**НИКОЛАЙ ПАВЛОВИЧ АКИМОВ.**

О ПРИНЦИПАХ ИГРЫ.

1. Театр голого режиссерского замысла. Здесь зрителю предлагается любоваться или потрясаться сочетанием движений, игры света и цветовых пятен, ритмами, передаваемыми при помощи трудолюбивых и точных исполнителей, субъективной режиссерской мыслью как основной эстетической ценностью спектакля. В таком театре степень исполнительства актера гораздо важнее особенностей его творческой индивидуальности.
2. Театр одного актера. Такой театр в приближенном виде, хотя бы в пределах отдельного спектакля, существует и по ныне, зрителю предлагается пользоваться искусством на следующих условиях: при помощи ряда технических, по существу сотрудников – «вторых актеров» до сведения зрителей доводятся все обстоятельства пьесы, вся необходимая экспозиция. Они же, сотрудники, подают реплики главному актеру. Весь этот процесс носит чисто информационный характер и никакого отношения к эстетическому наслаждению не имеет. Но вот появляется замечательный актер, и из его рук и от его лица зритель получает ту порцию театрального искусства, за которую он платит деньги.

На самом деле в таком театре – что легко проследить на ярких примерах спектаклей крупных гастролеров-одиночек – происходит неминуемое коверканье пьес, и зритель за право созерцать одного хорошего актера обязан выносить унылое зрелище «служебных» бездарностей – людей, которых природа не планировала к публичному обозрению и выслушиванию. Биография такого театра – это биография главного актера. Режиссер в таком театре воспитывает свой вкус на единственном образце – единственном актере, притупляя свое восприятие общением с гражданами, не имеющими дарования, но обосновавшимися на сцене.

Неблагодарная работа и тяжелая.

1. Театр, в котором все актеры – настоящие деятели искусства. В идеальном виде можно представить себе такой театр, где каждая роль подлинное произведение искусства, где творческий коллектив – идейное содружество безусловно талантливых художников разных специальностей, равноправных в решении вопросов искусства. Где есть высокоодаренные исполнители небольших ролей. Представив себе на минуту такой театр, мы немедленно увидим громадные трудности, которые вырастают в данном варианте,- не только по созданию подобного театра, но и по линии использования труппы.

Кто же будет играть в массовках? Кто будет выполнять эффектные и несуществующие эпизоды (ведь есть предел скромности актерских интересов!)?

Как добиться того, чтобы не только актер, играющий Гамлета, радовался искусству, но и те воины, которые за две минуты до финального занавеса выходят на сцену, тоже получали творческое удовлетворение?

На наше счастье, решение острых проблем, встающих перед таким идеальным театром, - задача не очень срочная. Покуда нет еще такого театра, можно не спешить(1940, а сейчас 2004 и ничего не изменилось).

Наблюдение над техникой массовых сцен в наших наибольших театрах показывают, что чаще всего массовки,- особенно больной вопрос. В наше время оказывается необычайно трудно найти людей, достаточно одаренных для художественного изображения толпы не пытающихся немедленно уклониться от этой работы (все варианты вспомогательных составов, учеников школ, сотрудников, нигде не дали 100%результата).

Актер-гастролер, с одной стороны, и массовка, с другой, - два полюса одной проблемы: построения жизнеспособного коллектива.

Недаром же лучшие достижения драматургии не нуждаются в массовках, даже когда трактуют темы, казалось бы, не разрешимые без массовых сцен (Шекспир).

Избавившись от массовок, театр сразу же вырастает в области своих возможностей, решая вопрос театральными средствами.

Плохой театр не тем только плох, что в нем не получаешь удовольствия. Нет, плохой театр распространяет вокруг себя вреднейшие настроения и «теории».

Разумеется, же, только сочетание хорошо решенных первых, вторых и прочих ролей дает основание, при верном сочетании всех прочих элементов, говорить о спектакле как о произведении искусства.

**МНОГООБРАЗИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ПОИСКА**

**Доклад на конференции режиссеров ленинградских театров 5 января 1941 года.**

Определяя профессию режиссера, - с замысла. Потому что именно здесь начинается режиссер.

Именно искусство фантазировать, как мне кажется, и отличает режиссера от любого другого человека.

Начинается дело с прочтения пьесы, причем мне кажется, что первое прочтение пьесы должно быть непринужденным прочтением, которое решительно ничем не отличается от того, как читает пьесу любой другой человек, не работник искусства. У каждого рождаются при чтении непринужденные, живые образы, и тут режиссер ничем не отличается от любого другого человека.

После этого непринужденного чтения надо решать основные идеологические вопросы и, вместе с тем, практические вопросы театральной жизни – надо ли ставить пьесу и зачем ее ставить. Именно здесь и не дальше. Почему? Потому, что любой режиссер, пустившийся в дальнейший период изысканий, окажется в плену собственных находок и не сможет субъективно судить о ценности и нужности данного произведения.

Об идее спектакля, складывающейся из идеи произведения и сегодняшнего звучания этого произведения на нашей сцене.

Следующий этап – этап воображения принуждаемого. Мне лично никогда не удается увидеть контуры спектакля без определенных усилий к этому. Воображение принуждаемое, подстегиваемое. Трудность здесь в том, что надо постепенно заставить себя видеть будущий спектакль все конкретнее и конкретнее.

Только способность видеть более конкретно, чем может видеть какой-либо другой человек, и составляет основу режиссерского мастерства.

