

...проблема жанра всегда была в иентре внимания театральных деятелей; вся история мирового театра представляет собой непрерывный проиесс поиска жанровых решений, движения и развития существующих жанровых форм, открытия новых.

П.Попов

**Я ВХОЖУ В МИР ИСКУССТВ**

**РЕПЕРТУАРНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕЧКА**

**5(129) 2008**

Выходит ежемесячно Издается с 1997 года

Учредитель

Всероссийский Центр

художественного творчества

учащихся и работников

начального профессионального

образования

Директор В. Ростовский

**В ВЫПУСКЕ**

**Петр ПОПОВ**

**Редакция:**

Главный редактор М. **Гааз** Отв. секретарь **И. Силаева** Редактор А. **Яковлева**

Редакционная коллегия: *Бегунов В.К. Вишневский О.В. Гааз МЛ. КапяуноваЕ.В. Морозова Г.В. Панфилов В.В.. Ростовский В.П.*

**Жанровое решение спектакля**

Свидетельство № 014849 от 29 апреля 1998 г. Роскомпечать

Подписка по Объединенному Каталогу "Пресса России" (зеленый) Т.]. Газеты и журналы" Подписной индекс 40910 (на полгода)

Подписка в Интернет: [wvnv.apr.ru/pressa](http://wvnv.apr.ru/pressa) **Интернет-страница** [**Http://www.vcht.ru**](Http://www.vcht.ru)

E-mail:teatretekst@gm [ail.com](http://ail.com) Адрес редакции:

115114,МоскваДербеневская ул., 16 Тел./факс: (095) 235-2932 © Всероссийский Центр художественного творчества учащихся и работников начального профессионального образования .о

**П.Г. ПОПОВ - театральный педагог и режиссер, профессор, кандидат искусствоведения**

**© П.Г. Попов, автор, 2008 г.**

**П.Г. Попов**

Жанровое решение спектакля. - М: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2008. -

144 с.

**СОДЕРЖАНИЕ:**

[ЗАЧЕМ НУЖЕН ЖАНР? 4](#_Toc231918928)

[ЧТО ТАКОЕ ЖАНР? 6](#_Toc231918929)

[ОСНОВНЫЕ ЖАНРЫ ДРАМАТУРГИИ 11](#_Toc231918930)

[Трагедия. 12](#_Toc231918931)

[Комедия. 16](#_Toc231918932)

[Драма. 23](#_Toc231918933)

[Мелодрама 26](#_Toc231918934)

[Сложножанровая драматургия. 27](#_Toc231918935)

[ПРОЧТЕНИЕ ЖАНРА ПЬЕСЫ РЕЖИССЕРОМ 31](#_Toc231918936)

[ВОПЛОЩЕНИЕ ЖАНРА В АКТЕРСКОЙ ИГРЕ 38](#_Toc231918937)

[Сверхзадача. 42](#_Toc231918938)

[Внимание. 46](#_Toc231918939)

[Оценка 48](#_Toc231918940)

[Приспособление. 49](#_Toc231918941)

[Общение 51](#_Toc231918942)

[Другие элементы. 53](#_Toc231918943)

[ЖАНР СПЕКТАКЛЯ И ЕГО ПЛАСТИКО-РИТМИЧЕСКАЯ ФОРМА 55](#_Toc231918944)

[ЖАНРОВОЕ РЕШЕНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННО-ЗВУКОВОГО ОБРАЗА СПЕКТАКЛЯ 62](#_Toc231918945)

[НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ ЖАНРА В УСЛОВИЯХ НЕТРАДИЦИОННЫХ СЦЕНИЧЕСКИХ ПЛОЩАДОК 72](#_Toc231918946)

[ЕЩЕ НЕСКОЛЬКО СЛОВ О СТИЛЕ В ИСКУССТВЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА 75](#_Toc231918947)

[ЗАКЛЮЧЕНИЕ 84](#_Toc231918948)

4

Давным-давно, когда я делал самые первые шаги в театральной педагогике, после репетиции, которая прошла как-то вяло и непродуктивно, молоденький студент, желая, видимо, ободрить меня, весело сказал: «Зато теперь я, кажется, понял, что такое жанр!». С этого все и началось. Юноша, может быть, сразу же и забыл о сказанном, а меня брошенная мимоходом фраза просто обожгла. - «А что я сам знаю о жанре в театральном искусстве? И какое имею право чему-то учить будущих режиссеров, если не могу с уверенностью сказать, в чем состоит суть одного из основополагающих компонентов профессии!». Затем последовали годы чтения, наблюдений, практических проб. Потом была диссертация, а за ней и книжка (Попов П.Г, Жанровое решение спектакля. -М.: Сов.Россия, 1986), которую теперь можно найти, пожалуй, только в какой-нибудь чудом сохранившейся клубной библиотеке. И вот теперь, почти через четверть века, совсем в другой стране, в иной культурной и театральной ситуации, снова приходится вернуться к этой теме.

