слова для ответа. Только при этих условиях он в сто первый раз скажет одни и те же слова — твердо заученную фразу авторского текста — так, как если бы эти слова и эта фраза

были его собственными, произвольно родившимися тут же, на месте. Творческое внимание — источник огромнейших творческих радостей для актера. Спокойно сидеть на сцене, на глазах тысячной толпы зрителей, и читать, например, хотя бы газету или книгу — это огромное наслаждение. Если актер добьется того, что, находясь в условиях сцены, он будет читать газету совершенно так же, как если бы он находился наедине с самим собой в своей собственной комнате, — с тем же самочувствием свободы и покоя, в том же темпе, с той же степенью заинтересованности, с теми же мыслями, чувствами и ассоциациями — это будет его огромной победой на пути овладения внутренней техникой актерского искусства. Путь к этому заключается в следующем. Сначала вы смотрите на газетный лист и видите его (известно, что можно смотреть и не видеть, — к сожалению, это очень часто происходит с актерами, когда они находятся на сцене). Что значит видеть газетный лист? Это значит, что глаза ваши действительно воспринимают находящуюся перед вами белую бумагу с черными знаками. Следующий этап — вы начинаете понимать (по-настоящему понимать!) смысл каждого слова. И, наконец, вы начинаете воспринимать содержание того, что вы читаете. Но этого мало. Ваше внимание пока еще носит формальный характер. Нужно добиться заинтересованности, настоящего увлечения. Нужно, чтобы каждая прочитанная фраза вызывала в вашем сознании тот самый комплекс мыслей и ассоциаций, который эта фраза вызвала бы в вас, если бы вы прочли ее не на сцене, а в действительной жизни. Нужно, чтобы вы не только читали, но и размышляли по поводу прочитанного. Если вы этого добьетесь, вы начнете испытывать известное творческое наслаждение. Но и этого еще недостаточно. До сих пор, читая газету, вы оставались самим собой. Попробуйте прочесть ее так, как если бы это были не вы, а герой какой-нибудь пьесы (поскольку газета современная, советская, то и героя следует выбрать из какой-нибудь советской пьесы). Добейтесь того, чтобы каждая фраза прочитанного текста вызывала бы в вашем сознании именно тот комплекс мыслей, какой она должна была бы вызвать в сознании данного действующего лица. Когда вы этого добьетесь, когда вы начнете по-настоящему размышлять в качестве образа, — мыслить его мыслями и чувствовать его чувствами, а этого невозможно добиться, если не работает ваша фантазия, — то вы в конце концов испытаете такое наслаждение, которое трудно с чем-нибудь сравнить. Но это уже игра, это уже творчество. Однако и самый первый шаг на пути к этому творчеству — внешняя и внутренняя сосредоточенность на заданном объекте в то время, когда за вами из зрительного зала следят сотни глаз, — уже этот первый шаг связан с переживанием того совершенно особенного удовольствия, которое является специфической принадлежностью именно актерского творчества. Поэтому мы имеем все основания сказать, что в основе того наслаждения, которое испытывает актер, находясь на сцене, лежит не что иное, как сосредоточенное внимание. Итак, сценическое внимание — это основа внутренней техники актера, это первое, основное, самое главное условие правильного внутреннего сценического самочувствия, это самый важный элемент творческого состояния актера.

#### **Действие – основа актёрского творчества.**

Основой актерского творчества является «действие». Для действия характерны два признака:

1. Волевое происхождение.
2. Наличие цели.

Между тем и действия и чувства одинаково обозначаются при помощи слов, имеющих глагольную форму. Поэтому очень важно с самого начала научиться отличать глаголы, обозначающие действия, от глаголов, обозначающих чувства. Например, «просить, упрекать, утешать, прогонять, приглашать, отказывать, объяснять». При помощи этих глаголов актер не только имеет право, но и обязан выразить те задания, которые он ставит перед собою, выходя на сцену.

Поэтому, актер не должен выжимать себя насильственно, не «накачивать» себя чувствами и не пытаться «играть» эти чувства. Они эти сами придут к нему в процессе действия и сами найдут для себя нужную форму выявления

Хотя всякое действие, как это уже неоднократно подчеркивалось, есть акт психофизический, то есть имеет две стороны — физическую и психическую.

Так, добиваясь правдивого выполнения простейшей физической задачи, актер оказывается вынужденным проделать огромную внутреннюю работу: продумать, прочувствовать, понять, решить, нафантазировать и тд

Если перед ним поставлена довольно абстрактная психическая задача «утешать», пусть он превратит ее в очень конкретную, почти физическую задачу — «вызвать улыбку. Этого и нужно добиваться на сцене. Самый характер задачи принудит его к этой активности. И внимание его необыкновенно обострится

Итак, сущность изложенного приема сводится к превращению цели действия из психической в физическую. Но этого мало. Нужно, чтобы актер, добиваясь поставленной цели, искал правду прежде всего не во внутренних своих переживаниях, а во внешнем, физическом своем поведении. Ведь воздействовать на партнера актер не может иначе, как только физически. И воспринять эти воздействия партнер также не сможет иначе, как только физически. Поэтому пусть актер прежде всего добивается, чтобы не лгали его глаза, его голос, его тело.

«Сценическое действие должно быть внутренне обосновано, логично, последовательно и возможно в действительности»

1. Осмотреть комнату. Измерить ее шагами.
2. Подслушать, подсмотреть что-либо.
3. Найти какой-нибудь предмет, спрятать предмет.
4. Закрыть, открыть дверь.
5. Переставить мебель.

Участники занятий, не имея цели, не наметив, для чего надо производить данное действие, как правило, пытаются поспешно закончить упражнение. Полезно заставить их побыть на «сцене» подольше. Они будут смущаться, откажутся, да и не смогут больше действовать. Тогда надо произвести разбор примерно в таком плане:

— Большинство из вас сейчас действовало правдиво, но вы пытались поскорее закончить действие. А почему? Вы, действуя, не знали, для чего это надо было делать, на чем задерживать внимание и действие. У вас оно обрывалось или переходило в механическое. У вас не было определенной цели. А на сцене, как мы уже говорили, нужно действовать не «вообще», а только обоснованно, целесообразно и продуктивно.

Подлинные, логичные, целесообразные действия рожают подлинные, логичные чувствования.

#### **Хотение — задача — действие**

Чтобы начать действовать, надо знать, чего я «хочу». Это «хочу» на сцене, как и в жизни, должно быть непрерывно. Одно «хочу» сменяется другим «хочу».

У вас появилось какое-то хотение, надо его выявить, и вот на помощь является задача. Для реализации вашего хотения должен быть «объект» (предмет или человек) и стремление к действию с ним — только при этих условиях можно выполнить ваше «хочу». Содержание этого стремления и является задачей, то есть, если я что-нибудь хочу, то должен для этого что-то предпринять. И вот то, что я для этого намечаю, и будет задачей. Для выражения своего хотения надо намечать задачи самые простые, посильные и выполнимые. Нужно всячески избегать задач, которые вносят неясность, внушают сомнения. Артист должен ясно представлять себе, что он хочет.

Итак: хотение — задача — действие.

К. С. Станиславский учил, что пока актер находится на сцене, он должен все время действовать, выполнять поставленные задачи действием, а не «наигрывать результат», то есть не демонстрировать итог якобы проделанного действия.

Задачи, как и хотение, условно говоря, бывают физические, элементарно-психологические и сложно-психологические. Границы между ними четко разделить невозможно.

1. Убрать комнату:

а) очередная уборка (физическая задача);

б) убрать так, как обычно нравится вашей матери, которая сейчас возвращается из отпуска (элементарно-психологическая задача);

в) убрать комнату после похорон близкого человека (сложно-психологическая задача).

Необходимо следить, чтобы при выполнении этих упражнений намечались задачи живые, активные, человеческие, волнующие, а не сухие, мертвые, заумные. Очень важно, чтобы задача нравилась и влекла к себе и чтобы ее хотелось выполнить.

### **Сценическая речь.**

Сценическая речь - важнейшее средство театрального воплощения драматургического произведения. Сценическая речь дает возможность актеру донести до зрителя идеи, мысли и чувства, заложенные в тексте. Сценическая речь — одно из основных профессиональных средств выразительности актёра. Владея мастерством, актёр раскрывает внутренний мир, социальные, психологические, национальные, бытовые черты характера персонажа.

Техника сценической речи — существенный элемент актёрского мастерства; она связана с звучностью, гибкостью, объёмом голоса, развитием дыхания, чёткостью и ясностью произношения дикцией, интонационной выразительностью.

#### *1. Дыхание.*

Процесс дыхания имеет особое значение в связи с голосовой и речевой деятельностью человека. Это один из самых существенных и важных элементов воспитания речевого голоса и правильного произношения звуков речи.

#### *2. Дикция.*

Дикция-чёткая и ясная-необходимое профессиональное качество актёра.

#### *3. Голос.*

Основная задача сценической речи - раскрыть, развить и воспитать т.н. речевой голос.

#### *4. Логика речи.*

Каждая фраза (как и слово) в речи имеет определённый смысл, ради которого она произносится. Главная задача этого раздела - научить студента видеть и понимать структуру речи, правильно расставлять интонационные и логические ударения.

#### *5. Орфоэпия.*

Произносительные нормы современного русского языка устанавливает особый раздел лингвистики- орфоэпия. Современная русская орфоэпия исторически складывалась вместе с развитием литературы и драматического искусства.

Для того, чтобы речь стала внятной и понятной, необходимо сделать каждый звук точным и красивым в звучании.

Артикуляция – это движение всех органов, участвующих в процессе произнесения звука. К этим органам относятся активные «артикуляторы», о которых мы говорили выше – челюсти, язык и губы, и пассивные: альвеолы (бугорки над верхними зубами), твердое и мягкое небо.

### 3. Театральный словарь.

**Сцена** (лат. Scaena). Сцена в широком смысле - площадка, на которой происходит театральное представление

**Театральная сцена** - основная часть театрального здания, замкнутая коробка (сценическая коробка), примыкающая к зрительному залу и соединенная с ним порталным отверстием.

**Планшет сцены** - пол сцены, состоящий из отдельных съемных щитов, плотно прилегающих друг к другу

**Рампа** - осветительное устройство, размещаемое на полу сцены по её переднему краю. Служит для освещения сцены спереди и снизу.

**Авансцена или просцениум** - Передняя часть сцены, несколько выдвинутая в зрительный зал.

**Арьерсцена** (от фр. Arrière - сзади). Арьерсцена в театре - пространство позади основной сценической площадки.

**Театральный занавес** - полотнище, закрывающее сцену от зрительного зала

**Порталы**- сценическая площадка отделена от зрительного зала каменными порталами-стенками

**Портальная арка** - проем в капитальной стене, отделяющего сцену от зрительного зала.

**Кулисы** - Кулисы и падуги предназначены скрывать верх и боковое пространство сцены, разбивать площадку сцены на планы. Кулисы оформляются в складку, могут быть свободно висящими или закрепляться вверху и внизу

**Свет** – одно из важнейших средств художественной выразительности спектакля. Световая аппаратура в театре сегодня чрезвычайно сложна и многообразна. Насчитывается несколько основных видов сценического освещения:

**Свет на сцене** - одно из важных художественно-постановочных средств. Свет помогает воспроизвести место и обстановку действия, перспективу, создавать необходимое настроение и так далее; иногда в современных спектаклях свет является почти единственным средством оформления.

**Мизансцена** (франц. miseenscène — размещение на сцене) - расположение актёров на сцене в тот или иной момент спектакля. Одно из важнейших средств образного выявления внутреннего содержания пьесы, мизансцена представляет собой существенный компонент режиссёрского замысла спектакля. Каждая мизансцена должна быть психологически оправдана актёрами, возникать естественно, непринуждённо и органично.

Мизансцена – это пластический и звуковой образ, в центре которого находится живой, действующий человек. Цвет, свет, шумы и музыка – дополнительные, а слово и движение – основные ее компоненты.

Выстраивая спектакль необходимо помнить о том, что любая смена мизансцены означает поворот мысли. Частые переходы и перемещения исполнителя дробят мысль, стирая линию сквозного действия говоря в это время по-своему. Как только язык мизансцены становится выражением внутренней жизни героя, сверхзадачи, она обретает богатство и многообразие.

Всякая, хорошо придуманная мизансцена должна отвечать следующим требованиям:

1. Должна быть средством наиболее яркого и полного пластического выражения основного содержания эпизода, фиксируя и закрепляя основное действие исполнителя, найденные в предшествующем этапе работы над пьесой.

2. Должна правильно выявлять взаимоотношения действующих лиц, происходящую в пьесе борьбу а также внутреннюю жизнь каждого персонажа в данный момент его сценической жизни.



3. Быть правдивой, естественной, жизненной, и сценически выразительной.

**Темпо-ритм.** Прежде чем говорить о значении темпа и ритма в сценическом искусстве и о практических приемах овладения ими, необходимо уточнить сами понятия, которым придаются различные значения. Взятые из музыкального лексикона термины темп и ритм прочно вошли в сценическую практику и педагогику для обозначения определенных свойств человеческого поведения.

Темп — это степень скорости исполняемого действия. Можно действовать медленно, умеренно, быстро и т.

Иное дело — ритм поведения. Если говорится, например, что «спектакль идет не в том ритме», то под этим подразумевается не просто скорость, но интенсивность действий и переживаний актеров, то есть тот внутренний эмоциональный накал, в котором осуществляются сценические события.

Темп и ритм понятия взаимосвязанные, поэтому Станиславский нередко сливает их воедино, употребляя термин темпо-ритм. Во многих случаях они находятся в прямой зависимости друг от друга.

Ритм и темп связаны между собой, поскольку характеризуют одну элементарную единицу действия, взятого на протяжении одной элементарной единицы сценического времени. Ритм определяет собой темп, но изменения темпа (при сохранении структуры ритмической единицы) влекут за собой изменения в характере ритма. Поэтому оба явления практически существуют одновременно, составляя вместе единое понятие темпо — ритма.

Действие не словесное, а телесное — будем называть его двигательным — связано с перемещением в сценическом пространстве и также осуществляется в сценическом времени. Этого уже достаточно, чтобы подтвердить зависимость двигательного действия от темпо-ритма действия как такового.

### **Атмосфера.**

В театр понятие атмосферы пришло из жизни. А в жизни оно сопутствует нам каждую минуту. Атмосфера - явление глубоко человеческое, и в центре ее находится человек, страстно вглядывающийся в мир, действующий, мыслящий, чувствующий, ищущий.