Как следует это видеть. Пьеса – это какой-то экстракт событий. Должен ли режиссер своими силами разбавлять этот экстракт, возвращая его к размерам события, или действовать как-нибудь иначе. Что должен видеть режиссер – события или спектакль, события, которые, к сожалению, будут протекать на сцене, или события, которые будут, к счастью протекать на сцене. Мне думается этот вопрос очень существенный. Ведь тут-то и заключена проблема театральности, то есть можно делать и так и так, и это порождает два разных театра: один театр, в котором зрительный зал существует в виде неизбежной необходимости, но лучше его не было, лучше бы режиссер один смотрел то, что происходит, и другой театр, где зритель является компонентом правления, а может быть, и две разные стилистики театра.

Мне кажется, что здесь следует придерживаться такого практического совета: утомляемость режиссера в период его фантазирования значительно меньше, чем утомляемость зрителя в период показа спектакля. Поэтому полезно бывает, обдумывая спектакль, очень заботится о мысленной расстановке актов и очень помнить, что это будет происходить вечером, что этот последний акт, который режиссер со свежими силами обдумал утром, пойдет на сцене в одиннадцать часов вечера. Надо свое представление о спектакле вкомпоновать в обычное представление зрителя о ходе спектакля. Этим можно избежать многих погрешностей. Иногда получается, что прекрасные сами по себе мысли, касающиеся, к сожалению, именно последней части спектакля, оказываются тяжелым грузом и вызывают необходимость вымарок, перестановок, изъятий.

После того как замысел проверен и в этом плане, начинается очень существенный момент – оценка собственного замысла до того, как кто-нибудь его узнает. Нужно самому подойти к нему со стороны. Этот замысел, который воспринимаешь как уже существующий спектакль, следует подвергнуть следующей проверке: а не было ли уже в театре чего-нибудь подобного, а если это уже было и благополучно существует, то может быть, нет нужды вторично делать тоже самое.

Второе обстоятельство. Мне думается, если у режиссера возникает несколько утомленное ощущение, как трудно и скучно все выполнять, как хорошо было бы, если бы все сделалось само, это значит, что замысел недостаточно хорош. Здесь мне кажется, нужно положить предел своему трудолюбию, никогда не следует заставлять себя решать скучные задачи.

И третий вопрос, который нужно задать себе самому, - могу ли я спокойно прожить без постановки мною данного спектакля. Если могу, то не нужно его ставить.

Если наступает крушение замысла, нужно посоветовать такой метод – в момент крушения первого замысла браться с большими усилиями за следующий, для того чтобы получилось нечто, на что следует затратить значительный труд.

Когда новый замысел готов, режиссер приступает к следующим этапам работы.

Как я понимаю жанр.

Не является само понятие жанра пережитком? Может быть, исторически мы должны пережить существование различных жанров, но может быть, наша задача бороться с этим вредным предрассудком и найти какие-то общие черты единого всеобъемлющего жанра.

Я думаю, что Жан есть не что иное, как расширенная форма интонации.

Что такое с точки зрения театральной теории, интонация? Техника общения людей между собой выработала, и особый вид экономии времени и внимания. Каждый слушатель, прежде чем собеседник его выскажет свою мысль до конца, уже хочет знать, что тот ему скажет и чем это ему грозит – приятно ему будет или нет. И наоборот, действующий человек хочет скорейшим образом оповестить слушателя о своих намерениях.

Мне кажется, таким образом, и родилась техника интонации как техника скорейшего оповещения друг друга (под этим я понимаю оповещение и мимическое, и синтаксическое, то есть вы кричите: «Пожар, спасите!» - вместо того, чтобы кричать: « У нас в доме пожар, будьте добры меня спасти»). Целый ряд действенных интонаций может быть при посылке телеграммы-молнии вместо простой телеграммы – не для быстроты, а для передачи важности сообщения. Также существует и литературная интонация, это та интонация, которая является руководящей для данного автора в данном произведении, то есть основная тональность, которая сообщается читателю, каким образом ему нужно относиться – всерьез или не всерьез, шутка ли это или важное сообщение. И это своего рода инструкция к восприятию произведения.

Отсюда частный случай – драматургическая интонация, а отсюда уже недалек переход к интонации сценической. Иными словами, каждый зритель хочет, прежде чем ему будет показан спектакль с завязкой, развязкой и экспозицией, знать, чем это все ему грозит. Что с ним собираются делать.

И для того, чтобы разбить это по соответствующим разделам, и появились жанры.

Зритель должен в основе ориентировочно знать, в какой тональности будет вестись разговор.

И для этого уже выработались некоторые, еще не систематизированные приемы, жанровые экспозиции, как можно их назвать, то есть предупреждение о жанре. Это распространяется на афиши, на названия, в которых уже предопределен жанр. И если происходит несоответствие, то такое недоразумение носит характер обиды зрителя на то, что ему дали не то, что было на этикетке. Таким образом, это предупреждение о жанре должно быть верным.

Можно представить себе хорошего лектора, который заикается. Это будет уже нарушением законов жанра. И бывает так называемый жанровый оползень, когда произведение, начавшееся в одном жанре, сползает в другой жанр.

Деление на жанры – в основе это разделение идей, событий фактов в какие-то разряды, определение способов их трактовки и восприятия. Можно ли это игнорировать? Нет, нельзя.

Каждый жанр имеет, очевидно, свой круг тем, которых он только и должен касаться. Никоим образом не следует нарушать этих жанровых законов. Нарушение жанровых законов в быту, когда в трагических обстоятельствах начинают весело балагурить или приходят на веселую свадьбу и говорят, что все помрут, называется бестактностью. И нарушение жанра спектакля также должно называться бестактностью.

Можно ли заменить все это разнообразие одним жанром, который ответит на все вопросы?

Для идиотов – можно, для живых людей нельзя. Единственная форма нейтрального жанра, которая до сих пор достигнута, это протокол, но он никогда не являлся предметом искусства.