Перелистываю растрепанный экземпляр, единственный оставшийся у меня с тех времен, и не понимаю, как теперь следует поступить. Имена, названия, спектакли, бывшие когда-то на слуху у всех более или менее театральных людей, ушли в небытие. Сегодняшний молодой человек ровным счетом ничего не знает о кумирах нескольких поколений (впрочем, молодые люди теперь вообще знают очень мало). Значит, ссылаться в качестве примера на спектакли, считавшиеся шедеврами театра се-мидесятых-восьмидесятых годов,- вроде бы бессмысленно и глупо. Обратиться к сегодняшнему опыту? - Но пройдет еще каких-нибудь десять лет, и опыт этот точно также устареет. Остается одно: максимально опираться на классику - драматургическую, театроведческую, режиссерскую. А если не хватит материала, то пусть тогда выручит собственный опыт, он, по крайней мере, не претендуя на какую-либо значимость, может передать ощущение живого творческого процесса. И пусть не смутит читателя мое постоянное обращение к трудам, изданным в советское время. Таких мощных мыслителей-театроведов как А.А. Аникст, В.Б. Блок, Г.Н. Бояджиев, П.А. Марков сегодня, пожалуй, не найдешь. Да и пишущий режиссер такого масштаба как Н.П. Акимов, А.А. Гончаров, А.Д. Дикий, Б.Е. Захава, М.О. Кнебель, СМ. Михоэлс, А.Д. Попов,

5

Г.А. Товстоногов, А.В. Эфрос как-то не спешит появиться в современной театральной жизни. Я уж не говорю о Станиславском, Немировиче, Мейерхольде, Вахтангове, Чехове, Эйзенштейне. Поэтому пусть теоретическая база останется фактически прежней. Придется только, на всякий случай, время от времени давать, хотя бы самые краткие, пояснения, кем являлся тот или иной теоретик или практик, на чье авторитетное мнение делается ссылка. Да и некоторые примеры из давным-давно сошедших спектаклей тоже могут оказаться вполне приемлемыми и выразительными.

Пусть также не смутит читателя отсутствие ссылок на конкретную практику сегодняшнего театра. Мне хотелось попробовать оказаться выше сиюминутных пристрастий и вкусов; я рассчитывал обнаружить и описать наиболее фундаментальные закономерности, находящиеся вне веяний моды, вне случайностей, вызванных капризами времени и событиями общественной жизни, далекими от интересов творчества.

Сказать, что мне полностью удалось задуманное - не могу, еще меньше оснований ощутить удовлетворение от получившегося. Слишком сильно давление прошлого опыта, старого варианта текста, его формы и стиля. Но тут уж ничего не поделаешь. Всякое произведение складывается по каким-то своим законам, подчас почти независимо от воли его автора. Поэтому пусть будет, - как получилось. Главное - за содержание я могу нести полную ответственность. Это - результат опыта всей прожитой жизни. А значит, кому-то моя работа окажется не бесполезной, подскажет какие-то решения и идеи. Может быть, у кого-то проснется интерес к исследованию темы, и, отталкиваясь от моих заметок, он предложит что-то новое. Тогда моя задача будет выполнена вполне. Чего же еще остается тогда желать?

## ЗАЧЕМ НУЖЕН ЖАНР?

Вопрос «зачем нужен жанр?» - на первый взгляд кажется наивным. Однако опыт свидетельствует о том, что даже люди, по долгу профессии обязанные разбираться в театральной терминологии, во всех обстоятельствах, связанных с жанровым решением спектакля, очень часто проявляют поразительное невежество. Посмотришь на афишу спектакля или, того хуже, прочтешь какую-нибудь вполне ученую публикацию, и диву даешься - откуда берутся такие представления о жанре? В лучшем случае дело ограничивается сугубо «домашними» и чисто формальными критериями: трагедия - пьеса, заканчивающаяся гибелью героя; комедия - это когда смешно; мелодрама - сплошная пошлость и сентиментальность... В худшем же - возникают целые концепции, не имеющие под

6

собой никакого веского основания ни в истории, ни в живой практике театра. В результате регулярно сталкиваешься с таким случаем, когда режиссер дает спектаклю жанровое наименование, никак не соответствующее ни жанру, в котором написана пьеса, ни тому жанру, который получился в результате постановки спектакля. Порой, оказывается, что режиссер вообще не представляет, зачем это нужно - определять жанр пьесы и жанр спектакля; полагаясь на свою творческую интуицию, он наивно считает, что нужно просто ставить спектакль «как чувствуешь», «как понимаешь», а уж какой-нибудь жанр в результате получится сам собою, если вообще он кому-то нужен этот самый жанр.