Атмосфера - это как бы материальная среда, в которой живет, существует актерский образ. Сюда входят звуки, шумы, ритмы, характер освещения, мебель, вещи, все...

Для этого непременно нужно найти точное сочетание происходящего с жизнью, идущей до, после и параллельно развивающемуся действию, либо в контрасте с тем, что происходит, либо в унисон. Это сочетание, сознательно организованное, и создает атмосферу. Атмосфера - это эмоциональная окраска, непременно присутствующая в решении каждого момента спектакля.

## **Практические выводы**

- Актер должен уметь бороться со всеми проявлениями отрицательной доминанты, противопоставляя ей устойчивую доминанту активной сосредоточенности.
- Каждую секунду своего пребывания на сцене актер должен быть активно сосредоточен на определенном объекте в пределах сценической среды («по ту, а не по эту сторону рампы, на сцене, а не в зрительном зале»).
- Актер должен владеть не только внешним своим вниманием (видеть, слышать, осязать, обонять, ощущать вкус), но и внутренним (уметь направлять свое мышление в определенную сторону, связывая его с определенным, заранее установленным объектом).
- Объектом внимания актера в каждый данный момент должно быть то, что является объектом внимания образа по логике его внутренней жизни.

- Актер должен уметь правильно находить нужный объект внимания, исходя из тех требований, которые предъявляет логика внутренней жизни образа.
- Актер должен уметь переключать свое внимание с одного объекта на другой по непрерывной линии. Иначе говоря, линия сценического внимания у актера не должна прерываться с момента его выхода на сцену вплоть до ухода.
- Актер должен стремиться к тому, чтобы его внимание было не формальным, а творческим. Для этого он должен уметь привлекать свое внимание, превращая при помощи своей фантазии любой неинтересный для себя объект не только в интересный, но и необходимый.
- Актер должен уметь делать при помощи своей фантазии объекты внимания образа своими объектами. Исключение составляют случаи, когда характер данного спектакля требует от актера сознательного прямого общения со зрительным залом (например, в водевиле).
- Актер должен воспринимать каждый объект внимания таким, каким он реально дан; относиться же к объекту он должен так, как ему задано (не веревка, а змея, не пепельница, а бомба, не товарищ по театру, а король и т. д., в зависимости от тех требований, которые предъявляет жизнь воплощаемого образа).
- Мизансцена, атмосфера и темпо-ритм, являясь выразительными средствами режиссуры, взаимообразно составляют друг друга и находятся в полной зависимости друг от друга.

#### 4. Театр в XX веке.

Что касается уникального XX столетия, то в это время бурно развивалась мировая художественная культура, появились новые виды художественного творчества, активно развивались и традиционные - литература, музыка, народное искусство.

Среди них особое место принадлежит театральному искусству. Театр является Храмовым видом искусства. Его во многих культурах света сравнивают с Храмом, именно с тем, что пишут с большой буквы. В культурном просторе XX столетия многонациональный театр нашей Родины, которая до 1991 года называлась Советским Союзом, подтолкнул мировую театральную культуру к новым идеям и проектам, экспериментам и открытиям. Вот только один пример. В 20 - 30-е годы в Советском Союзе сложилась театральная модель, которая позволила реализовать свои творческие замыслы многим поколениям драматургов, режиссеров. Модель всем хорошо знакомую - театр государственный, стационарный, репертуарный, с постоянной труппой.

Именно в таких театрах имели реальную возможность разработать свои знаменитые системы и сделать открытия Станиславский и Мейерхольд, Макс Рейнхард и Бертольд Брехт, и другие реформаторы театрального общества. В такой модели реализовали свой огромный потенциал Юрий Любимов, Георгий Товстоногов, Анатолий Эфрос, Анатолий Васильев, Лев Додин, Роберт Стура и другие известные режиссеры.

Именно о таких театральных моделях мечтали многие лидеры западноевропейской драматической культуры XX столетия - Питер Брук и Джорджо Стреллер, Жан Вилар и Мадлен Рено, Жан-Луи Баро и Петер Штайн.

XX столетие доказало универсальность и уникальность художественной гуманистической культуры и принесло для многих народов радости и разочарования, взлеты и падения.

Беларусь и белорусы - не исключение. Более того, для белорусов XX столетие, как никакое другое, принесло столько идей, явлений, породило столько чувств, что их хватит, пожалуй, на несколько столетий. Тут и светлые идеи о своем возрождении: национальное, культурное, государственное; тут и тяжкие испытания войнами и оккупациями, репрессиями, а потом и самой большой в истории современной цивилизации трагической

катастрофы, которая произошла в Чернобыле. Теперь снова, в конце столетия, новые надежды на возрождение и достойное место среди других европейских народов. Купаловцы на своей сцене создали богатые, многокрасочные художественные отражения исторического процесса. Купаловский театр за сравнительно небольшое время смог не только сложиться в высокопрофессиональный коллектив, но и стать большим художественным явлением, масштабы которого выходят за границы одной национальной культуры.

Театр как вид искусства живет в своем времени, в конкретной исторической действительности, и должен находить понимание со зрителем. Современный театр получил заметную возможность вернуться к своей сущности, к своей первичной природе, в основе которой - игра. Игра своеобразная, именно та, что дает возможность подготовленному зрителю эмоционально и интеллектуально заглянуть дальше и глубже за свой обычный, будничные горизонт. Заглянуть и увидеть, удивиться красоте, почувствовать некоторый новый смысл своей жизни единой и неповторимой. Одним словом, театр - школа жизни. В этой формуле - тот прочный фундамент, благодаря которому сценическому мастерству предназначена судьба вечного и верного спутника в нашем временном пребывании на этой земле.

XX столетие, безусловно, займет особое место в истории мирового, в том числе, и отечественного театра. Например, становлением и развитием режиссерского творчества, которое в решающей степени стало определять главные направления поисков и экспериментов в сценическом искусстве. Именно режиссура породила такое сложное и противоречивое явление, которое отмечают аналитики мирового театра, - оттеснение драматургии на другой план в сценическом искусстве.

Еще одно явление - рождение множества концепций театра как общественного института, множество моделей взаимоотношений актера и зрителя. Тут можно увидеть необычайно широкий диапазон: от театра для масс (направление Робера Оссейна) до театра для максимально узкого круга (поиски Ежи Гратовского). Одни режиссеры видели задачу театра в объединении зрителей, народа, нации (Джорджа Стреллер), другие исповедовали философию разъединяющего театра (Бертольд Брехт), много было и самых разносторонних тенденций, направлений - документализм, абсурдизм, неоконсерватизм, постмодернизм и постреализм, плюрализм и другие. Все это красноречиво подтверждает, что сценическое и другое искусство живет и развивается в ритме своего часа, в полном согласии со знаменитой шекспировской формулой: театр - зеркало жизни.

## **ПРАКТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ**

### **СЦЕНАРИЙ ПО ПЬЕСЕ У. ГИБСОНА «СОТВОРИВШАЯ ЧУДО»**

**Автор сценария – Бахтиярова Анастасия**

Пьеса в трех действиях

Авторизованный перевод с английского Л. Кисловой, Т. Мамедовой.

#### **Действующие лица:**

ДОКТОР – Антон Долгалёв

КЕЙТ – Марьяна Колупаева

КЕЛЛЕР – Михаил Дёмин

ЭЛЕН – Анна Молянова

ДЖЕЙМС – Михаил Кузнецов

АННИ СЮЛЛИВЭН – Ульяна Власичева

ВИНИ – Мария Иванцова

СЛЕПЫЕ ДЕВУШКИ

ГОЛОСА ЗА СЦЕНОЙ

Художник по костюмам – Ульяна Власичева

Художник-декоратор – Мария Иванцова

Художник по свету – Антон Сподынейко

Время действия — 1880-е годы

Место действия — в доме и около дома семьи КЕЛЛЕР в Тоскомбия, штат Алабама. Короткий период в доме для слепых им. ПЕРКИНСА в Бостоне.

Сцена разделена на две части диагональю, идущей из правого нижнего угла сцены к левой верхней части сцены.

Пространство за диагональю находится на платформах и изображает дом семьи КЕЛЛЕР. В доме, в нижней части справа находится столовая, в центре — несколько выше расположена спальня. На уровне сцены, ближе к ее центру, за верандой находится колодец с насосом.

Остальная часть сцены, расположенная перед диагональным делением, представляет из себя окружающее дом пространство. Здесь располагаются различные декорации, зависящие от содержания действия, — двор около дома КЕЛЛЕРОВ, институт слепых имени ПЕРКИНСА, оранжерея и т. д.

Нужно принять во внимание условность декорации, позволяющая легко менять время и место действия. Сцена не должна быть загромождена и обременена стенами. Кроме некоторых необходимых предметов, таких как насос, окно, из которого нужно спуститься, дверей, которые можно запереть, обстановка должна даваться контурно, легкими очертаниями — эффект смены декораций достигается в основном сменой освещения.

## Действие первое.

*Ночью в доме семьи КЕЛЛЕР. В спальне трое взрослых стоят у детской кровати, освещенные светом лампы. Они долго бодрствовали, имеют усталый вид, платье их в беспорядке. Молодая дама с милым девическим лицом — КЕЙТ КЕЛЛЕР, рядом с ней пожилой доктор со стетоскопом и термометром в руках. Третий — мужчина сорока с лишним лет, с живым лицом, обрамленным бакенбардами — капитан АРТУР КЕЛЛЕР.*

ДОКТОР. Она будет жить.

КЕЙТ. Слава Богу

*ДОКТОР оставляет их у детской кровати и идет к своему саквоюжу, упаковывает его.*

КЕЙТ. Доктор, скажите правду. У моей девочки все будет в порядке?

ДОКТОР. О, к утру она будет опять ломать изгородь капитана Келлера.

КЕЙТ. Может быть, нам следовало бы еще что-то сделать?

КЕЛЛЕР (весело). Например, построить покрепче забор?

ДОКТОР. Пусть она сама поправляется. Она лучше нас знает, как это сделать.

*ДОКТОР уложил свой саквоюж и собирается уходить.*

Главное, что температура нормальная. Болезни эти у детей приходят и уходят, и никто не знает почему. Можете назвать это острым воспалительным процессом в желудке и мозгу.

КЕЛЛЕР. Я провожу вас к экипажу, доктор.

ДОКТОР. Поверьте мне, я никогда не видел более жизнеспособного ребенка.

*ДОКТОР улыбается на прощанье — ребенку и КЕЙТ. КЕЛЛЕР провожает его вниз по лестнице, держа в руках лампу. Они спускаются по ступенькам веранды, идут через двор, и ДОКТОР уходит налево. КЕЛЛЕР стоит во дворе с лампой в руках. В это время КЕЙТ ласково наклонилась над детской кроватью, из которой слышится какой-то лепет. КЕЙТ пальцем трогает лицо ребенка.*

КЕЙТ. Тихо, тихо, не вздумай сейчас плакать. Ты и так уже доставила нам достаточно хлопот. Можете называть это острым воспалением, как же, я так и не вижу, что тут острого или остроумного в этом воспалении, разве только, что это затеяла ты? Мы попросим твоего отца напечатать в его газете редакционную статью о чудесах современной медицины, которая не знает, что она лечит, даже когда ей удастся вылечить больного. Ах, мужчины, мужчины, они, видите ли — закаленные в боях, а нам — женщинам нужно еще... (Она внезапно замолкает и с удивлением подносит к глазам ребенка палец). Элен? (Теперь она быстро делает движение рукой перед глазами ребенка). Элен. (Она щелкает дважды пальцами у глаз ребенка, затем опускает руку. Вскрикивает и громко зовет). Капитан, капитан, подойдите сюда. (Она пристально рассматривает ребенка и снова зовет почти у самого уха девочки). Капитан!

*Продолжая все еще внимательно разглядывать ребенка, КЕЙТ громко вскрикивает. КЕЛЛЕР во дворе слышит крик и бежит с лампой в дом. КЕЙТ снова кричит, взгляд ее прикован к ребенку, на лице выражение ужаса. КЕЛЛЕР быстро поднимается в спальню.*

КЕЛЛЕР. Кети? Что случилось?

КЕЙТ. Посмотрите. (Она проводит рукой около глаз ребенка).

КЕЛЛЕР. В чем дело, Кети? Она себя хорошо чувствует, ей нужно время для того, чтобы...

КЕЙТ. Она ничего не видит. Посмотрите на ее глаза. (Она берет лампу из рук КЕЛЛЕРА и подносит ее к лицу ребенка). Она ослепла!

КЕЛЛЕР (хриплым голосом). Элен.

КЕЙТ. Она ничего не слышит. Когда я закричала, она даже не моргнула. Даже не пошевелила ресницами.

КЕЛЛЕР. Элен! Элен!

КЕЙТ. Она не слышит нас!

КЕЛЛЕР. Элен!

*КЕЛЛЕР исступленно, почти гневно выкрикивает имя ребенка, КЕЙТ, в близком к обмороку состоянии, зажимает рот руками, чтобы не закричать. Свет в комнате быстро гаснет. Со сцены доносится медленный звук далекого колокола, этот звук нарастает, приближается и затем угасает, символизируя ход времени. Сцена снова освещается, действие переносится на пять лет вперед.*

сцена 2

КЕЛЛЕР. Кэти. Сколько раз можно позволять бесцельно мучить себя?

КЕЙТ. Сколько угодно.

*ЭЛЕН в это время сидит на полу и изучает пальцами куклу, рука ее задерживается на лице куклы. На лице у куклы ничего нет, только ровная поверхность полотенца, и это обстоятельство беспокоит девочку. Рука ее ищет черты лица, вопросительно останавливается в поисках глаз. Никто этого не замечает. ЭЛЕН переходит от одного к другому, стараясь обратить их внимание на отсутствие глаз у куклы. Однако никто не понимает ее и не может помочь ей.*

КЕЙТ (говорит, не прерывая свои мысли). Сколько угодно, пока будет хоть малейшая надежда, что она сможет видеть. Или слышать, или...

КЕЛЛЕР. Нет такой надежды. Ну мне пора кончать работу.

КЕЙТ. С вашего позволения, капитан, я бы хотела написать этому человеку.

КЕЛЛЕР. Я сказал нет, Кети.

КЕЙТ. Но мы не сможем убедиться в этом, пока вы ему не напишите, капитан.

КЕЛЛЕР (встает, с горечью говорит). Кэти, он не может помочь ей. (КЕЛЛЕР собирает свои бумаги).

ДЖЕЙМС (иронически). Ну раз отец встал, значит это так.