В каждом жанре вещи весят по-разному. Можно взять такой пример, как пощечина в арлекинаде и в бытовой драме. Чрезвычайно существенно угадать эту жанровую атмосферу, то есть надо сразу прочитать пьесу и, убедившись, что она имеет этот жанровый признак, как-то настроиться на такое восприятие событий, которое соответствует данному жанру.

Итак, замысел имеется. Жанрово он правильно воспринят, и начинается первый, ответственный период, в котором режиссер сталкивается с актером, правда еще не непосредственно, но в ответственный творческий период, в период распределения ролей.

Здесь решается также и судьба постановки, и судьба режиссера.

В этот период личного фантазирования режиссера необходимо проделать сложный фокус двойного видения образа – через идеальный образ и через конкретного актера. Постепенное слияние этих двух видений в одно определяет, что для данного актера нужно прибавить, что изъять, чтобы получилось то, что нужно режиссеру.

Каждый актер своим физическим материалом рождает определенные ассоциации в зрительном зале. До того, как он начинает проявлять свое актерское искусство, - за несколько секунд до этого, он уже определил свою судьбу. Причем существует, по-видимому, некое коллективное представление в зрительном зале о каких-то общих для всего зала эстетических идеалах – то есть, что такое благородное, что такое чистое, что такое красивое, что такое смешное, что такое страшное. При всех трактовках, которые могут быть, необходимо все-таки считаться с этими идеалами. Зачеркнуть их нельзя.

Когда режиссер, учитывая все эти сложности, произвел распределение ролей, начинается его непосредственная встреча с актерами.

Актер мыслит себя в очень сложной системе процессов, в которых он за себя в конечном итоге вообще не отвечает. Точнее говоря, если получилось, то он скорее отвечает, а если не получилось, то уж во всяком случае, никак не отвечает, ибо здесь есть достаточно всяких сложных и научных способов обосновать, почему и не могло получиться.

Когда режиссер встречается с актером, очень важно поговорить о стиле деловых отношений. Что такое авторитет режиссера? Точное значение этого термина мне представляется ясным – «доверие актера к похвале». Нет похвалы, нет и авторитета.

Затем начинается третий период работы, который я для себя называю периодом информации, период, в который режиссер должен информировать состав обо всем, что нужно знать для этой постановки: о его замысле, о пьесе, о размерах, о характере роли и т. д. Та самая спокойная, деловая атмосфера, к которой надо всячески стремиться на репетициях, должна быть обусловлена следующими вещами. Прежде всего, замысел режиссера должен, во что бы то ни стало увлечь всех участников.

И затем одно практическое наблюдение. Мне кажется, разными мелкими практическими приемами можно устранить некие помехи этого периода. Я бы их назвал так: освобождение актера от исполнения дополнительных ролей. Дело в том, что очень часто работа актера над тем материалом, который ему предлагается, то есть собственно над ролью, отвлекается исполнением им же некой для себя придуманной роли, ну, скажем, роли крупного мастера, роли усердного и внимательного актера, причем на демонстрацию этого внимания у него уходит столько времени, что не остается времени на работу.

В какой степени надо актеру открывать свой замысел, в какой степени надо ему открывать все карты, все секреты. И, наоборот, в какой степени нужно заботиться о том, чтобы актер был бы приятно, обманут, чтобы с завязанными глазами. Бродя на ощупь, он пришел бы сразу к премьере.

Интересы всех людей, делающих спектакль, совпадают, никто никого не должен обманывать. Период информации может считаться законченным, когда режиссер увлек состав и превратил его в потенциального соавтора, который готов додумывать и дорабатывать замысел, занимаясь актерской работой.

Мне кажется, что полезно в конце данного информационного периода четко поставить перед актером три вопроса:

1. его подлинно идейное участие в замысле и целях постановки;
2. исполнение им данной роли (необходимое звено!);
3. определить и зафиксировать, что такое данная роль для его творческой биографии; кроме той пользы, которую получит спектакль, что эта роль даст ему для его собственного роста.

Следующий период, когда цели ясны, период самых свободных и самых инициативных проб и поисков.

Что для этого нужно? Здесь необходимо, прежде всего, ликвидировать актерское стеснение, боязнь актера уронить свой авторитет. Для этого существуют разные пути, но больше всего это зависит от качества и уюта творческой атмосферы на репетиции. Думаю, что такие вопросы, как поддержание дисциплины, должны решаться способом воздействия юмором, а не режиссерским террором, так как в последнем случае можно затормозить актера, что будет совсем невыгодно.

Мне кажется, что необычайно важно применять при работе (над классическими пьесами в особенности) живые примеры для создания образа классической пьесы. Чем древнее пьеса, тем ближе нужно находить живой образец, который, претерпев соответствующую деформацию (увеличение одних черт и убирание других), послужит подспорьем.

Хочется сказать еще об одной таинственной вещи. Обязателен ли юмор в процессе работы? У меня страшное подозрение, что юмор – знак равенства таланту! Если юмор есть способность оценивать остроту ситуации (конечно, иной человек может какую-либо смешную вещь прослушать до конца и не почувствовать ее юмора!), то он и определяет в данном случае талант, который, конечно, подвержен развитию. И если стоит развивать юмор (а его нужно развивать), то нужно это делать и для других жанров, так как наблюдения, сделанные мною, привели меня к убеждению, что часто приходится жалеть о том, что не было чувства юмора у некоторых при постановке тех или других вещей!