Такая ситуация вполне закономерна: в практике учебных заведений, где проходят подготовку будущие режиссеры, вопросу жанра уделяется обычно очень мало внимания. Раздел этот «проходится» где-то в конце курса обучения, а его практическое изучение сводится чаще всего просто к некоторому жанровому разнообразию учебного репертуара.

Не лучше обстоит дело и со специальной литературой. Богатейший опыт, накопленный в области жанра классиками режиссуры и театральной педагогики, до сих пор никак не обобщен и не систематизирован.

Но, может быть, все-таки правы те, кто не уделяет жанру серьезного внимания, считая его чем-то второстепенным, «самообразующимся»? Не все ли равно, в конце концов, как назвать то, что получилось, если спектакль уже поставлен, если он принимается зрителем? Ведь «победителей не судят»...

Думается, все не так просто. И победа ли это, если режиссер задумал одно, а зритель его не понял и воспринял спектакль совсем по-другому, если в репетиционном процессе режиссер, эксплуатируя творческую энергию артистов, мучает весь коллектив своими поисками, хотя необходимость этого «поиска» проистекает из того, что постановщик просто не владеет профессией, не вполне профессионально грамотен, и должен эмпирическим путем заново искать то, что задолго до него открыто уже целыми поколениями выдающихся деятелей театра? Игнорирование творческого наследия прошлого и основ профессиональной технологии безнравственно и по отношению к искусству и к собственным актерам, ставшим жертвами безграмотности постановщика.

К постижению сущности своей профессии стремится всю жизнь каждый настоящий мастер. Не один пушкинский Сальери пытался «поверить алгеброй гармонию». Пытливое желание художника понять «как же это делается?» - не признак бездарности. Моцарты, гениально творящие по наитию - редки; творящий же по наитию обычный талант обречен на муки, на бессилие, на провал. Нет ничего зазорного в постоянном уп-

7

ражнении профессиональных навыков. Искусство этим убито не будет. А сознательное творчество обязательно даст свои благодарные плоды.

Так что же такое жанр, и зачем он нужен в театральном искусстве?

Л.Н. Толстой писал: «Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вы- звав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство,- в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их»[[1]](#footnote-2).

Лучшего определения сущности искусства я не знаю! Толстой настойчиво и последовательно указывает на нерасторжимую взаимосвязь деятельности художника с процессом эстетического восприятия зрителя, слушателя, читателя. Произведение искусства оказывается посредником, с помощью которого художник передает людям свое отношение к жизни, стремится вызвать у человека, воспринимающего это произведение, мысли и чувства, аналогичные тем, которые волнуют автора. Каждый вид искусства имеет свою специфику, свою технологию передачи авторского мировосприятия. Для искусства драматического театра этот вопрос оказывается особенно сложным для анализа в силу коллективной природы творчества создателей спектакля. Тем не менее, некоторые закономерности здесь просматриваются вполне определенно.

«Всякое произведение тем или иным способом отражает жизнь. Способ отражения, угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе, и есть жанр»[[2]](#footnote-3). Эти слова крупнейшего режиссера XX столетия Г.А. Товстоногова очень точно характеризуют взаимосвязь, существующую между личностными качествами художника (его мировосприятием, убеждениями, темпераментом - «угол зрения») и теми профессионально-технологическими средствами («художественный образ»), которыми он пользуется, стремясь к наиболее действенному воплощению своего замысла.

Отсюда следует, что проблема жанрового решения для сценического творчества чрезвычайно существенна: ведь заставляя зрителя посмотреть на жизненную ситуацию под тем или иным углом зрения, заставляя его испытывать те же чувства, что побудили драматурга взяться за перо, а режиссера - за постановку, театр, тем самым, воспитывает (или развращает, случается и такое!) зрителя, формирует его эмоциональную культуру. Собственно говоря, проблема жанра всегда была в центре внимания театральных деятелей; вся история мирового театра представляет собой непрерывный процесс поиска жанровых решений, движения и

8

развития существующих жанровых форм, открытия новых. Практика свидетельствует, что большинство удач и открытий в истории театра обязательно связано с конкретизацией и усилением жанровых особенностей драматургических произведений. И, наоборот, игнорирование жанровой специфики пьесы ведет по большей части к созданию бесцветных, заурядных спектаклей, не способных к должному воздействию на зрителя.

Таким образом, на вопрос: «Зачем нужен жанр?» - очевидно, можно ответить так: для того, чтобы театр и зритель могли правильно понять друг друга. Это ли не главная цель, ради которой ставится спектакль?!