КЕЛЛЕР. Замолчи! Меня и без твоих дерзостей здесь достаточно терзают женщины.

*ДЖЕЙМС замолкает. ЭЛЕН ошупью перебирает находящиеся на столе КЕЛЛЕРА вещи и роняет бумаги на пол. КЕЛЛЕР раздражен. КЕТИ быстро отстраняет ЭЛЕН и нагибается, что бы собрать упавшие бумаги.*

С таким же успехом можно было бы работать на птичнике, как в этом доме...

ДЖЕЙМС (говорит умиротворяющим голосом). Отец, тебе действительно надо было бы ее куда-нибудь поместить.

КЕЙТ (поднимает голову). Что такое?

ДЖЕЙМС. Ну, куда-нибудь в лечебницу. Это было бы самым гуманным.

КЕЙТ. Но, Джимми, это же твоя сестра, а не чужой человек...

ДЖЕЙМС. Полусестра, и к тому же полудефективная.. Не так уж приятно видеть ее все время.

КЕЙТ. Как вы смеете! Жаловаться на то, что можете видеть.

КЕЛЛЕР (очень раздражен). Этот разговор закончен.

*Все немедленно замолкают. ЭЛЕН ощупью пробирается назад с куклой в руках.*

Я буду весьма признателен тебе, Кети, если ты не будешь больше касаться этого.

*Все молчат. КЕЛЛЕР идет к двери в глубине сцены с бумагами в руках, оборачивается, чтобы закончить разговор и вдруг срывается на крик.*

Я сделал все, что мог. Я не могу посвятить этому всю свою жизнь! Я страдаю от этого несчастья не меньше, чем другие, мне больно смотреть на девочку...

КЕЙТ. Я полагала, что вы будете писать не о нашем несчастье, капитан.

*ЭЛЕН снова подошла к КЕЙТ, ощупывает ее платье и отрывает от него две пуговицы.*

КЕЙТ. Элен! Мои пуговицы!

*ЭЛЕН кладет пуговицы кукле на лицо. КЕЙТ видит это, берет руку ЭЛЕН и вопросительно подносит ее к глазам девочки.*

КЕЙТ. Ты ищешь глаза?

*В комнате снова наступает тишина. КЕЙТ берет булавки и пуговицы из корзинки со швейными принадлежностями и прикрепляет булавками пуговицы на лицо куклы. КЕЛЛЕР стоит и мрачно смотрит на эту сцену*

КЕЙТ. Она иначе не умеет...

ДЖЕЙМС. Она никогда ничему не научится, если ей будут позволять делать все, что ей взбредет в голову...

КЕЛЛЕР. Замолчи!

ДЖЕЙМС. А что я такое сказал?

КЕЛЛЕР. Ты слишком много говоришь.

ДЖЕЙМС. Но ведь я соглашался с вами!

КЕЛЛЕР. Все равно. Ребенок ущербный, пусть она, по крайней мере, получает те пустяки, которые доставляют ей удовольствие.

*ДЖЕЙМС очень обижен, уходит из гостиной на веранду, стоит там с угрюмым видом.*

*Теперь ЭЛЕН держит в руках куклу, у которой появились глаза и не может сдержаться от радости. Девочка качает куклу, гладит и целует ее. ДЖЕЙМС подходит и отбирает у нее куклу.*

*В это время ЭЛЕН внезапно бросается на него.*

КЕЛЛЕР. Элен!

КЕЙТ. Элен, Элен! Ты не должна делать такие вещи, ну как я могу заставить тебя понять это.

КЕЛЛЕР (хриплым голосом). Кети.

КЕЙТ. Ну как мне заставить тебя понять это, дорогая моя, бедная моя...

КЕЛЛЕР. Кети, надо же найти какой-то путь, чтобы научить ее хотя бы капле дисциплины...

КЕЙТ (вспыхнув). Как можно дисциплинировать больного ребенка? Разве это ее вина?

*ЭЛЕН трогает пальцами губы матери, тщетно пытаясь понять их движение.*

КЕЛЛЕР. Я не говорил, что это ее вина.

КЕЙТ. Тогда кто же виноват? Я не знаю, что делать! Как я могу научить ее чему-нибудь? Бить ее до синяков?

КЕЛЛЕР. Опасно оставлять ее одну. Надо найти какой-то способ изолировать ее так, чтобы она не...

КЕЙТ. Как изолировать? Посадить в клетку? Ребенок растет, и она должна двигаться!

*В это время лицо ЭЛЕН искажается в приступе гнева, и она ударяет мать по губам. КЕЙТ удаётся схватить ее снова за руку. ЭЛЕН отбивается, борется и извивается в руках матери.*

КЕЛЛЕР. Вот видите!

КЕЙТ. Она хочет говорить, как... Хочет быть такой, как вы и я.

*КЕЙТ продолжает держать вырывающуюся из ее рук ЭЛЕН. Затем мы слышим первый звук, который произносит ребенок — это нечленораздельный непонятный звук, напоминающий звуки, которые может издавать попавшее в капкан животное. КЕЙТ отпускает девочку. Как только ЭЛЕН чувствует себя свободной, она неловко кидается в сторону, сильно ударяется о стул, падает, поднимается и, сидя на полу, плачет. КЕЙТ подходит к ней, обнимает, ласкает, успокаивает ее прячет свое лицо в волосах девочки для того, чтобы овладеть собой.*

Каждый день она ускользает от нас все дальше. А я не знаю, как вернуть ее.

КЕЛЛЕР (внезапно, с трудом). Я напишу этому человеку, Кети.

*КЕЛЛЕР смотрит на головку ЭЛЕН, свешивающуюся с обнимающей ее руки КЕЙТ. Свет на сцене гаснет, освещенными остаются только КЕЙТ и ЭЛЕН. В темноте медленным шагом уходят в различных направлениях.*

КЕЙТ. Да, мы ждем кого-то. Кто-то приедет к моей Элен.

*ЭЛЕН натывается на мать, обхватывает ее ногу. КЕЙТ утомленным и грустным движением наклоняется для того, чтобы привести в порядок волосы девочки и отряхнуть ее грязный фартук.*

О, милая, ведь фартук был чистым только час тому назад.

*ЭЛЕН дотрагивается до шляпы матери, мрачно качает головой и стремится стянуть шляпу с головы КЕЙТ. КЕЙТ держит шляпу одной рукой и пытается отвлечь внимание ЭЛЕН другой рукой, которую она подносит к носу девочки.*

Вот, возьми, я ненадолго.

*ЭЛЕН принюхивается, затем берет и кладет что-то себе в рот. КЕЙТ продолжает говорить виноватым голосом.*

Не думаю, чтобы мятная лепешка испортила тебе аппетит перед ужином.

*Она быстро целует ЭЛЕН, отстраняется от рук девочки и поспешно сбегает по ступеням вниз. В это время во двор из глубины сцены входит КАПИТАН КЕЛЛЕР, под рукой у него газета, он очищает редиску, кладет ее в рот и жует. КЕЛЛЕР видит ДЖЕЙМСА, который стоит, прислонившись к балюстраде веранды.*

КЕЛЛЕР. Джимми.

ДЖЕЙМС (не двигаясь с места). Да, отец.



КЕЛЛЕР (рассматривая его). Не похоже, чтобы ты был одет для чего-либо полезного, мальчик.

ДЖЕЙМС. Нет, конечно. Я еду встречать мисс Сюлливэн.

КЕЙТ. Капитан.

КЕЛЛЕР. Добрый вечер, дорогая.

КЕЙТ. Мы уезжаем, чтобы встретить поезд, капитан. Обед сегодня вечером немного запоздает.

КЕЛЛЕР. Как, опять?

КЕЙТ (уклоняясь от ответа). С вашего позволения, капитан?

*КЕЙТ и ДЖЕЙМС уходят. КЕЛЛЕР мрачно смотрит им вслед..*

*ЭЛЕН выходит на веранду. В это время на веранду поднимается по ступенькам КЕЛЛЕР. Девочка дотрагивается до него, затем снова вопросительно касается рукой своей щеки, ждет.*

КЕЛЛЕР. Она уехала.

*Он чувствует себя с ЭЛЕН неловко, когда он кладет свою руку ей на голову, девочка отстраняется от него. КЕЛЛЕР стоит и с грустью смотрит на ЭЛЕН.*

Она уехала, сын и я не в ладах, а ты не знаешь, что я твой отец. Никто меня не любит, и обед запаздывает.

*ЭЛЕН трогает свою щеку, ждет. КЕЛЛЕР ищет что-то в своем кармане.*

Вот. Я тебе что-то принес. Немножко сладкого не принесет тебе вреда.

*Он разворачивает и дает девочке большой леденец. ЭЛЕН хватается конфету.*

*В это время стук колес в левой части сцены нарастает крещендо, достигая максимального звучания, которое символизирует прибытие поезда. Левый край сцены освещается. Там появляется АННИ в темных очках и помятом во время путешествия платье. Она останавливается и ждет со своим чемоданом. ДЖЕЙМС идет ей навстречу. Под рукой АННИ растрепанная, обернутая в бумагу книга — доклад института Перкинса.*

ДЖЕЙМС (холодно). Мисс Сюлливэн?

АННИ (весело). Я здесь! Наконец-то! Я так долго ехала на поезде, что думала, он каждый раз возвращается обратно, когда я засыпаю...

ДЖЕЙМС. Я Джеймс Келлер.

АННИ. Джеймс? (Это имя останавливает ее). У меня был брат, которого звали Джимми. Вы брат Элен?

ДЖЕЙМС. Я только сводный брат. А вы ее гувернантка?

АННИ (с оттенком легкости). Во всяком случае, попытаюсь быть ею.

ДЖЕЙМС (разглядывая ее). Вы не очень похожи на гувернантку.

*Входит КЕЙТ. АННИ стоит неподвижно, пока ДЖЕЙМС берет ее чемодан. КЕЙТ смотрит на нее с сомнением.*

Мисс Сюлливэн.

*КЕЙТ пожимает ей руку.*

КЕЙТ (просто). В течении двух дней мы встречали все прибывавшие поезда.

*АННИ разглядывает лицо КЕЙТ, и хорошее настроение снова возвращается к ней.*

АННИ. Каждый раз, когда поезд останавливался, я должна была пересаживаться. Человек, который продал мне этот билет, заслуживает

того, чтобы его привязали к рельсам...

ДЖЕЙМС. У вас есть сундук, мисс Сюлливэн?

АННИ. Да.

*Она дает ему квитанцию и ДЖЕЙМС уходит с ее чемоданом. АННИ держит растрепанную книгу. КЕЙТ разглядывает ее лицо, и АННИ тоже смотрит на нее. Они как бы взаимно оценивают друг друга — аристократка с юга и ирландская девушка из рабочей семьи. АННИ немного не по себе.*

Вы не привезли Элен, я так на это надеялась.

КЕЙТ. Нет, она дома.

*Разговор обрывается. АННИ пытается начать чинную дамскую беседу, однако, ее энергия то и дело прорывается. Каждый раз, когда она это чувствует, она пытается сдерживать себя.*

АННИ. Хорошо. Я думаю, я смогу потерпеть еще одну милую. Но не удивляйтесь, если я выйду из экипажа и буду толкать лошадь.

КЕЙТ. Элен тоже с нетерпением ждет вас. В доме была такая суматоха, что она почувствовала и ждет чего-то, Бог знает чего.

*Так она выражает свое сомнение и АННИ понимает это.*

Я ожидала... высохшую старую деву. Вы очень молоды.

АННИ (решительно). О, вы бы посмотрели на меня, когда я уезжала из Бостона. Я очень возмужала во время этой поездки.

КЕЙТ. Я имею в виду, что вам придется учить такую трудную девочку, как Элен.

АННИ. Я буду стараться. Ведь за попытку не сажают в тюрьму. Миссис Келлер, не отчаивайтесь только потому, что я еще не падаю с ног от старости. У меня три больших преимущества над доктором Хоу, которых вы не могли бы получить ни за какие деньги. Первое — это то, что я знаю все его труды, я читала каждое слово, которое было им написано, а он не является человеком, которого можно было бы назвать немногословным. Другое преимущество — это то, что я молода, и у меня хватит энергии на что угодно. Третье преимущество — я сама была слепой. (Ей нелегко это сказать).

*Пауза.*

КЕЙТ (тихо). Преимущество.

АННИ. Ну и затем, существует еще ирландское везение, правда, не у всех.

*КЕЙТ улыбается. Ей начинает нравиться АННИ.*

*КЕЙТ опять улыбается. АННИ улыбается ей в ответ. Все уходит.*

*Свет, освещающий их, становится менее ярким. Зато ярко вспыхивает освещение в доме КЕЛЛЕРОВ. ВИННИ вошла в гостиную с салфетками, раскладывает их на столе, берет кувшин для воды и идет во двор к колодезю. Насос качает настоящую воду. Возвращаясь в дом, ВИННИ слышит звуки приближающегося экипажа и кричит:*

ВИНИ. Капитан Келлер! Капитан Келлер! Они едут!

*Она входит в дом в тот момент, когда КЕЛЛЕР появляется на веранде.*

Она все-таки приехала, они подъезжают.

КЕЛЛЕР (очень вежливо). Приветствую вас в Айви Грин, мисс Сюлливэн. Я полагаю, вы и есть мисс Сюлливэн.

КЕЙТ. Мисс Анни, это мой супруг, капитан Келлер.

АННИ (стараясь вести себя как можно более чинно). Капитан, как поживаете?

КЕЛЛЕР. Рад вас видеть наконец у нас. Надеюсь, путешествие ваше было приятным?

АННИ. О, у меня было несколько путешествий! Когда только эта страна стала такой большой?

ДЖЕЙМС. Куда нести сундук, отец?

КЕЛЛЕР. Поставь его там, где он будет под рукой у мисс Сюзелливан, я полагаю.

АННИ. Да, пожалуйста. А где Элен?

КЕЛЛЕР. В вестибюле. Джимми...

КЕЙТ. Мы поместили вас наверху, в угловой комнате, мисс Анни. Если этим летом будет хоть малейший ветерок, что редко случается, вы его почувствуете...

КЕЛЛЕР. А куда чемодан...

АННИ (любезно). Я возьму чемодан, благодарю вас.

АННИ. Я бы хотела сама взять его.

КЕЛЛЕР (галантно). Я не могу допустить этого, мисс Сюзелливан. Вы увидите, что на Юге...

АННИ. Позвольте мне...

КЕЛЛЕР. ...мы рассматриваем женщин, как цветы цивилиза...