Интересный вопрос – режиссерский показ. Можно ли, должно ли, позволительно ли показывать актеру. Этот вопрос, не имеющий никакого значения. И я скажу – как хотите, как вам удобнее. Если есть ценное сведение (например, о том, что наш театр получил хорошее помещенье!), то будет все равно, как оно будет доведено до всех – жестами или словами. Если сообщение ценно, то находите любые средства для его передачи!

В этот период надо ли сидеть за столом. Я бы формулировал таким образом: стол надо иметь под рукой, чтобы в любую минуту можно было бы сесть.

Четкое разделение на словесный период и двигательный очень вредно.

Необычайно важная вещь, которая абсолютно доступна любому студенту Театрального училища и так трудна актеру, - это этюды и импровизации. Из этого берется материал для построения спектакля.

Период проб и поисков заканчивается накоплением материалов для построения спектакля, причем мне представляется идеалом такое положение, при котором действительно на этот последний период остается одно построение, без добавочной доработки материала, то есть когда актерское отношение к исполняемой роли и плоды этого отношения таковы, что режиссер получает возможность компоновать спектакль и во временном, и в пространственном отношении.

О работе режиссера с художником; идея оформления рождается одновременно с общим замыслом спектакля.

О мизансцене.

Я не совсем согласен с существующими точками зрения на этот период, из коих одна предполагает, что все должно органически родиться из актера и режиссер должен только констатировать, что все произошло благополучно, и никто не столкнулся лбами на сцене, и другая, которая в своем крайнем выражении считает, что каждое положение и передвижение актера должна быть организованы режиссером. Мне кажется, практически я в этом все больше убеждаюсь, что мизансцены следует делить на две резко отличающиеся друг от друга категории: одни мизансцены как техника естественных передвижений актеров по сцене и другие мизансцены как средство воздействия на зрителя. Мне кажется, что первые не заслуживают никакой затраты особой энергии. Определенные места спектакля (какие, я думаю, всякому здесь будет понятно) могут решаться мизансценически любым образом, когда совершенно несущественно, кто, где сидит и кто где стоит. Я наблюдал режиссеров, которые действительно страдали желанием подвести серьезную базу под незначащие мизансцены, а мизансцены были действительно несущественны, и убеждался, что совершенно зряшная трата энергии. Мне кажется, что есть целый ряд мест в спектакле, с точки зрения мизансценирования, которые должны решаться, возможно, проще, возможно быстрее и естественнее. Они должны корректироваться исключительно оптическими соображениями – приятно, когда всех видно, или не хорошо, если действие актера противоречит естественной логике и действию в данной пьесе – и все. И есть другие мизансцены, о которых режиссеру стоит подумать заранее, мизансцены как выражение наибольшего напряжения действия, кульминации действия, которые представляют собой совершенно самостоятельное средство воздействия на зрителя.

Следует ли заранее держаться какого-то плана всех мизансцен. На это я хочу ответить отрицательно, и это уже попытаюсь обосновать. Если вы действительно вышли на сцену с актерами, накопившими нужный материал, и сами к этому моменту уже имеете ясное представление о том, что вам нужно, когда ни вы, ни актеры еще в точности не знаете расположение действующих лиц и тут же на месте, определяете его, - наступает необычайно важный момент театральной работы. Он непременно включает в себя и какую-то режиссерскую импровизацию, находчивость, которые никогда не следует, за исключением каких-то уродливых случаев слишком быстрой работы, предвосхищать. Мне кажется, что если человек пойдет в гости или молодой человек пойдет на любовное свидание, он может догадываться, что произойдет там, в лучшем и худшем случае. Но если он сделает сценарий, в котором будет запланировано и хронометрировано все, что он будет там делать, то это очень не хороший молодой человек.

Наступает последний период – период выпуска спектакля.

Выпуск спектакля начинается с момента первой сводной репетиции, когда все элементы вступают на сцену, и должен закончиться к десятому-двенадцатому спектаклю.

Те режиссеры, которые полагают, что спектакль проходит с учетом зрительного зала, делают это с полным правом, ибо одна сторона спектакля выясняется на последней генеральной, другая только на первых спектаклях.

Чего нам хочется от нашего театра? Чтобы он отвечал на весь круг запросов зрителя. Для того, чтобы он отвечал именно на весь круг запросов, необходимо его жанровое и стилистическое разнообразие. Вот в этом, когда театр наш будет отвечать всем и всевозможным запросам, и проявиться та общность театральных идеалов, к которой мы должны стремиться.

Хорошее решение всегда в какой-то степени неожиданно. Вот роль неожиданности в определении качества решения – это очень существенная вещь.

Так как всякая актерская неудовлетворенность рождает абсолютно законный актерский надрыв, а чередование нескольких надрывов рождает склоку!

Не новые теории нужны нам – уже существующие вполне себя оправдают и окупят. Нам не хватает сравнительно немногого – налаженности нашего труда, преодоления инерции, использования всех наших внутренних сил.

1941 г.

**ВЫБОР ЖАНРА И ПОЗИЦИЯ ХУДОЖНИКА.**

**Доклад на конференции в ВТО.**

Всем нам приходится часто слышать: тут, мол, пьеса одного жанра, а вот тут – другого. Каждый из нас на практике знает, как много путаницы бывает с этим понятием «жанр». Основываясь на ней, может быть, и следовало бы вообще отбросить это туманное понятие. Но режиссерам приходится сталкиваться с ним в повседневной практике, и употребляется оно с такой категоричностью, как будто никаких сомнений в связи с ним не возникает. То и дело пьесу, обладающую многими и разными особенностями, расценивают именно с точки зрения принадлежности ее к данному жанру.