АННИ (нетерпеливо). В чемодане у меня есть кое-что для Элен!

*Она вырывает чемодан у КЕЛЛЕРА. КЕЛЛЕР в изумлении смотрит на нее.*

Благодарю вас. Когда я смогу увидеть ее?

КЕЙТ. Вот. Вот Элен.

*АННИ поворачивается и видит ЭЛЕН на веранде. Мгновение царит тишина. Затем АННИ направляется к девочке через двор, волоча за собой чемодан.*

КЕЛЛЕР (тихим голосом). Кети...

*КЕЙТ заставляет его замолчать, положив руку ему на плечо. Когда АННИ, наконец, подходит к ступенькам веранды, она останавливается и внимательно разглядывает девочку, прежде чем вторгнуться в ее мир. Затем она умышленно тяжело роняет чемодан на пол веранды. ЭЛЕН вздрагивает и протягивает вперед руку. АННИ тоже протягивает ей руку и дотрагивается до ЭЛЕН. ЭЛЕН сразу хватает ее руку и начинает пальцами ощупывать ее, словно лицо. Рука девочки движется вверх по руке АННИ и ощупывает ее платье; АННИ становится на колени, чтобы приблизить свое лицо к пальцам ЭЛЕН. Пальцы девочки безо всякого смущения движутся по лицу АННИ, пока не встречаются на своем пути темные очки, которые она отталкивает в сторону. Взгляд АННИ серьезный, очень внимательный, в нем нет жалости. АННИ кладет свои руки на плечи девочки, но ЭЛЕН сразу отстраняется, и так они стоят лицом к лицу, разделенные пространством. Тогда ЭЛЕН поворачивается к чемодану, старается открыть его, но никак не может. АННИ берет руку ЭЛЕН и поднимает ее над головой. ЭЛЕН уклоняется и снова старается открыть чемодан. АННИ поднимает руку над головой. ЭЛЕН тоже поднимает руку над головой в знак вопроса. АННИ подносит руку ЭЛЕН к своему лицу и кивает головой. Тогда ЭЛЕН начинает тащить чемодан к двери, АННИ пытается отнять у нее чемодан, но девочка отталкивает ее и убегает с чемоданом в дверь. АННИ стоит некоторое время, затем идет за ней, и они вместе несут чемодан вверх по лестнице в комнату АННИ.*

*В комнате наверху АННИ дает ЭЛЕН ключ; пока АННИ снимает*

шляпу, ЭЛЕН отпирает замок и открывает крышку чемодана. Первое, что она вынимает из него — это большая шаль. Она долго ощупывает ее, затем понимает, что это такое, заворачивается в шаль, берет шляпу АННИ и ее очки, надевает их на себя. Она почти потонула в шали, шляпа съезжает на очки, но она продолжает стоять у зеркала, наклоняя голову из стороны в сторону, подражая движениям взрослых. АННИ смеется и разговаривает с ней, как с маленьким зверьком, без какого-либо оттенка товарищеских отношений.

АННИ. Как я старалась, а значит, вот на что я похожа?

ЭЛЕН находит куклу. Пальцы девочки изучают лицо куклы и, когда ЭЛЕН поднимает куклу и девочка обнаруживает, что глаза куклы открываются и закрываются, она сперва изумлена, а потом восхищена. Она берет куклу, радостно гладит ее голову, ударяет себя в грудь и вопросительно кивает головой. АННИ берет ее за палец, указывает им на куклу, затем на ЭЛЕН, потом касается рукой девочки своего лица и тоже кивает. ЭЛЕН садится на корточки, прижимает к себе куклу и качает ее. АННИ внимательно смотрит на нее, одетую в шляпу и очки и похожую на карикатурное изображение самой АННИ. АННИ обращается к девочке со смехом.

Прекрасно, мисс Сюзливэн. Начнем со слова «кукла». К... (Она берет руку ЭЛЕН, прикасаясь к ее ладонке указательным пальцем, одновременно сжимает большим пальцем остальные пальчики девочки). У... (Затем, большим пальцем сжимая пальчики девочки, она одновременно касается ладони ЭЛЕН). К... (Потом вытягивает большой и указательный пальцы). Л... (Этот знак повторяется). А... (АННИ берет руку ЭЛЕН и кладет ее на куклу). Кукла.

Зажигается свет и освещает другую часть помещения. ДЖЕЙМС ходит взад-вперед около лестницы, прислушиваясь к тому, что происходит наверху. Возвращается КЕЛЛЕР, он идет слева по двору к дому; КЕЛЛЕР проходит мимо ЭЛЕН, спрятавшейся за колодезь. Из двери в глубине гостиной выходит КЕЙТ, которая несет цветы для украшения обеденного стола.

КЕЙТ. Обед готов, Джимми, позовите отца.

ДЖЕЙМС. Разумеется, сейчас. (Он подходит к лестнице и кричит так, чтобы АННИ слышала). Отец! Обед подан!

КЕЛЛЕР (стоя у дверей). Нет нужды так кричать, я уже час, как жду обеда. Садитесь за стол.

ДЖЕЙМС. Хорошо.

КЕЛЛЕР. Вيني!

Входит ВИНИ и несет жаркое. Все садятся за стол.

ВИНИ. Да, капитан, я здесь.

КЕЙТ. А Элен хорошо поужинала?

ВИНИ. Не знаю, мисс Кейт, что-то не очень хороший был у нее сегодня аппетит...

КЕЙТ (немного виноватым голосом). Ах, Боже мой...

КЕЛЛЕР (поспешно). Ну ладно. Не могу этого сказать о себе, умираю с голоду. Кейт, дайте мне свою тарелку.

КЕЙТ (оглядывая стол). Но где же мисс Анни?

Молчание.

ДЖЕЙМС (любезно). В своей комнате.

КЕЛЛЕР. В своей комнате? Что, она не знает, что жаркое нужно есть горячим? Пойди и приведи ее сейчас же, Джимми.

ДЖЕЙМС (вставая из-за стола). Сейчас. Я только пойду за лестницей.

КЕЛЛЕР (глядя на него в изумлении). Что?

ДЖЕЙМС. Мне нужна лестница. Это не займет у меня много времени.

КЕЙТ (смотрит в изумлении). Что не займет много времени?

КЕЛЛЕР. Джимми, делай, что я тебе говорю. Иди сейчас же наверх и скажи мисс Сюлливэн, что ужин стынет...

ДЖЕЙМС. Она заперта в своей комнате.

КЕЛЛЕР. Заперта в своей...

КЕЙТ. Что вы, ради всего святого, говорите?..

ДЖЕЙМС. Элен заперла ее и удрала с ключом.

КЕЙТ (встает). А вы сидите здесь и ничего не говорите?

ДЖЕЙМС. Да, но ведь вы все говорите мне, чтобы я молчал.

*Он спокойно выходит из дома и идет через двор, посвистывая.*

*КЕЛЛЕР встает со стула и быстро идет к лестнице.*

КЕЙТ. Вини, походи, поищи Элен за домом. Посмотри, нет ли у нее ключа.

ВИНИ. Хорошо, мисс Кейт.

*ВИНИ уходит в дверь, расположенную в глубине комнаты.*

КЕЛЛЕР (кричит ей вслед). Она у насоса!

*КЕЙТ выходит на веранду за ЭЛЕН. КЕЛЛЕР поднялся по лестнице и стучит в дверь АННИ, затем дергает ручку и властным голосом говорит:*

Мисс Сюлливэн, вы здесь?

АННИ. О да, я здесь.

КЕЛЛЕР. Есть ли у вас ключ?

АННИ. Если бы ключ был здесь, меня бы здесь не было. Элен взяла ключ. Единственное, что находится на моей стороне двери — это я сама.

КЕЛЛЕР. Мисс Сюлливэн. Я... (Он пытается сдержаться, но не может). Я просто не понимаю, как вы сумели натворить все это, не пробыв в доме и десяти минут!

*Тяжелыми шагами КЕЛЛЕР спускается по лестнице вниз, а АННИ бормочет про себя:*

КЕЛЛЕР (громко кричит). Вини!

ВИНИ (снова появляясь). Да, капитан!

КЕЛЛЕР. Поставьте жаркое опять в печь!

*ВИНИ уносит жаркое. КЕЛЛЕР выходит на веранду. КЕЙТ стоит с ЭЛЕН у колодца и разжимает ей руки.*

КЕЙТ. У нее нет ключа.

КЕЛЛЕР. Чепуха, ключ должен быть у нее. Вы искали у нее в карманах?

КЕЙТ. Да. У нее нет ключа.

КЕЛЛЕР. Кети, ключ должен быть у нее.

КЕЙТ. Может быть, вы сами хотите поискать у нее, капитан?

КЕЛЛЕР. Нет. Я предпочел бы не делать этого!

*Свет гаснет.*

## Действие второе.

Дневной свет озаряет небо с другой стороны, и одновременно с этим раздаётся голос ВИНИ.

ВИНИ. Завтрак подан.

ВИНИ спускается вниз, к месту, освещенному лучом солнца, и набирает кувшин воды. Пока вода льется в кувшин, мы слышим разговор в темноте. Затем постепенно освещается столовая, в которой завтракают. КЕЛЛЕР и ДЖЕЙМС спорят о войне. АННИ из-за ее очков с дымчатыми стеклами следит за каждым движением ЭЛЕН. Их стулья расположены в передней части сцены. ЭЛЕН слезла со своего стула и бродит вокруг стола, исследуя содержимое чужих тарелок. Входит ВИНИ и ставит кувшин на стол. КЕЙТ берет со стола почти пустое блюдо с домашним печеньем и вопросительно смотрит на ВИНИ. ВИНИ утвердительно кивает головой и выносит блюдо из комнаты. Все это не прерывает беседы мужчин. Тем временем АННИ тихо сидит, держа вилку в руке, и наблюдает. ЭЛЕН приблизилась к тарелке матери и шарит рукой среди остатков яичницы. КЕЙТ перехватывает взор АННИ и улыбается, пожав плечами. ЭЛЕН двигается дальше, в сторону тарелки ДЖЕЙМСА. Мужской разговор продолжается, причем ДЖЕЙМС говорит сдержанно, КЕЛЛЕР с большим жаром, не обращая внимания на аргументы своего собеседника.

ДЖЕЙМС. Нет, но почему же, отец, мы не должны отдавать должного хотя бы и самому дьяволу? Ведь это факт, что мы потеряли Юг не два года раньше, когда он перехитрил нас под Висксбургом.

КЕЛЛЕР. «Перехитрил» — это не то слово, когда мы говорим о мяснике.

ДЖЕЙМС. Разве он был не шорник?

КЕЛЛЕР. Я сказал — мясник. Единственная его заслуга, как солдата, заключалась в том, что под его командованием было большее число людей и он вел их на убой так, как если бы это были овцы.

ДЖЕЙМС. Но, если даже в этом отношении он и был мясником, то дело заключается в том, что он...

КЕЛЛЕР. К тому же и пьяница. Половину войны пил без памяти.

ДЖЕЙМС. Хорошо, я согласен, отец. Если его близкие так говорят, то я не собираюсь спорить...

КЕЛЛЕР. Тогда какие же черты достойные восхищения, ты находишь в этом человеке, Джимми? Ухватки мясника или пьянство?

ДЖЕЙМС. Ни то и ни другое, отец, а лишь тот факт, что он нас побил.

КЕЛЛЕР. Нет, не побил.

ДЖЕЙМС. Так что же, сэр, значит мы выиграли войну?

КЕЛЛЕР. Он не побил нас при Висксбурге. Мы потеряли Висксбург потому, что Тембертен дал Браггу пять тысяч своих кавалеристов и Лоринг, которого я лично знал, как никуда негодного мямлю еще до того как ты появился на свет божий, покинул Чэмпин Хилл, хотя у него было достаточно людей для того, чтобы сдерживать противника. Мы потеряли Висксбург из-за глупости, граничащей с предательством.

ДЖЕЙМС. Я бы сказал, что мы потеряли Висксбург потому, что Грант обладал одним качеством, которое отсутствовало у предшествовавших ему генералов янки...

КЕЛЛЕР. Пьянство? Не думаю.

ДЖЕЙМС. Упрямство.

КЕЛЛЕР. Упрямство! Да разве кто-нибудь из них мог бы потягаться даже в этом со стариком Стоунволлом? Если бы он был тогда там, то Виксбург до сих пор был бы нашим.

ДЖЕЙМС. Так вот, мясник просто отказывался примириться с поражением. Четыре раза он пытался обойти Виксбург, и в пятый раз он его обошел. Любой другой на его месте направился бы на север и...

КЕЛЛЕР. Он не обошел бы, если бы мы имели во главе командования настоящего южанина вместо предателя подобного Пембертону, в жилах которого наполовину текла кровь янки...

*На фоне этой беседы ЭЛЕН продолжает свое продвижение вокруг стола и, наконец, достигает тарелки АННИ. Она лезет руками в тарелку ДЖЕЙМСА, а затем в тарелку КЕЛЛЕРА, но оба мужчины воспринимают это, как обычное явление и не обращают почти никакого внимания. Затем ЭЛЕН приближается, оцупывая все на своем пути перепачканными руками, к тарелке АННИ. Ее рука (минуя свою тарелку), тянется к тарелке АННИ; АННИ, которая подстерегала эту минуту, берет руку ЭЛЕН и отодвигает ее в сторону. ЭЛЕН снова начинает продвигаться к тарелке. АННИ с силой удерживает ее руку за кисть и снова убирает ее со стола. ЭЛЕН вытягивает обе руки в сторону тарелки, тянет скатерть за край. Тарелка падает и разбивается. ЭЛЕН начинает биться и издает громкие. Эта помеха разговору мужчин привлекает к ним внимание КЕЛЛЕРА.*

Что там еще происходит?

КЕЙТ. Мисс Анни, видите ли, она привыкла брать с наших тарелок то, что ей...

АННИ (ровным голосом). Да, но я не привыкла к таким вещам.

КЕЛЛЕР. Да, да, конечно. Вини!

КЕЙТ. Джимми, дайте ей что-нибудь, чтобы она успокоилась.

ДЖЕЙМС (вызывающе). Но ведь ее поведение за столом сейчас ничуть не хуже обычного. Ну, хорошо.

*Он берет кусок бекона и, наклонившись через стол, пытается вложить его в руку ЭЛЕН, выпущенную АННИ. Однако ЭЛЕН отталкивает бекон.*

КЕЛЛЕР. Уступите ей на этот раз, мисс Сюзливэн. Только таким путем взрослые могут вести хоть какую-нибудь серьезную беседу за столом. Если только рассуждения моего сына заслуживают хотя бы наполовину это определение. (Встает). Я принесу вам другую тарелку.

КЕЛЛЕР (в дверях). Вини, принеси мисс Сюзливэн другую тарелку...

*На минуту устанавливается тишина, которую прерывают только звуки, издаваемые ЭЛЕН. Она продолжает бороться, пытаясь вырвать свои руки.*

*КЕЛЛЕРЫ несколько озадачены, а АННИ с такой мрачной решимостью сконцентрировала все свое внимание на ЭЛЕН, что лишена возможности думать о чем-нибудь еще.*

ДЖЕЙМС. Ага, теперь вы видите, почему они взяли Виксбург?

КЕЛЛЕР (нерешительно). Мисс Сюзливэн, едва ли вопрос о том, какой тарелкой пользоваться — этой или другой может послужить предметом борьбы с ущербным ребенком.

АННИ. О, да я и сама избрала бы...

*ЭЛЕН начинает наносить удары ногами. АННИ пересаживается так, чтобы поместить свои щиколотки по другую сторону стула.*

...более героический предмет. Я...

КЕЛЛЕР. Нет, в самом деле, я настаиваю на том, чтобы вы...

*ЭЛЕН зацепляется носком за стул и бросается на пол, плача от ярости и делая вид, что ей больно. АННИ продолжает держать ее за кисти рук и смотрит вниз. В это время КЕЙТ поднимается из-за стола*

Ну вот, теперь она ушиблась.

АННИ (мрачно). Ничего подобного.

КЕЛЛЕР. Будьте любезны, отпустите ее руки.

КЕЙТ. Мисс Анни, вы еще недостаточно хорошо знаете ребенка. Она будет продолжать...

АННИ. Для меня не представляет труда распознать самый обычный каприз и в корне избалованного ребенка...

ДЖЕЙМС. Слушайте, слушайте!

КЕЛЛЕР (он очень раздражен). Мисс Сюлливэн, вы гораздо лучше понимали бы своего питомца, если бы у вас было чувство жалости. Теперь же, будьте добры, делайте так как я...

АННИ. Жалости?

*Она выпускает ЭЛЕН и поворачивается к КЕЛЛЕРУ с раздражением, которое не уступает его собственному. ЭЛЕН моментально поднимается на ноги и устремляется к тарелке АННИ. На этот раз АННИ как коршун впиивается в руки девочки, так как терпению ее явно приходит конец.*

К этому тирану? Весь дом вокруг нее пляшет. Она получает все, что только хочет. Я скажу вам за что я ее жалею. За то, что никогда больше она не увидит, как восходит и заходит солнце. А вы каждый день убеждаете ее в обратном. Какую пользу принесет ей ваша жалость, капитан Келлер, когда ваше тело будет покоиться под клубничными кустами.

КЕЛЛЕР (в ярости). Кейт, ради Бога...

КЕЙТ. Мисс Анни, пожалуйста. Я думаю, что не поможет делу, если...

АННИ. Вам от этого самим приятно. Вот и все. Гораздо легче испытывать к ней чувство жалости, чем научит ее чему-нибудь полезному. Не так ли?

КЕЛЛЕР. Я не вижу, чему вам удалось научить ее за это время, мисс Сюлливэн!

АННИ. Я начну ее учить сию же минуту, если только вы уйдете из комнаты, капитан Келлер.

КЕЛЛЕР (изумленно). Уйду из комнаты?!

АННИ. Все до одного, пожалуйста.

*Она борется с ЭЛЕН в то время, как КЕЛЛЕР пытается овладеть своим голосом.*

КЕЛЛЕР. Мисс Сюлливэн, вы находитесь здесь всего лишь как учительница, которой платят жалование. Этим ограничиваются ваши функции, и не вам читать нотации...

АННИ. Я не смогу справиться с влиянием шести лет жалости, если у вас не хватает сил справиться с одним приступом истерии! Старик Стоунвол! Как же! Миссис Келлер, вы обещали помогать мне.

КЕЙТ. Конечно, я обещала. Мы искренне хотим...

АННИ. Тогда оставьте меня с ней одну. И сейчас же!

КЕЛЛЕР (в ярости). Кэт, выйдите на минуту со мной, пожалуйста. Сейчас же.



Он следует к дверям. КЕЙТ и ДЖЕЙМС идут за ним. Одновременно с этим АННИ выпускает руки ЭЛЕН, и ребенок снова опускается на пол, брыкаясь и издавая присущие ей невнятные звуки. АННИ переступает через нее и сталкивается с ВИНИ, которая входит через заднюю дверь с печеньем и чистой тарелкой. Она явно изумлена всем происходящим.

ВИНИ. Боже милосердный!

АННИ выталкивает ее из комнаты одной рукой, захлопывает дверь прямо перед ее лицом, запирает дверь и вынимает ключ из скважины. В это время КЕЛЛЕР срывает свою шляпу с вешалки и спускается вниз по ступенькам веранды. КЕЙТ следует за ним. ДЖЕЙМС задерживается в дверях и с поклоном обращается к АННИ, стоящей на другой стороне комнаты.

ДЖЕЙМС. Даже если вам для этого понадобится все лето, генерал.

АННИ направляется в его сторону, мрачно снимая на ходу очки, в то время как КЕЛЛЕР снаружи начинает говорить; АННИ закрывает дверь перед носом у ДЖЕЙМСА

АННИ начинает с того, что с шумом бросает оба ключа на полку, где ЭЛЕН не может их достать. Затем возвращается на авансцену к обеденному столу. ЭЛЕН постепенно прекращает свое брыканье и, продолжая находиться на полу, ощупывает стул АННИ. Обнаружив, что он пуст, она замирает. АННИ снимает со стола тарелки КЕЙТ, ДЖЕЙМСА и КЕЛЛЕРА и, обойдя вокруг стола, возвращается к своей тарелке как раз вовремя, чтобы успеть ловко отодвинуть ее в сторону от проворной руки ЭЛЕН. Она поднимает руку ЭЛЕН и придвигает ее к тарелке девочки. Мгновенно ощупав тарелку, и установив, что она принадлежит ей самой, ЭЛЕН вновь усаживается на пол и барабанит пятками об пол. АННИ обходит вокруг стола и садится на свой стул. Когда ЭЛЕН чувствует прикосновение ее юбки, она прекращает брыкаться, выжидая, что последует за этим. Снова брыкается несколько раз, опять выжидает. АННИ, поставив на место свою тарелку, берет вилкой кусок, останавливается на полпути, смотрит на него без тени аппетита, начинает опускать его обратно, но взглянув на ЭЛЕН, вздыхает, салютует ЭЛЕН вилкой с надетым на нее куском, как бы произнося тост за ее здоровье, кладет кусок в рот и не без усилия начинает его пережевывать.

К этому времени ЭЛЕН хватается за ножку, и ей удается наполовину выдернуть его из-под АННИ. АННИ успевает с силой опуститься на него и прижать его к полу всем своим весом. Следующая попытка ЭЛЕН повалить стул на бок не приводит к успеху, она быстро оставляет его и щиплет АННИ за бок. От неожиданности АННИ, которая в эту минуту глотает пищу, чуть не давится. Оправившись, она бросает вилку на стол и готовится схватить ЭЛЕН. Ребенок встает с пола с выражением любопытства на лице, чтобы исследовать, что делает АННИ. АННИ возобновляет еду и позволяет руке ЭЛЕН проследить за движением ее вилки ко рту. ЭЛЕН моментально забирается рукой в тарелку АННИ. АННИ решительно убирает ее руку и отодвигает к ее собственной тарелке. ЭЛЕН в ответ щиплет АННИ за бедро с такой силой и яростью, что та подскакивает. АННИ кладет вилку на стол и сидит, плотно сжав губы. ЭЛЕН снова впивается в ее бедро, и на этот раз АННИ больно шлепает ее по руке. ЭЛЕН отвечает размашистым ударом кулака, который попадает АННИ в ухо. Рука АННИ как пружина устремляется вперед и дает звонкую оплеуху ЭЛЕН. На

этот раз очередь ЭЛЕН быть изумленной. АННИ движением, в котором видно ее сожаление, касается рукой своего собственного лица. Но когда ЭЛЕН вновь наносит ей удар, АННИ снова рассчитанным движением наносит ей пощечину. ЭЛЕН в нерешительности заносит кулак для нового удара. АННИ поднимает руку для новой пощечины. Они застывают на мгновение в этой позе, в то время как ЭЛЕН раздумывает над своим следующим шагом. Она опускает кулак и далеко обходит стул АННИ, ощупью пробираясь к стулу матери. Когда она чувствует, что той нет, она, спотыкаясь, пробирается вдоль стола в глубь сцены. Установив, что стулья пусты, а тарелки убраны, она явно попадает в тупик. Затем она добирается обратно к стулу матери, касается своей щеки и указывает на стул, снова касается щеки и показывает на стул, и ждет, что за этим последует.

АННИ наклоняется к ней и хочет передать ей что-то знаками в руку, но ЭЛЕН руку вырывает. Она ощупью добирается до входной двери, пытается повернуть ручку и чувствует, что дверь заперта, а ключ вынут. Ощупью идет она к задней двери и также находит ее запертой. Тогда она начинает колотить в дверь кулаками. АННИ встает, подходит к ней, берет ее за кисти рук, несмотря на сопротивление, ведет ее обратно к столу, усаживает на стул и отпускает ее руки, положив их на ее тарелку. Пока АННИ усаживается на свое место, ЭЛЕН проворно слезает со своего стула, бежит к входной двери, тянет ее к себе за ручку и бьет ногами. АННИ вновь встает, подходит к ней, берет ее за руку, подводит к столу, усаживает и садится сама. ЭЛЕН снова бежит из-за стола к двери, опрокидывая по пути стул матери. АННИ вновь ее преследует, на этот раз она хватается ЭЛЕН сзади, поднимает и несет обратно к стулу в то время, как ЭЛЕН брыкается. АННИ сажает ЭЛЕН и поворачивается, чтобы занять свое место. ЭЛЕН выкарабкивается из-за стола, но, когда она проходит мимо АННИ, та снова хватается ее сзади и усаживает на стул. ЭЛЕН слезает со стула, на этот раз на другую сторону, и устремляется в направлении задней двери, но АННИ успевает настигнуть ее и снова водворить на место. Она остается стоять сзади стула ЭЛЕН. ЭЛЕН начинает вылезать на правую сторону, но в то же мгновение, когда ее ноги успевают коснуться пола, АННИ поднимает ее и сажает на место. ЭЛЕН слезает с левой стороны стула, но ее тотчас же понимают и сажают обратно. Она пытается ускользнуть направо, ее вновь сажают на место. Она старается слезть налево, АННИ снова ее останавливает. Она делает обманное движение вправо, но пытается слезть налево, но ее опять водворяют обратно. Она сидит мгновение, а затем пытается перелезть прямо через стол, не обращая внимания на стоящую посуду. АННИ хватается ее и сажает обратно. Тарелка ЭЛЕН опрокидывается ей на колени. Она бросается под стол и ползет под ним, лавируя между ножками стола и стульями. Однако АННИ быстро обегает вокруг стола и поджидает ее на другой стороне. Как только ЭЛЕН появляется из-под стола, АННИ тотчас хватается ее и поднимает, чтобы нести на место. Пытаясь удержаться на месте, ЭЛЕН хватается за стул ДЖЕЙМСА и тащит его за собой, но на полпути бросает, и он падает на пол. АННИ сажает ее на стул и выжидает. ЭЛЕН сидит без движения, но чувствуется, что внутри она вся напряжена. Затем она испытующе вытягивает левую руку и ногу. АННИ преграждает ей путь своей рукой, и ЭЛЕН, как только чувствует ее прикосновение, тут же отдергивает свою руку. Она пытается спустить со стула правую ногу,

но АННИ ставит на пути свою ногу, и ЭЛЕН рывком садится на место. Наконец, наклонившись назад, она устраивается на своем стуле с видом мрачного ожидания.

АННИ отступает от нее на шаг и наблюдает. ЭЛЕН не двигается. АННИ вздыхает полной грудью. К этому времени обе они и вся комната в полном беспорядке. Два стула валяются опрокинутые на полу, на столе хаос. Однако, АННИ не делает никакой попытки навести порядок. Она довольствуется тем, что возвращается на свое место и садится, чтобы восстановить силы. Вслед за этим она берет нож и вилку и с решимостью принимается за еду. ЭЛЕН протягивает руку, стараясь установить, что происходит. Увидев это, АННИ замирает. Рука ребенка шарит вдоль ее руки, доходит до вилки, останавливается (АННИ продолжает сидеть без движения) и удаляется. Затем рука ЭЛЕН движется в направлении ее собственной тарелки, тщетно старается нащупать ее и замирает. В эту минуту АННИ вновь встает, поднимает тарелку ЭЛЕН с пола, собирает горсть рассыпанной пищи с перепачканной скатерти, кладет ее на тарелку и ставит тарелку перед ЭЛЕН, пододвинув ее так, что она касается ее руки. Проходит несколько секунд, никто не двигается. Неожиданно ЭЛЕН хватая рукой несколько кусков и жадно их поедает. АННИ позволяет себе минуту веселья. Она отвешивает небольшой поклон в сторону ЭЛЕН, с удовольствием потирает руки. Затем она отходит на пару шагов в сторону, продолжая наблюдать. ЭЛЕН съедает все, что у нее на тарелке. После небольшого колебания она протягивает пустую тарелку и просит еще. АННИ берет тарелку, подходит к блюдам с едой и наполняет ее. Она в раздумье смотрит на ложку, постукивая ею о тарелку ЭЛЕН. Когда она возвращается к столу, то несет и ложку. Сначала она вкладывает ложку в руку ЭЛЕН, а затем ставит тарелку на стол. ЭЛЕН отбрасывает ложку и лезет в тарелку рукой. АННИ останавливает ее, удерживая за кисть, и снова вкладывает ложку ей в руку. ЭЛЕН нетерпеливым движением снова ее отбрасывает, и АННИ вновь перехватывает ее руку, чтобы вернуть в нее ложку. На этот раз ЭЛЕН бросает ложку на пол. АННИ, подумав, поднимает ЭЛЕН со стула и, после короткой схватки на полу, силой сжимает ее пальцы вокруг ложки и вместе с ложкой вновь усаживает ЭЛЕН на стул. ЭЛЕН вновь бросает ложку на пол. АННИ опять вытаскивает ее из-под стола, но во время борьбы ЭЛЕН толкает АННИ, наклонившуюся над ней, так, что та летит кувырком через голову. ЭЛЕН бежит обратно к своему стулу и забирается на него. Когда АННИ подходит к ней, ЭЛЕН цепляется за стул мертвой хваткой. АННИ отрывает сначала одну руку, затем другую, повторяет эту операцию и затем, отчаявшись, поднимает ЭЛЕН за талию вместе со стулом и тащит ее в направлении ложки. ЭЛЕН соскальзывает со стула и пытается вырваться, но АННИ прижимает ее к полу, заставляя ее пальцы охватить ложку, берет ее под мышки в то время, как та брыкается, ставит свободной рукой стул на место и швыряет ЭЛЕН обратно на стул. Но стоит ей только отпустить ЭЛЕН, как та бросает в нее ложкой.