С одной стороны жанр является понятием, узаконенным и официально признанным, и в этом качестве мы встречаем его очень часто. С другой, напрасно мы будем пытаться выяснить. Что именно тот или иной театральный жанр собой представляет, сколько их, этих театральных жанров, где проходят границы между ними, каковы, наконец, те самые законы каждого из них, в нарушении которых так часто упрекают режиссеров.

На практике все мы знаем, что какие-то законы здесь, в самом деле, действуют. Все мы представляем себе тот очень сильный шок, который мы получаем в качестве театральных зрителей или читателей в случае резкого и грубого нарушения этих самых неизвестных нам, но явно существующих законов жанра. Но странное дело – нам мучительно не по себе, когда законы жанра нарушаются, однако, что это за законы и что представляют собой сами жанры, остается для нас загадкой.

Разрешите начать с такого несколько общего рассуждения: если искусство, как мы знаем, есть одно из средств человеческого общения, общения театра со зрителями и зрителей друг с другом, то, быть может, если сопоставить формы этого общения с общением, так сказать, бытовым, повседневным, кое-что для нас проясниться и в интересующем нас вопросе. Общение в наше время осуществляется в первую очередь при помощи речи; условную границу, отделяющую речь как средство общения от искусства, я как раз и попытаюсь обозначить. Мне хочется обратиться к понятию, которое некоторыми психологами отвергается, но которое в данном случае будет нам полезно. Это понятие «интонации».

Если считать, что, с одной стороны, мы имеем дело сегодня с речью, передаваемой текстом, то, с другой стороны, существуют интонации, которые делают речь более выразительной, более точной, более направленной.

Сегодня интонации остаются вспомогательным средством к тому, чтобы речь была правильно понята аудиторией. Под интонациями мы будем понимать все то, что придает определенный характер общению. Начнем с собственно интонации, то есть с приспособления голосового аппарата к задачам общения, обратимся к «мимической интонации», «действенной интонации» и, наконец, к интонации «синтаксической», проявляющей себя в той или иной расстановке слов для правильного понимания каждого из них. Впрочем, все эти виды интонаций связаны со стремлением правильно и как можно быстрее быть понятым.

У каждого нормального человека является, по-видимому, желание, когда он говорит, всеми доступными ему средствами, мимикой, жестами, может быть, ударом кулака по столу или внезапным приближением к собеседнику сделать свою речь более понятной и убедительной. С другой стороны, у всякого слушателя возникает ответное стремление – улавливая все интонации, движения и жесты, как можно скорее понять, что обещает ему или чем грозит поведение собеседника, к чему оно сводится, и что из него следует.

В классификации самых разнообразных выступлений и речей, всех мыслимых диалогов, которые происходят между людьми, существуют, вероятно, какие-то основные группы. Не может быть, вероятно, двух совершенно тождественных ораторских выступлений и совершенно одинаково развивающихся диалогов. Легче всего мы различаем характерные, связанные с определенным человеческим складом или с определенным типом отношений, особенности общения. Основываясь на этих особенностях, мы, так или иначе, понимаем выступление нашего собеседника – как просьбу, как требование или как угрозу, как шутку или как исповедь.

Нужно при этом сказать, что бывают и такие ораторские особенности, или какие-то специальные обстоятельства, или еще какие-либо причины, которые делают речь и все поведение трудновоспринимаемыми в смысле их общей направленности. Это порождает нашу естественную неудовлетворенность, а может быть и беспокойство. Впрочем, тут есть еще и другое. Если, прослушав собеседника полчаса, вы в результате спрашивает у него, чего он хочет, это невыгодно его характеризует.

И вот мне думается, что если мы уподобим всякое художественное произведение, пьесу или спектакль некоему авторскому выступлению, независимо от того, индивидуальный это автор или коллективный, то у любого зрителя или слушателя также должно родиться желание, которое возникает в быту, - разобраться в авторских намерениях и целях, в том, что обещает или чем грозит художественное произведение. Другим словами, если мы согласимся, что некая авторская интонация является своего рода инструкцией к восприятию произведения, то эта самая инструкция к восприятию и равна тому, что полезно и удобно считать жанром.

Другими словами, мне кажется, что некая свободно избранная автором форма общения его с аудиторией как раз и есть жанр его произведения. Это та самая инструкция, которая предлагает читателю или зрителю воспринимать и понимать художественное произведение. Можно также, прибегая к другой аналогии, считать, что жанр – это не что иное, как правила игры автора с аудиторией. Правила эти должны быть заранее известны одной и другой стороне.

Жанр никоим образом не зависит от материала произведения – один и тот же материал может быть отображен в самых различных жанрах.

Избираемый автором жанр повествования никак не зависит от технических средств общения или информации, распространенных в быту действующих лиц.

Таким образом, техника общения никак не влияет на его смысл. Пропоют ли вам известие, проиграют или протанцуют – от этого смысл самого известия не изменится. Оперетта, балет, опера, драма отличаются друг от друга не технологией выявления содержания, а теми театральными приемами, которые избираются в них сообразно с действующей в каждом данном жанре инструкцией к восприятию.

Надо иметь в виду, что закономерности, складывающиеся в реальной жизни, действуют и в искусстве. Вполне может статься, что именно практика повседневных бытовых отношений, обусловленные характером, целью или происхождением формы этих отношений предопределяют и существование различных жанров в искусстве.

Развивая это сопоставление отношений, сложившихся в быту, и отношений в искусстве, можно представить себе в самом схематическом виде процесс самоопределения жанров. Допустим, автор обратился к материалу, перед ним, естественно возникает вопрос, в какой форме донести его, этот материал до зрителей, как лучше всего выразить свое отношение к этому материалу. Правильный выбор жанра зависит не от материала, а от цели, с которой мы к нему обращаемся. Автор вправе выбрать любой жанр, руководствуясь задачами, им самим перед собой поставленными. Избрав определенный жанр, автор должен ясно представить себе условия жизни в нем, освоиться с данной жанровой атмосферой.

Должно существовать понятие некой жанровой экспозиции, не имеющей ничего общего с экспозицией произведения вообще. Жанровой экспозицией я предложил бы назвать стремление автора как можно скорее дать знать аудитории о том, какой жанр избран им для своего произведения. В наших бытовых отношениях этому можно было бы уподобить самое начало разговора, когда едва уловимой мимикой собеседника в смысл и задачу предстоящего разговора.

Мы выяснили – все, что подготовляет зрителя или читателя к скорейшему освоению избранного автором жанра, можно считать жанровой экспозицией. Что касается нашей театральной практики, то здесь все начинается с афиши. Будущий зритель узнает из нее название пьесы, имя автора, которое иной раз само может оказаться элементом жанровой экспозиции.

Жанровая экспозиция необходима сама по себе, она еще экономит любому театру, любому спектаклю огромное количество зрительского внимания. И наоборот, отсутствие жанровой экспозиции приводит нередко к последствиям поистине трагическим. Ведь даже в быту это случается - человек не подготовил, например, своих друзей к задуманному розыгрышу и явился перед ними в белой простыне, в виде приведения. Это может оказаться столь неожиданным, что кто-то, глядишь, грохнется в обморок. Это может случиться и в театре, где отсутствие соответствующей жанровой подготовки приводит к полнейшей зрительской растерянности.

Следует при всем этом помнить, что только последовательное соблюдение требований избранного жанра, подлинное качество созданного в нем произведения до конца срабатывают в зрительском восприятии. Малейшее нарушение требований жанра лишает его всех присущих ему достоинств и привилегий.

Избранный в определенный момент автором жанр ни в коем случае не следует на ходу менять.

Существует некая довольно сложная связь между понятием жанра, с одной стороны, и целым кругом, так сказать, соответствующих ему явлений, ситуаций и характеров – с другой. Не вся действительность способна произвольно перемещаться из жанра в жанр – существуют показатели или, если хотите, традиции, которые связывают какие-то жизненные явления с одним жанром, а какие-то с другим. Игнорирование этих традиций часто мстит за себя.

Несомненно, существуют, и с этим приходится считаться, такие явления, как борьба жанров между собой, их противостояние друг другу.

Возможно ли вообще абсолютное новое искусство, не связанное никакими традициями и игнорирующие давние зрительские навыки и представления. Конечно, невозможно. Существует, вероятно, предельный угол новизны в искусстве, и если этот «угол» становится большим, чем зритель способен воспринять, сама новизна идет насмарку (известна судьба поэта Велимира Хлебникова).

Предположим, однако, что жанр представления определен и самим автором, и аудиторией, к которой он обращается. Оказывается, трудности будут продолжаться и в этом случае. Раньше или позже выясниться, что очень опасны односторонние и однозначные представления о жанрах – о комедии и трагедии, о водевиле и фарсе. Каждым из этих слов обозначаются часто совершенно различные явления в искусстве. Бывают комедии лирические и сатирические, трагикомедии и комедии, действие которых переходит, как это часто бывает, в драму. Начетничество в понимании жанров так же недопустимо, как и игнорирование их законов.

Если классическое произведение в нашу современную жанровую схему не входит, нашей внутренней готовности к художественному восприятию не отвечает, оно должно бережно храниться в архивах, но не имеет права доступа на современную сцену. Оно может приобрести новые жанровые черты, из трагедии превратиться в трагикомедию, из легкомысленного фарса в серьезный памфлет, но в любом случае оно должно опираться на жанровое мышление современных зрителей.

Комедийными жанрами – в широком смысле слова – именуются глубокая, серьезная комедия с психологически разработанными характерами, сатирическая комедия, прибегающая к острым и злым преувеличениям, лирическая комедия, вызывающая не только улыбку, но и грусть, и наконец, комедия, которую иначе как бесшабашной не назовешь. За содержащиеся в ней двусмысленности или очень уж лихие сюжетные нелепости мы ее презираем, но смотреть, чего греха таить, любим. Чем же все-таки эти комедии отличаются друг от друга в чисто жанровом отношении?

Все дело тут в мере реализма, реализма в самом прямом, можно сказать, примитивном значении этого слова. Я имею в виду правдоподобие, схожесть с жизнью, которые, вообще говоря, не служат и не могут служить критериями подлинного реализма. Хорошо известно, что сказка – если только она настоящая сказка – глубоко реалистична по духу и смыслу своему.

Так вот, если сделать точкой отсчета этот буквальный реализм, можно сказать, что мерой его присутствия в комедийных жанрах диктуется и различие комедийных жанров.

Важную роль в характеристике того или иного комедийного жанра играет насыщенность комедии иносказаниями, подтекстовым смыслом, степенью назидательности, мерой внешнего правдоподобия или силой и широтой социально-психологических обобщений. Соотношением всех этих черт и характеризуется разновидности комедийного жанра. Усиленная наблюдательность, опирающаяся на самые как будто бы неправдоподобные ситуации, приводит к возникновению сатирической комедии, и наоборот, поверхностное жизнеподобие при полном отсутствии назидательного начала оборачивается в комедийном жанре беззубой бытовщиной. Наконец, еще один вариант: и неправдоподобие, и полное отсутствие назидательного смысла чаще всего приводят к форме водевиля.

Жанровая атмосфера.

То, что может происходить в одной жанровой атмосфере, не может происходить в другой; то, что вызывает легкомысленную реакцию в одном случае, в другом порождает серьезный и действенный протест.