Тогда АННИ убирает тарелку с едой. ЭЛЕН, пошарив по столу, обнаруживает исчезновение тарелки и начинает стучать кулаками. АННИ набирает целую пригоршню ложек и возвращается с ними и с тарелкой к ЭЛЕН. Она дает ЭЛЕН почувствовать запах пищи, после чего ЭЛЕН сразу же перестает барабанить по столу, ставит тарелку на

место и вкладывает ложку в руку ЭЛЕН. ЭЛЕН бросает ее на пол. АННИ вкладывает другую ложку ей в руку. ЭЛЕН бросает ее. Когда в руке у АННИ остается последняя ложка, она садится рядом с ЭЛЕН и, зажав ложку в руке ЭЛЕН, заставляет ее набрать в ложку пищу и поднести ее ко рту. ЭЛЕН сидит, сжав губы. АННИ выжидает минуту, затем отпускает руку ЭЛЕН. Она повторяет все сначала. Губы ЭЛЕН остаются сжатыми. АННИ выжидает, отпустив руку ЭЛЕН. Затем она старается проделать все с начала, и на этот раз ЭЛЕН неожиданно открывает рот и принимает пищу. АННИ опускает ложку со вздохом облегчения, но ЭЛЕН выплевывает всю пищу прямо ей в лицо. АННИ сидит мгновение, закрыв глаза, затем поднимает графин и выплескивает из него воду в лицо ЭЛЕН, у которой от неожиданности перехватывает дыхание. АННИ заставляет ЭЛЕН взять другую ложку и заталкивает ее ей в открытый рот. ЭЛЕН непроизвольно глотает. Пока она старается отдышаться, АННИ силой открывает ее ладонь и по буквам пишет быстро два слова. Затем она любезно раскланивается перед ЭЛЕН.

АННИ. Хорошая девочка.

Свет начинает гаснуть, действие на сцене продолжается.

В комнате находятся КЕЙТ, КЕЛЛЕР И АНИ. КЕЙТ прекращает шить и смотрит на АННИ.

КЕЙТ. Как вы сказали, мисс Анни?

АННИ. Это безнадежно. Я не могу учить ребенка, который бежит от меня.

КЕЛЛЕР (растерянно). Значит, если я понимаю, вы предлагаете...

АННИ. Если мы все согласны, что это безнадежно, то следующий вопрос...

КЕЙТ. Мисс Анни! (Она наклоняется к АННИ и говорит очень серьезно, с глубокой убежденностью). Я не согласна. Я думаю, вы... недооцениваете ЭЛЕН.

АННИ. Я думаю, что это вы все здесь ее недооцениваете.

КЕЙТ. Сегодня она сложила салфетку. Она учится, учится. Знаете ли вы, что она начинала говорить, когда ей было шесть месяцев? Она могла сказать «вода». Может быть, не совсем так, а что-то вроде «ва-ва», но она понимала, что такое вода, в шесть-то месяцев от роду... Никогда я не видела такого способного, восприимчивого ребенка... (Ее голос прерывается, но она берет себя в руки). Это еще в ней где-то осталось, правда? Посмотрели бы вы на нее до болезни, какой это был славный, милый ребенок.

АННИ (мягко). Она изменилась.

Пауза. КЕЙТ не отводит от нее глаз. В своем спокойном призыве к АННИ она не ставит никаких условий.

КЕЙТ (очень мягко и тихо). Мисс Анни. Будьте снисходительны к ней. И к нам.

КЕЛЛЕР. К нам?!

КЕЙТ. Пожалуйста. Как заблудшего агнца в притче я ее только больше люблю.

АННИ. Мисс Келлер, я думаю, что Элен мешает больше всего не глухота и не слепота. Мешает ей ваша любовь. И жалость.

КЕЛЛЕР. Что вы хотите сказать?

КЕЙТ внимательно смотрит на нее. АННИ вертит в руке свои темные очки.

АННИ. Да, и жалость. Все вы здесь так жалеете ее, что обращаетесь с ней, как с любимым котенком или с собакой, которую приучают к домашним порядкам. Что же удивительного, что она не подпускает меня к себе. Бесплезно мне стараться научить ее здесь речи или чему-нибудь еще. Лучше уж...

КЕЙТ (прерывая ее). Мисс Анни, до вашего приезда мы думали поместить ее в лечебницу.

*АННИ оборачивается и смотрит на КЕЙТ.*

*Пауза.*

АННИ. В какую лечебницу?

КЕЛЛЕР. Для умственно дефективных.

КЕЙТ. Я была там. Это так страшно, что я не могу передать вам. Люди, как животные, крысы в палатах и... (Она в ужасе трясет головой, мысленно представляя это место). Но что же нам делать, если вы отказываетесь?

АННИ. Отказываюсь?

КЕЙТ. Вы сказали, что это безнадежно.

АННИ. Отказаться! Но я только сегодня поняла, что нужно делать, с чего начинать. (Она смотрит сначала на КЕЙТ, потом на КЕЛЛЕРА, которые ждут, и говорит прямо и просто, насколько ей позволяет нервная напряженность). Я хочу, чтобы она была полностью предоставлена мне.

*АННИ осматривает комнату в последний раз, выдвигает ящик с игрушками на середину, усаживает на видное место куклу. Люди исчезают, кроме ДЖЕЙМСА, в комнате снова воцаряется тишина. Свет становится ярче.*

ДЖЕЙМС. Вы нелегко сдаетесь. Не очень-то хотите идти легким путем. Правда ведь? Как вы... завоюете ее, здесь, в этом месте?

АННИ (отрывисто). Разве я знаю. Я вышла из себя и вот результат.

ДЖЕЙМС (легким тоном). Если нельзя прикоснуться, то нельзя и учить. Правда, вы больше и сильнее, чем Элен.

АННИ. Я не рассчитываю на силу. Я рассчитываю на нее. Этот дьяволенок до смерти хочет знать.

ДЖЕЙМС. Что знать?

АННИ. Все, все до малейшей капли, что только существует на белом свете. Нужно будет использовать эту ее жажду. (Она делает комнате последний осмотр, поправляет постель, занавеси).

ДЖЕЙМС (пауза). Может быть, и она вас научит.

АННИ. Конечно.

ДЖЕЙМС (продолжает). Что она не такая. Что существует... Тупость сердца. Безразличие. Когда соглашаешься со всем. Уступаешь и сдаешься. Ведь рано или поздно мы все сдаемся. Правда ведь?

АННИ. Может быть, да. Так я представляю себе первородный грех.

ДЖЕЙМС. Как это?

АННИ (очень четким голосом). Да вот так — сдаваться, не бороться.

ДЖЕЙМС (с некоторым раздражением). Вы не проникнете к ней. Оставьте ее такой, какая она есть. Пожалейте ее за то, что она такая.

АННИ. Если бы я хоть раз так подумала, я бы давно умерла.

*АННИ делает шаг от двери в комнату, сжимает руки, как будто в горячей молитве. Она готова. Дверь открывается, и КЕЛЛЕРЫ — КЕЙТ в дорожной шляпке, КЕЛЛЕР тоже в шляпе — стоят в дверях. Между ними ЭЛЕН, она в пальто-накидке, КЕЙТ тихонько ведет ЭЛЕН в*

комнату. ЭЛЕН идет ощупью, Растерянно, но с интересом к новой обстановке — АННИ избегает прикосновения руки ЭЛЕН, но взгляд ее все время следует за ребенком.

АННИ. Она знает, где она?

КЕЙТ (отрицательно качая головой). Мы два часа катали ее.

КЕЛЛЕР. Как будто это в другом городе.

ЭЛЕН спотыкается о ящик на полу, обнаруживает свою куклу и другие потрепанные игрушки. Ей это нравится. Она усаживается около ящика с игрушками, потом ее что-то удивляет, она настораживается. Она поднимается и хочет прижаться к ногам матери, но АННИ делает к ней шаг и вместо матери ЭЛЕН обнимает ноги АННИ. ЭЛЕН отстраняется и дотрагивается рукой до своей щеки.

КЕЙТ. Это ее знак для меня.

АННИ. Знаю.

ЭЛЕН останавливается, ждет, потом снова начинает ощупывать предметы, находящиеся около нее, делая это все более нетерпеливо. КЕЙТ стоит в нерешительности, потом идет по направлению к ЭЛЕН, но руки АННИ преграждают ей путь.

Через две недели.

КЕЙТ. Мисс Анни, пожалуйста, будьте к ней добры. Эти две недели постарайтесь быть с ней добрее.

АННИ. Буду.

КЕЙТ останавливается, поворачивается и поспешно уходит. КЕЛЛЕРЫ идут к дому. АННИ запирает дверь. ЭЛЕН бросается к двери. АННИ не пускает ее. ЭЛЕН толкает ее, освобождается и мечется по комнате, как птица в клетке, наталкивается на мебель, время от времени дотрагивается до щеки. Ее панический страх нарастает. Она начинает издавать странные, уже знакомые нам звуки. АННИ хочет успокоить ЭЛЕН, подходит к ней, но прикосновение руки АННИ возбуждает в девочке приступ ярости. Она вырывается, спотыкается о ящик с игрушками, падает и начинает бросать игрушками по направлению к АННИ, бросает и ящик. Потом встает на ноги и мечется по комнате, обрывает занавеси на окне, колотит в дверь — настоящий маленький вихрь разрушения. ЭЛЕН натыкается на куклу, собирается швырнуть ее, но вдруг замирает. Прижимает к себе куклу и с рыданиями опускается на пол. АННИ смотрит на нее с благоговейным ужасом.

Две недели. (Она качает головой не без некоторого отвращения, смешанного с растерянностью). За что я взялась и что из этого выйдет.

### Действие третье.

*КЕЙТ встает из-за стола.*

КЕЛЛЕР (мягко). Вы ничего не ели, Кети.

КЕЙТ (улыбается, качает головой). Нет аппетита. Я слишком беспокоюсь.

КЕЛЛЕР. Нужно поесть. Предстоит долгий день ожидания.

ДЖЕЙМС (шутливым тоном). Но эти две недели показались совсем короткими. Никак не думал, что жизнь может протекать так... тихою Для меня время прошло слишком быстро.

*КЕЙТ и КЕЛЛЕР молча смотрят на него. ДЖЕЙМСУ становится неловко.*

АННИ (голос издали). Карта. К-а-р-т-а.

ДЖЕЙМС. Ну, дома было все совершенно нормальным, правда ведь?

КЕЛЛЕР (жестко). Джимми!

ДЖЕЙМС. Разве это плохо — спокойно позавтракать раз в пять лет? И вы оба как будто довольны друг другом.

КЕЛЛЕР. Могло бы быть еще тише, если бы ты, Джимми, придержал язык за зубами. Неужели ты не можешь понять, что перенесла Кети с тех пор, как...

*КЕЙТ останавливает его, положив руку ему на плечо.*

КЕЙТ. Капитан. (Обращается к ДЖЕЙМСУ). Да, это правда. Две тихие нормальные недели. Все, как вы сказали. Только не быстро прошли, а тянулись бесконечно.

*АННИ, похудевшая и измученная, пишет письмо за столом. Ее лицо почти вплотную прикасается к бумаге. ЭЛЕН сидит на стуле в стороне. В первый раз она чиста и опрятна. Она тихо вяжет крючком шерстяную цепочку, которая извивается по всей комнате.*

АННИ. «Я чувствую себя... с каждым днем... все больше не...» (Останавливается, перелистывает словарь, водит пальцем по строчкам, поднимает брови и списывает слово). «...неспособной...» «Мой ум... недисциплинирован... полон белых пятен... скачков... разных беспорядочных вещей... нагроможденных в темных углах.» (Она останавливается, читает, хмурится). Хм.

*АННИ снова наклоняется к словарю. КЕЙТ подходит ближе, неся поднос с едой.*

(Продолжает. Ищет слово в словаре). А где же... дисциплина... дес... (Она перелистывает страницу или две, ищет пальцем, бормочет). Какой плохой словарь, нужно знать, как пишется слово, прежде чем найдешь его, вот, дисциплина! Дисциплина. «Недисциплинирован».

*Она исправляет слово. Глаза ее болят. Утомленная, она закрывает их и тихонько гладит пальцами веки. КЕЙТ смотрит на нее.*

КЕЙТ. Что вы делаете с глазами?

*АННИ оборачивается. Надевает темные очки, встает, чтобы подойти к окну. Принимает бодрый вид.*

АННИ. Это не очень-то лестно. Учусь правильно писать. Похоже на импровизированную вечеринку. Выскакивают самые неожиданные персонажи.

КЕЙТ. Вы не должны переутомлять глаза, мисс Анни.

АННИ. Что поделаешь. (Она берет поднос, ставит на стул и несет стул с подносом к ЭЛЕН). Если я хочу научить Элен правильно изображать слова, то должна сама писать их правильно.

КЕЙТ (почти печально). Как она спокойна!

АННИ. Она научилась этому вязанию вчера. И теперь я никак не могу ее остановить!

*Она освобождает ногу от шерстяных ниток и ставит стул перед ЭЛЕН. ЭЛЕН по прикосновению к колену чувствует тарелку, откладывает вязанье, подсовывает салфетку под воротничок, но АННИ не дает ей ложки. Обнаружив отсутствие ложки, ЭЛЕН складывает руки на коленях и ждет. АННИ шутливо подмигивает КЕЙТ.*

Настоящая маленькая леди. Скорее умрет с голоду, чем будет есть руками.

*Она дает ЭЛЕН ложку и ЭЛЕН начинает аккуратно есть.*

КЕЙТ. Вы выучили ее всему этому в две недели. Я бы никогда...

АННИ. Но этого недостаточно. (Она неожиданно становится мрачной, качает головой. Продолжает). Послушание — это еще не все. Ну, она выучила два существительных сегодня утром — «ключ» и «вода», а всего за это время — восемнадцать существительных и три глагола...