Если условиться, что каждый жанр создает на сцене и в сценическом действии свой климат, свою температуру и свое атмосферное давление, что этим климатом обусловлены, так сказать, свои, именно для этого жанра характерные флора и фауна, проще будет решать многие нелегкие проблемы содержания и идейно-художественной направленности комедии. Это помогло бы избежать часто допускаемых и авторами и режиссерами бестактностей, грубых нарушений «условий игры», когда глубокие жизненные проблемы низводятся до уровня водевильного недоразумения. А веселая театральная игра обременяется грузной и претенциозной словесностью. Возникающую на сцене жанровую атмосферу надо уметь вовремя почувствовать и вовремя согласовать с ней сценическую игру.

Каждый даже самый второстепенный или случайный сценический факт должен и может быть подчинен жанровой атмосфере, иначе он сведет на нет все усилия создателей спектакля.

К комическому трюку должна подвести зрителей жанровая экспозиция, как бы заранее подготовившая их к соответствующей реакции на него. Как ни странно, зрители, прежде чем понять комический смысл случившегося, должны знать, что непременно произойдет что-то смешное.

При отсутствии соответствующей жанровой экспозиции могут возникнуть самые нежелательные зрительские оплошности, когда хорошо рассчитанный и прекрасно выполненный трюк будет воспринят зрителями как несчастный случай, и только впоследствии, из дальнейшего хода сценического действия, они поймут, что совершили промах, упустили прекрасную возможность посмеяться.

Жанровая экспозиция – важнейшая предпосылка для создания жанровой атмосферы и один из элементов драматургического и постановочного замысла.

Вопрос о трагикомедии.

Действительные законы жанра, как трагикомедия предполагают не чередование элементов трагедии и комедии, не смешение жанровых приемов, а природу находящегося в центре художественного произведения человеческого характера и человеческой судьбы.

В своеобразном ореоле трагикомизма предстают нам чаще всего люди душевной непосредственности или больших жизненных притязаний, нескладной судьбы и житейской неумелости. Трагикомическая атмосфера в гениальных чаплинских фильмах.

В жанре трагикомедии, мне кажется, особенно сильно проявляет себя отношение художника к своим героям.

1943 г.

**ВЫБОР РЕЖИССЕРСКИХ ПРИЕМОВ.**

Не один режиссер до премьеры не имеет права и не может сказать, что получиться из спектакля. Существуют какие-то таинственные судьбы спектакля, которые резко меняют его звучание.

Замысел спектакля.

Даже совершенно презирающий режиссерские приемы режиссер, отвергающий все, кроме работы с актерами, вынужден все-таки заниматься и всем остальным, а если он этим заниматься не станет, за него это сделает художник или еще кто-нибудь другой.

Такой способ режиссуры, «режиссуры без замысла спектакля», оказывается чрезвычайно живучим, потому что он действительно раскрепощает режиссера и снимает с него огромную ответственность. Ход режиссерской мысли здесь таков: создается идейный замысел спектакля, не воплощаемый в художественные образы, зачеркивается период искания формы и приемов спектакля, затем происходит переход к реализации спектакля уже в работе с актерами, и применяются стандарты, приемы наиболее ходячие и наиболее бывалые; и это сочетается с отсутствием приема, нейтральностью.

Мне кажется, что зарождение и осуществление замысла спектакля должны заключаться в следующих этапах.

Первый этап – всестороннее восприятие драматического произведения, его идеи, стиля, исторической эпохи и т. д. Надо напитать себя пьесой

Второй этап – творческое решение, как, какими средствами я буду создавать спектакль, то есть нахождение приема.

И третий этап – реализация замысла, которая заключается в работе со всеми исполнителями, начиная от ведущих актеров и кончая бутафором.

Таким образом, мы имеем трехчленную формулу, но очень часто на практике она превращается в двучленную. Сначала читают пьесу, а затем приступают к реализации ее. Стараясь перенести свои жизненные, непосредственные впечатления на сцену.

Между тем без решающего творческого момента. Без выбора приема не обойтись.

Расположение сцены выше зрительного зала и стулья, поставленные рядами, темнота в зале, направление звука речи со сцены в зрительный зал. Учение роли наизусть, подражание бытовой речи со всеми ее дефектами, увертюра перед поднятием занавеса – это все театральные приемы, которые накоплялись постепенно, и, конечно, они далеко не единственные из возможных. Некоторые из них выработаны определенными театральными направлениями для достижения максимального жизненного правдоподобия, другие родились как необходимые театральные условности, которые могут быть заменены иными, но совершенно отсутствовать не могут.

Мне думается, что чрезвычайно важно в каждом искусстве решить для себя, что является постоянным, а что переменным, что можно и должно менять и что должно оставаться основой.

Что в театре является постоянным и что подвергается изменениям?

Сила воздействия свежего приема – это великая вещь. Когда Вахтангов ставил «Чудо святого Антония», ему пришло в голову, что было бы очень хорошо соединить первую картину со второй (там, где родственники переходят к одру умершей тетушки) путем вращения сцены, не останавливая действия, можно было переходить от первой картины ко второй. Но даже такой новатор, как Вахтангов, сказал: «Тише товарищи. Этого делать нельзя, это слишком резко, это не допустимо. Это небывалый прием, чтобы сцена вращалась на глазах у зрителей». И он отказался от своего намеренья. Через несколько лет сцена очень часто вращалась на глазах у зрителя, а сейчас это до такой степени нам знакомо, что стало старым приемом.

Приемы имеют свое рождение, свою молодость, свое обветшание и исчезновение.

Что такое бытовая пьеса, бытовой театр? Если качество нашей бытовой пьесы позволяет сделать из нее замечательный спектакль, то она немедленно перестает быть бытовой, она становиться замечательной пьесой. В моей терминологии бытовая пьеса – это пьеса, которая на большее не претендует, и бытовой спектакль – это то маломощное искусство, которое можно принять только из-за актуальности темы. Но масштаб страстей, мыслей, все содержание нашей эпохи никак не отражается в бытовой драматургии. Этот быт должен быть обобщен и воплощен в художественные образы.

Необходимо найти некий метод режиссерского мышления, некую последовательность в решении режиссерских задач, режиссерского замысла спектакля. Вот такой метод в дискуссионном порядке мне и хочется предложить.

Режиссер, впитывая в себя произведение, которое собирается ставить, должен воспринять все мысли пьесы – не одну главную мысль, но впитать в себя все, что можно из пьесы получить, все ее образы, все ее оттенки.

В первый период создания спектакля, нужно отказаться от каких бы то ни было упрощений.

Прочитав пьесу именно так, продумав все ее содержание, мы как бы получили некое огромное задание от автора. После этого можно перейти ко второй части работы, к мысли о том, как, какими средствами и приемами будем мы все найденное, понятное в пьесе воплощать на сцене.

И здесь чрезвычайно важно не сразу приступить к конкретному созданию спектакля, а установить для себя еще один, очень важный, можно сказать, решающий период творчества: все сложное создание автора представить себе в виде идеального спектакля, в котором режиссер был бы абсолютно ничем не стеснен.

Теоретически я предлагаю в этом случае подвергнуть сомнению все до единого приемы. Гораздо более правильно вначале ограничить свою фантазию, видеть героя в нейтральном пространстве и лишь постепенно вводить в свое представление о спектакля другие элементы. Например, вы представили себе вашего героя, а затем решили, что было бы хорошо, если бы на заднем плане стояло сто человек. А может быть, стена или хор – все, что хотите: так постепенно усложнялось бы начатое от минимума ощущения образа спектакля.

Примеры в этих случаях всегда будут грубы и неуклюжи; но если вы прониклись каким-то легчайшим водевилем, то имеете право представить себе, что актеры у вас будут летать по воздуху; с такой мыслью вы можете жить некоторое время, и потом, может быть, кое-что из этого отразиться на характере мизансцены, оформления, сценического движения и т. д. Или другой пример: вы можете позволить себе думать, что с последним звуком, раздавшимся в последнем монологе спектакля обрушаться стены. Вы можете думать , что по сцене бегают живые слоны… Словом, вы можете думать все, что хотите, но только с одним условием: чтобы созданная вами абсолютно свободная, без каких бы то ни было практических ограничений картина, с вашей точки зрения, действительно наилучшим образом выражала художественное содержание данного произведения; чтобы можно было сказать лучшему другу: если бы это было возможно, я бы поставил именно так. Пусть этот огромный капитал ни на один процент не будет реализован в спектакле, но он очень важен для режиссера, который определит для себя, чего он бы хотел.

Дав простор своей фантазии, надо взять затем над ней контроль, ограничить следующим требованием к ней: наши художественные образы должны быть понятны. Мне думается, что общение режиссера со своей будущей аудиторией начинается уже тогда, когда до спектакля еще далеко. Каждое, хотя бы утопическое представление о будущем спектакле должно адресоваться к ощущениям аудитории. Если это иметь в виду, всегда будет необходимый контроль за фантазией.

Очень важно развить в себе данную от рождения способность оценить, что является находкой, и что не является находкой.

Лично я вижу идеальный спектакль кусками; ни разу в жизни мне не удавалось увидеть спектакль целиком; может быть, это и не нужно. Но этих кусков должно быть достаточно для того, чтобы между ними были переброшены мостики, и тогда есть надежда, что спектакль будет верным. Отдельные куски могут быть разнообразны, неравномерны, но главное, чтобы они все давали уверенность в будущем спектакле.

Деградация режиссуры начинается именно тогда, когда режиссер отказывается от находки (спектакль прошел благополучно, и никто не заметил). Но если отказаться вообще от решения спектакля, надеясь, что все образуется самотеком, то и в будущем мечты о решениях и находках будут совершенно пустыми.

Основной замысел спектакля может быть совершенно оторван не только от конкретного актера, не только от конкретного театра, но и даже от театра вообще. Идеальный основной замысел, если таковой появляется, увлекает своим существом, своей идеей, и тогда принципиально совершенно все равно, воплощать его в театре, в кино или рисовать на эту тему картину. Это конкретизация – лишь дальнейший этап творчества.

Когда у вас утопическая идеальная картина, в которую вы уверовали, вырисовалась, начинается новый этап – необходимо найти конкретные театральные приемы.

При этом следует иметь в виду всю массу возможных театральных приемов. Количество существующих, бывших, забытых, полузабытых, входящих вновь в обиход и еще не открытых театральных приемов во много сотен раз превосходит потребности каждого спектакля. Располагая неисчислимым богатством возможностей, следует помнить о необходимости делить эти приемы по стилю, жанру, по темам.

Существуют некие взаимоотношения между степенью эмоциональной приподнятости пьесы и насыщенностью произведения количеством быта. Чем глубже, острее, напряженнее произведение, тем меньше быта оно может выдержать. Желающие взлететь к облакам свой бытовой груз оставляют на земле…

Важное обстоятельство, которое нужно иметь в виду: зритель обязательно пользуется возможностью самому додумать, дорисовать, дослышать то, что не досказано, и он это делает очень охотно.

Режиссер должен располагать всеми театральными приемами, которыми он может по своему усмотрению подымать спектакль, сообщая душе зрителей нужный взлет.

1946 г.