КЕЙТ (колеблясь). Но — не...

АННИ. Нет. Для нее они еще не имеют смысла. Это все еще игра пальцев и только. (Она резким движением поворачивается к КЕЙТ). Миссис Келлер... (Останавливается, садится на подоконник, берет КЕЙТ за руку). Поиграем в нашу игру.

КЕЙТ. Как же она поймет.

АННИ. Это придет.

*Она изображает слово на руке КЕЙТ. КЕЙТ не отвечает.*

КЕЙТ. Как это придет?

АННИ (пауза). Как птица учится летать? (Снова пишет слово в руке КЕЙТ). Мы рождены, чтобы пользоваться словами, как крыльями, это должно придти.

КЕЙТ. Как?

АННИ (пауза, устало). Ну хорошо. Я не знаю, как. (Она выпускает руку КЕЙТ и приподнимает очки, чтобы потереть глаза). Я делала все, что могла придумать. Все, чему она здесь научилась — быть опрятной, вязать, нанизывать бусы, есть как полагается, упражнения каждое утро. Мы лазаем по деревьям, ищем яйца — вчера цыпленок вылутился у нее в руке. Все эти слова я показываю ей в руке. Мы все время разговариваем этим способом. Я ложусь спать с судорогой в пальцах — от этих бесконечных разговоров.

КЕЙТ. Я тревожусь за вас, мисс Анни. Вы должны отдохнуть.

АННИ. Сейчас? Она говорит пальцами во сне. Она складывает слова по буквам, не сознавая этого. Уже косточки этих пяти пальцев знают буквы, рука эта до боли хочет разговаривать, но что-то в ее уме еще не пробудилось. Как мне подтолкнуть ее? В этом весь вопрос.

КЕЙТ. И ответа нет.

*Входит КЕЛЛЕР.*

КЕЛЛЕР. Я пришлю Вيني помочь вам уложиться.

АННИ. Не раньше шести часов. Я останусь с ней одна до шести часов.

КЕЛЛЕР (соглашаясь). В шесть часов. Пойдем, Кети.

*КЕЙТ отходит от окна и присоединяется к нему. КЕЛЛЕР закрывает дверь*

АННИ. Не знаю, как тебе сказать, чтобы ты поняла. Ни одна душа в мире не знает, Элен! Элен!



*Она с жалостью наклоняется и прикасается губами к виску ЭЛЕН. ЭЛЕН мгновенно застывает она слегка отворачивает голову. Сейчас освещен только круг, где стоят АННИ и ЭЛЕН Через минуту АННИ выпрямляется.*

Действительно, что все это значит для меня? Они удовлетворены. Отдайте им обратно их ребенка и все они будут довольны. Но не ты и не я.

*Рука ЭЛЕН протягивается к свету.*

Ну же — достань, достань.

*АННИ протягивает свою руку, сжимает руку ЭЛЕН. Освещены две тесно сжатые руки, остальная часть комнаты в тени.*

Я хотела научить тебя, Элен, всему, чем наполнен мир, тому, что на миг принадлежит нам и уходит от нас, тому, что мы сами такое, тому свету, который мы приносим с собой и оставляем, уходя, словом — всему. Свет этих слов дал бы тебе увидеть то, что было десять тысяч лет тому назад. Все, что мы чувствуем, думаем, знаем, разделяем с другими, так что ни одна душа не остается в темноте и не умирает даже в могиле. Но я знаю, знаю. Только одно слово — и я могу дать тебе в руки целый мир. И что бы это ни значило для меня, я не помирюсь на меньшем. Как, как мне сказать тебе, что это... (Она изображает пальцами). ...Означает слово, а это слово означает вот эту вещь — шерсть.

*АННИ вкладывает шерсть в руку ЭЛЕН. ЭЛЕН растеряна. АННИ кладет вязанье в сторону.*

А вот это слово — с-т-у-л — означает эту вещь — стул.

*Она прижимает ладонь ЭЛЕН к стулу. ЭЛЕН ждет, не понимая. АННИ хватается салфетку — пишет в ладонь ЭЛЕН: с-а-л-ф-е-т-к-а. Вкладывает салфетку в руку ЭЛЕН, ждет, отбрасывает, поднимает складку платья ЭЛЕН, составляет слово «платье». Потом роняет складку платья, составляет слово «лицо». АННИ притягивает руку ЭЛЕН к своей щеке и прижимает, пристально смотрит в глаза ЭЛЕН, которые ничего не выражают. Слышится отдаленный бой башенных часов — один, два, три, четыре, пять, шесть.*

*КЕЙТ останавливается на пороге. АННИ видит ее, убирает руку ЭЛЕН со своей щеки и прикладывает ее к собственной щеке девочки, дважды хлопывает ее по щеке, напоминая о старом знаке «матери» и медленно изображает это слово в ладони ЭЛЕН.*

М-а-м-а.

*ЭЛЕН гладит себя по щеке с потерянными видом. АННИ опять берет ее за руку и снова: м-а... Но КЕЙТ дрожит от нетерпения, ее голос срывается, звучит резко.*

КЕЙТ. Пустите ее ко мне.

*АННИ поднимает ЭЛЕН на ноги и слегка толкает ее к двери. ЭЛЕН идет ощупью, что-то неясно чувствуя, дрожа всем телом. КЕЙТ падает на колени, обнимает ее, целует. ЭЛЕН крепко прижимается к ней. КЕЙТ взволнована, задыхается, повторяет снова и снова имя ЭЛЕН. Берет ее на руки, спотыкаясь идет к дому.*

*АННИ теперь одна на сцене. Она поворачивается, смотрит на опустошенную комнату, молча прощается с ней, бесстрастно, как генерал, потерпевший поражение и оставшийся один на покинутом поле боя.*

*Этот голос преследует АННИ, она хватается свою сумку, поворачивается к двери. В дверях стоит КЕЛЛЕР.*

КЕЛЛЕР. Мисс Анни... (У него в руке конверт). Я ждал, чтобы передать вам это.

АННИ (переводя дыхание). Что это?

КЕЛЛЕР. Ваше жалование за первый месяц. (Он протягивает ей конверт, кладет в руку). Надеюсь, что за этим последуют многие другие. Конечно, это не соответствует тому, что мы чувствуем, это не может оплатить наш долг. Вы сделали так много...

АННИ. Что же я сделала?

КЕЛЛЕР. Взяли от нас дикое существо, а вернули нам ребенка.

АННИ (через несколько секунд). Я научила ее только одному: понять «нет», «нельзя», «не делай того», «не делай этого».

КЕЛЛЕР. Это больше, чем мы смогли сделать за все эти годы.

АННИ. Я хотела научить ее понять, что такое речь. Я хотела научить ее понять — «да».

КЕЛЛЕР. У вас для этого будет время.

АННИ. Не знаю, как это сделать, знаю только одно — послушание — это не дар; послушание без понимания, без сознания — это та же слепота. Все ли это, чего я желала для нее?

КЕЛЛЕР (мягко). Нет, нет.

АННИ. Может быть. Я не знаю, что еще можно сделать. Просто продолжать делать то, что я уже делала и верить, что где-то внутри она... что-то внутри у нее ждет. Как вода под почвой. Все, что я могу сделать — это продолжать.

КЕЛЛЕР. Но этого достаточно для нас.

АННИ. Вы можете помочь, капитан Келлер.

КЕЛЛЕР. Как?

АННИ. Даже научить ее понять «нет» стоило недешево. Много труда и боли. Не сделайте так, чтобы все это оказалось напрасным.

КЕЛЛЕР. Согласен. Мы ведь тоже кое-чему научились.

*Пауза.*

Пойдемте же ужинать.

АННИ. Хорошо.

*Свет, освещающий АННИ и КЕЛЛЕРА, постепенно гаснет и одновременно зажигается в столовой дома, где ВИННИ протирает стаканы на столе, накрытом для ужина..*

КЕЛЛЕР (улыбается, предлагает ей руку). Позвольте?

*АННИ берет его под руку и свет, обращенный на них, гаснет, в то время как он ведет ее из оранжереи.*

*Открывается дверь в глубине столовой, входит ЭЛЕН. Она останавливается, с довольным видом втягивает носом воздух, энергично ощупывает руками знакомые вещи, панели дверей, стулья вокруг стола, серебро на столе, натывается на ВИННИ, одобрительно гладит ее по боку.*

ВИНИ. А может и мы рады, что ты вернулась домой.

*ЭЛЕН идет ощупью к передней двери, открывает и закрывает ее, вынимает ключ, снова открывает и закрывает как бы для того, чтобы убедиться, что дверь не заперта. Идет ощупью к двери в глубине комнаты и повторяет ту же процедуру, вынимая ключ с ликующим видом.*

*ДЖЕЙМС, который до этого успел поставить чемодан АННИ в ее комнату наверху, около двери и пропал из виду где-то за углом, может быть в одной из комнат наверху, сейчас снова появляется и спускается*

*вниз по лестнице одновременно с тем, как АННИ и КЕЛЛЕР поднимаются по ступенькам веранды. ДЖЕЙМС следует за ними в столовую, гладит проходящую мимо АННИ по голове, к удивлению последней, говорит:»Добрый вечер, генерал», и садится на свой стул напротив.*

*ВИНИ несет из дома пустой кувшин для воды.*

КЕЙТ. Пожалуйста, Джимми, прочтите молитву.

*Все наклоняют головы, кроме ЭЛЕН, которая дотрагивается до пустой тарелки и затем протягивает руку, чтобы убедиться, что КЕЙТ рядом. ДЖЕЙМС секунду раздумывает, взглядывает через стол на АННИ, снова наклоняет голову и подчиняется просьбе.*

ДЖЕЙМС (легким тоном). И Иаков был оставлен один, и боролся с ангелом до восхода солнца; и в этой борьбе Иаков вывихнул ногу у бедра. И ангел сказал: отпусти меня, ибо занимается день. И Иаков сказал: я не отпущу тебя, пока ты не дашь мне благословения. Аминь.

*АННИ поднимает голову и подозрительно смотрит на ДЖЕЙМСА, который подмигивает, но без особого выражения, и наклоняется к ЭЛЕН.*

Ах ты, ангел.

*Остальные поднимают головы, ВИНИ возвращается с кувшином, ставит его около КЕЙТ и уходит в дверь в глубине комнаты. АННИ надевает ЭЛЕН салфетку.*

КЕЙТ. Странная молитва, Джеймс.

ДЖЕЙМС. Это из Библии, не так ли?

КЕЛЛЕР. Попробуй булочки, Ив.

КЕЙТ (передавая булочки дальше, отвечает ДЖЕЙМСУ). Конечно, разве ты не знаешь?

ДЖЕЙМС. Знаю, конечно.

КЕЛЛЕР (угощая). Ветчины, мисс Анни?

АННИ. Пожалуйста.

КЕЙТ (к ДЖЕЙМСУ). Тогда зачем спрашивать?

ДЖЕЙМС. Я так и хотел сказать, что это из Библии. Поэтому вполне уместная молитва.

КЕЙТ (протягивая кувшин с водой АННИ). Мисс Анни?

АННИ. Благодарю вас...

КЕЙТ. В Библии много такого, чего я не хотела бы слышать перед принятием пищи.

*Когда АННИ протягивает руку к кувшину, ЭЛЕН снимает с себя салфетку и бросает ее на пол. АННИ наполняет водой стакан и в эту минуту замечает, что сделала ЭЛЕН. Она смотрит на спокойное лицо девочки, затем наклоняется, поднимает салфетку и надевает ее снова.*

ДЖЕЙМС. Ну, в Библии говорится о бедре Иакова, а у нас на столе бедро поросенка.

*Она останавливается, видя, что ЭЛЕН умышленно снимает свою салфетку и бросает ее на пол. Она хочет поднять салфетку, но АННИ останавливает ее.*

КЕЛЛЕР (не замечая). Преподобный отец заглянул ко мне в контору сегодня и пожаловался, что его куры перестали нестись. Бедный малый, он совсем был расстроен, все, что он мог...

*Он останавливается и, нахмурившись, смотрит по очереди на КЕЙТ, ЭЛЕН И АННИ.*

ДЖЕЙМС (ничего не замечая). Я всегда подозревал этих кур.

*Он тоже останавливается, следя за взором КЕЛЛЕРА. АННИ в этот момент наклоняется, чтобы поднять салфетку.*

*Общее молчание. Все наблюдают. АННИ в третий раз надевает салфетку на ЭЛЕН. ЭЛЕН срывает ее и бросает на пол. Ожидание становится зловещим. Затем АННИ встает, берет тарелку ЭЛЕН и уносит ее. ЭЛЕН, чувствуя, что тарелки с едой нет, соскальзывает со стула и начинает брыкаться под столом. Посуда подскакивает на столе. АННИ смотрит на все это с минуту, потом идет к ЭЛЕН, берет ее крепко за руки и сажает силой на стул. ЭЛЕН вырывается, освобождает одну руку и хватается за юбку матери. КЕЙТ берет ее за плечо и девочка утихает.*

КЕЙТ. Мисс Анни!

АННИ. Нет.

КЕЙТ (пауза). Это ведь особенный день.

АННИ (сурово). Он будет особенным, если я уступлю.

*Она пытается оторвать руку ЭЛЕН от юбки КЕЙТ. КЕЙТ кладет свою руку на руку АННИ.*

КЕЙТ. Пожалуйста. Я ведь еще не успела по-настоящему сделать для нее возвращение домой радостным.

АННИ. Капитан Келлер.

КЕЛЛЕР (смущенно). Кети, мы... немножко побеседовали. Мисс Анни думает, что если мы будем потворствовать Элен в этих ее...

АННИ. Она научилась не бросать вещей на пол и не брыкаться. На это ушло почти две недели и вот...

КЕЙТ. Что вы хотите сделать?

АННИ. Дайте мне увести ее из-за стола.

КЕЙТ (в огорчении). Разве один раз так уж важно, мисс Анни. Я приготовила сегодня на обед все любимые блюда Элен.

*Пауза.*

КЕЛЛЕР (мягко). Это ведь праздничный обед в честь возвращения домой, мисс Анни.

*АННИ после минутного колебания отпускает руку ЭЛЕН. Но не может примириться. Сидя на своем стуле, она качает головой и поворачивается к КЕЙТ.*

АННИ. Она вас испытывает. Разве вы не понимаете?

ДЖЕЙМС (обращаясь к АННИ). Она испытывает вас.

КЕЛЛЕР. Джимми, замолчи. Она теперь дома и, естественно, она...

АННИ. Хочет посмотреть, что будет дальше. Ну что же, это в ваших руках. Я говорила вам, что именно это меня больше всего заботит. Ведь вы обещали мне полчаса тому назад...

КЕЛЛЕР (успокаивающе). Но она не брыкается сейчас.

АННИ. Но и не учится этого не делать. Миссис Келлер, учить ее тяжело для всех. Я понимаю, как тяжело. Но она будет вести себя в соответствии с тем, что вы будете требовать, чего вы будете ждать от нее и не больше.

*КЕЙТ закрывает глаза, думает. АННИ снова садится, добавляя:*

*Если вы будете щедры и снисходительны — расплачиваться придется ей. (Поворачивается к ДЖЕЙМСУ). Пожалуйста, передайте мне побольше... ее любимого блюда.*

*КЕЙТ отнимает руку ЭЛЕН от своей юбки, поворачивает девочку к АННИ. Сдается. ЭЛЕН идет к своему стулу.*

КЕЙТ (тихо). Берите ее, мисс Анни.

АННИ. Благодарю вас.

*Но в ту минуту, когда АННИ, поднимаясь со стула, берет ее за руку, ЭЛЕН начинает вырываться и брыкаться, уцепившись за скатерть и испуская жалобные звуки. АННИ старается оторвать ее руку от скатерти. КЕЛЛЕР встает.*

КЕЛЛЕР (снисходительно). Боюсь, что вы создаете трудности, мисс Анни. Конечно, вы правы, надо, чтобы она держалась того, что уже выучила...

*Он берет ЭЛЕН за руки, поглаживает их. ЭЛЕН успокаивается.*

(Продолжает). Но не думаю, что нужно выводить ее из-за стола. В конце концов, она ведь почетный гость сегодня. Верните ее тарелку.

АННИ. Если бы она не была слепой, вы бы никогда не потерпели...

КЕЛЛЕР. Но она слепая, и я думаю, что можно пойти на компромисс. Пожалуйста, верните ей тарелку.

*АННИ сжимает челюсти, но возвращает тарелку. КЕЛЛЕР повязывает салфетку вокруг шеи ЭЛЕН. ЭЛЕН не сопротивляется.*

Ну вот. Это бывает. Многие из нас относятся неприязненно к своим учителям. И иногда кто-то другой может сгладить...

*Он вкладывает вилку в руку ЭЛЕН. ЭЛЕН берет вилку.*

(Непринужденно). Ну, что же. Начнем все сначала.

*Он идет к своему месту, обходя стол. АННИ стоит и наблюдает. ЭЛЕН неподвижна, обдумывает что-то, потом злорадно бросает вилку на пол. Погружает руку в тарелку и кладет в рот горсть еды.*

ДЖЕЙМС (устало). Да, мы действительно начинаем все сначала.

*КЕЛЛЕР бросает на него сердитый взгляд. ЭЛЕН в это время погружает другую руку в тарелку АННИ. АННИ сейчас же подходит и берет ее за запястье. ЭЛЕН, выбрасывая вперед другую руку, наталкивается на кувшин. Она замахивается им на АННИ. АННИ отводит его локтем, но вода проливается на ее платье. АННИ переводит дыхание, хватая кувшин одной рукой, другой рукой забирает ЭЛЕН в охапку и идет к двери. ЭЛЕН брыкается. КЕЛЛЕР встает.*

АННИ (с вежливой жесточечностью). Не вставайте.

КЕЛЛЕР. Куда вы идете?

АННИ. Не сглаживайте больше ничего для меня, не вмешивайтесь! Я обращаюсь с ней, как со зрячим ребенком, потому что я требую от нее, чтобы она видела. Я уверена, что она будет видеть. Не сводите на нет то, что я делаю.

КЕЛЛЕР. Куда вы ее ведете?

АННИ. Хочу, чтобы она налила воды в этот кувшин.

КЕЛЛЕР (чопорно). У нас есть для этого слуги. Позовите, пожалуйста, Вيني. Я не буду больше спорить с вами по поводу методов вашего учения, но вы должны учить ее тому, что подходит ее положению молодой леди, физическая работа явно не соответствует этому.

АННИ. О, капитан, если бы только Элен обладала вашим... красноречием.

КЕЛЛЕР (натянута). Благодарю вас.

АННИ. Или вы ее здравым смыслом.

*Она выходит с ЭЛЕН под мышкой из передней двери. КЕЛЛЕР стоит, выпрямившись, с гневным видом.*

КЕЛЛЕР (сердито). Нет, не позволю.

*Он устремляется вслед за АННИ. ДЖЕЙМС, встав из-за стола с неуверенной решимостью, преграждает путь Келлеру своим стулом.*

ДЖЕЙМС. Оставьте ее.

КЕЛЛЕР. Что?

ДЖЕЙМС (нервно). Я говорю, оставьте ее. Она права.

*КЕЛЛЕР смотрит, сверкая глазами, на стоящий у него на дороге стул. ДЖЕЙМС глубоко переводит дыхание и точно срывается.*

(Продолжая). Она права. Кейт права. Я прав. А вы неправы. Вы ее выгоните отсюда только через мой... труп... стул. Неужели вам никогда не приходило в голову, что хоть один раз в жизни вы можете быть абсолютно неправы?

*КЕЛЛЕР поражен, даже как будто несколько заморожен. КЕЙТ встает в волнении, хочет вмешаться.*

КЕЙТ. Капитан!

*КЕЛЛЕР, подняв руку, останавливает ее. Его глаза прикованы к бледному лицу ДЖЕЙМСА. Наконец он обретает голос. Говорит хрипло.*

КЕЛЛЕР. Сядьте, все.

*Он садится. КЕЙТ садится. ДЖЕЙМС держится за свой стул. КЕЛЛЕР говорит довольно мягко.*

Садись, пожалуйста, Джимми.

*ДЖЕЙМС садится, наступает тишина. Глаза КЕЛЛЕРА прикованы к ДЖЕЙМСУ.*

*Снаружи АННИ тащит ЭЛЕН за руку по ступеням веранды, в руке у нее кувшин. АННИ идет к столу с кувшином воды.*

АННИ. Вот так...

*ЭЛЕН дотрагивается до своей щеки. Неуверенно ждет.*

(Продолжает). Нет, ее здесь нет.

*АННИ дает ей кувшин. АННИ изображает буквы в ладони незанятой руки ЭЛЕН.*

В-о-д-а. Вода. Это ее название.

*И вот чудо свершилось. Меняется свет заходящего солнца, и вместе с тем меняется лицо ЭЛЕН, как будто бы озаряясь изнутри светом, которого мы еще не разу не видели у нее на лице и свидетельствующим о какой-то внутренней борьбе. Ее губы начинают дрожать, точно стараясь вспомнить что-то, что когда-то мускулы около губ знали, и, наконец, какие-то младенческие звуки, похороненные под обломками лет глухоты, болезненно находят выход.*

ЭЛЕН. Ва-ва.

*Она роняет кувшин на плиту под струей. Кувшин разбивается. ЭЛЕН стоит, точно пригвожденная.*

Ва-ва.

*ЭЛЕН подставляет руку под уменьшающуюся струю и делает знаки букв на своей ладони. АННИ протягивает ей руку, и ЭЛЕН делает слово на ладони АННИ.*

АННИ. Да!

*ЭЛЕН снова изображает это слово.*

Да!

*ЭЛЕН хватается ручку насоса, качает еще воду, погружает руку в струю и хватается руку АННИ, чтобы снова по буквам изобразить это слово — вода.*

Да! Ах, моя дорогая.

*АННИ падает на колени и сжимает руку ЭЛЕН но ЭЛЕН освобождается. Стоит с потерянным видом, потом опускается на*

землю, поглаживает ее рукой и настойчиво протягивает свою ладонь. АННИ изображает на ней слово.

З-е-м-л-я.

ЭЛЕН изображает это слово знаками на руке АННИ

Да!

АННИ, изображая знаками это слово, начинает возбужденно кричать:

Миссис Келлер! Миссис Келлер!

ЭЛЕН, продолжая одной рукой звонить, другой рукой нащупывает платье матери. Выбрасывает руку и АННИ составляет на ее ладони знаками слово.

М-а-м-а.

КЕЛЛЕР в свою очередь хватается за руку ЭЛЕН. Она дотрагивается до него, протягивает вопросительно руку, и АННИ опять изображает слово.

П-а-п-а. Она поняла!

КЕЙТ и КЕЛЛЕР опускаются на колени, произнося невнятные слова, прижимая к себе ЭЛЕН. АННИ взволнованная, шатаясь, отступает и смотрит на них. ЭЛЕН изображает слова на ладони КЕЙТ, потом на руке КЕЛЛЕРА. КЕЙТ отвечает на ладони ЭЛЕН. Они не могут оторваться от девочки и качают ее в своих объятиях.

После некоторого времени ЭЛЕН что-то ищет, не находит, поворачивается кругом, освобождается и идет, протянув ошупью руки, искать АННИ, наталкивается на ее ноги, АННИ встает на колени. ЭЛЕН гладит АННИ пальцем по щеке, нетерпеливо показывает пальцем и ждет. АННИ изображает по буквам слово.

У-ч-и-т-е-л-ь.

ЭЛЕН медленно изображает это слово знаками на ладони АННИ. АННИ кивает головой.

У-ч-и-т-е-л-ь.

АННИ держит руку ЭЛЕН на своей щеке. Через некоторое время ЭЛЕН отнимает руку, не резко, но сдержанно, и отступает на один шаг. Она стоит, раздумывая, потом поворачивается и идет, спотыкаясь, к родителям. Они пытаются обнять ее, но у нее что-то другое на уме. Она хочет взять ключи, ударяет по карману КЕЙТ. КЕЙТ вынимает ключи и дает ей.

КЕЙТ идет к ЭЛЕН и берет ее за руку. ЭЛЕН пишет в руку матери какое-то слово. КЕЙТ колеблется, и ЭЛЕН снова настоятельно повторяет это слово — на этот раз КЕЙТ понимает. Это их первый разговор. КЕЙТ почти не может сказать это слово вслух. Она чувствует удивление, благодарность, потерю. В эту минуту она одновременно и находит и теряет своего ребенка.

КЕЙТ. Учитель?

АННИ оборачивается, КЕЙТ, повернув ЭЛЕН за плечи по направлению к АННИ, держит ее, держит крепко, потом отпускает, как бы отдавая ее. ЭЛЕН ошупью, застенчиво идет по двору, и когда ее руки дотрагиваются до юбки АННИ, она останавливается. Потом она поднимает ключи и отдает их АННИ.

Некоторое время обе они не двигаются. Потом ЭЛЕН тихонько прижимается к АННИ, снимает с нее очки, целует в щеку. АННИ сжимает девочку в объятиях.

*КЕЙТ, волнуемая противоречивыми чувствами, отворачивается, знаком удаляет слуг и идет в дом, опираясь на руку КЕЛЛЕРА.*

*Свет почти погас. Освещен только колодец. АННИ и ЭЛЕН одни во дворе около колодца. АННИ почти бессознательно нашла руку ЭЛЕН и медленно изображает слова по буквам на ладони, шепча прерывающимся голосом.*

*АННИ. Я — л-ю-б-л-ю — Э-л-е-н. (Она прижимает ребенка к себе, на этот раз крепко, и шепчет ей в волосы, не изображая слова знаками. Продолжает). В-с-е-г-д-а — и...*

*Медленно, как будто кем-то принуждаемая, она встает на ноги и слушает, не отнимая рук от плеч ЭЛЕН. Она ждет, ждет, слушая ушами, глазами. АННИ снова смотрит на ЭЛЕН и заканчивает свою фразу без страха.*

*(Тихонько, одним дыханием). Н-а-в-с-е-г-д-а.*



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Театр — школа жизни. Так говорили о нем из века в век. Говорили всюду: в России, во Франции, Италии, Англии, Германии, Испании...

Кафедрой добра называл театр Гоголь.

Герцен признавал в нем высшую инстанцию для решения жизненных вопросов.

Весь мир, всю вселенную со всем их разнообразием и великолепием видел в театре Белинский. Он видел в нем самовластного властелина чувств, способного потрясать все струны души, пробуждать сильное движение в умах и сердцах, освежать душу мощными впечатлениями. Он видел в театре какую-то непобедимую, фантастическую прелесть для общества.

По мнению Вольтера, ничто не стягивает теснее узы дружбы, чем театр.

Великий немецкий драматург Фридрих Шиллер утверждал, что «театр располагает самой проторенной дорогой к уму и сердцу» человека.

«Зеркалом человеческой жизни, примером нравов, образцом истины» называл театр бессмертный творец «Дон Кихота» Сервантес.

Поставив пьесу У.Гибсона на сцене школы, мы, в свою очередь, попытались привлечь внимание наших сверстников к театру. Решена одна из главных задач: интерес учеников к театральным постановкам возрос. И самое главное, теперь, когда работа завершена, мы можем смело утверждать, что наша гипотеза подтвердилась - создание школьного драмкружка силами учащихся возможно. Наш проект – лишь малая дань такому виду искусства, как театр.

## ЛИТЕРАТУРА И ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ:

1. Абалкин Н. Рассказы о театре.- М., 1981.
2. Градова К. Театральный костюм. – М., 1987.
3. Михайлова А. Образ спектакля. – М., 1978.
4. Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра.- М., 1989.
5. О Станиславском. Сборник воспоминаний (1863—1938) / Ред.сост. Л.Я. Гуревич, дополнен Н.Д. Волковым, коммент. Е.Н. Семяновской. — М., 1948.
6. Сорочкин Б.Ю. Театр между прошлым и будущим.- М., 1989.
7. Таиров А. Я, Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970.
8. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954.
9. Станиславский К.С. Статьи, речи, беседы, письма / Сост. Г. Кристи, Н. Чушкин. — М., 1953.
10. Станиславский репетирует: Сб. статей / Сост., ред., автор предисл. и вступ. статьи И. Виноградская. — М., 1987.
11. Сценическая речь – М., 1976.
12. Шангина Е. Выявление и развитие актёрских и режиссерских способностей – М.. 1993.
13. Елена Келлер. История моей жизни. М. : «Захаров», 2003.
14. У. Гибсон «Сотворившая чудо»: [theatre-library.ru/files/g/gibson/gibson\\_3.doc](http://theatre-library.ru/files/g/gibson/gibson_3.doc)
15. <http://teatr.scaena.ru/osnovy-akterskogo-masterstva.html>