## ЧТО ТАКОЕ ЖАНР?

Попробуем, насколько возможно подробно, разобраться в существе явления, именуемого жанром.

Приходится признать, что до сих пор в трактовке термина «жанр», его употреблении в искусствоведении и в живой практике театра существует страшная путаница, происходящая, очевидно, из-за многозначности этого слова, пришедшего в русский язык из Европы в неискаженном виде (французское «genre»). А началось все с латинского «genus» - то есть «род», «вид». В результате мы и сегодня постоянно называем жанрами (и здесь собственно нет ошибки, если исходить из буквального значения слова) те сценические образования, которые современная морфология искусства классифицирует как «роды», «виды», «разновидности». Так, например, мы называем иногда оперу, балет, оперетту, мюзикл - жанрами, в то время как, строго говоря, на самом деле это не жанры, а разновидности музыкального сценического искусства. Убедиться, что это так, очень легко. Достаточно взять, скажем, любой мюзикл и постараться определить его жанр, исходя хотя бы из самых традиционных и приблизительных представлений о трагедии, комедии, трагикомедии, драме... Сразу же становится очевидно, что «Вестсайдская история» относится к жанру трагедии; «Человек из Ламанчи» - трагикомедия, «Целуй меня, Кэт!» - комедия. Подобную операцию можно точно так же проделать и с любой оперой или балетом. Аналогично и в пределах искусства драматического театра существуют различные направления, которые внутри себя подчиняются жанровой классификации. Возьмем, например, театр абсурда; и здесь легко убедиться, что, скажем, «Король умирает» Эжена Ионеско - трагедия, а его же «Лысая певица» или «Урок» - комедии, «Последняя лента Крэппа» Сэмюэля Беккета -драма, «Кароль», «Горбун» Славомира Мрожека - трагикомедии, и так далее...

9

Значит, один из первейших признаков верного определения принадлежности того или иного сценического образования именно к жанру -невозможность отнести его к какой-либо еще более узкой группе произведений. Рамки жанра самые узкие во всей системе классификации произведений искусства.

К слову сказать, и в том случае, когда театр прибегает не к специально написанной для него пьесе, а инсценирует прозаическое произведение или сочиняет некий поэтический сценарий, инсценировка эта обретает все жанровые черты классической драматургии.

Терминологическое разночтение в области трактовки видовых и жанровых категорий сценического искусства берет свое начало в глубокой древности. Для родоначальников театра - древних греков - первой жанровой формой профессионального театра была трагедия, которая, являясь в то время, по существу, единственным выразителем всякого драматического действия, олицетворяла собой весь род сценических искусств. В результате, возникшая несколько позже комедия воспринималась древними не как жанр (в современном смысле этого слова), а как новый самостоятельный вид сценического искусства, имеющий мало общего с трагедией.

Драматурги первоначально специализировались на написании пьес только какого-либо одного жанра. Видовая самостоятельность жанров у греков зафиксирована и в мифологии, выделившей девять муз - покровительниц искусств, среди которых Мельпомена и Талия (Трагедия и Комедия) столь же самостоятельны и равноправны, как Клио и Урания (История и Астрономия).

Дальнейшее развитие драматического искусства сравнительно быстро ликвидирует видовую автономию трагедии и комедии, но двойственность (даже тройственность!) значения слова «жанр» сохраняется и по сей день. Поэтому договоримся: под термином «жанр» мы будем подразумевать особенности литературных драматургических произведений и их сценических воплощений только в рамках, определяемых возможностями драматического театра - одного из видов сценического искусства.

Однако и при таком сужении рамок, трудностей в определении жанра остается еще очень много. Одной из них является то обстоятельство, что каждый из основных драматургический жанров послужил базой для формирования соответствующих эстетических категорий (трагическое,

10

комическое, драматическое), прочно вошедших не только в искусствоведение, но и в повседневный обиход.

Мы часто говорим о трагических или комических случаях в нашей собственной жизни и в жизни наших знакомых, мы говорим так о событиях, происшедших в реальности или известных по произведениям искусства. Подобное бытовое употребление слов «трагедия», «комедия», «драма» не имеет ничего общего с профессиональным представлением о драматургических жанрах. Ведь использование в пьесе коллизии, которая может быть определена по нашим житейским понятиям, допустим, как трагическая, совершенно не означает принадлежности самой пьесы к жанру трагедии. По той же причине следует категорически отказаться от всяких попыток найти признаки жанра в реальной действительности. Время от времени приходится сталкиваться с откуда-то возникшей теорийкой, утверждающей, что все жанры существуют в реальной жизни, их нужно только умело «подсмотреть». Это в корне неверно! Ведь жанр - это взгляд автора на действительность. Жизнь - внежанрова, и только эмоциональное отношение художника к ней создает произведение искусства.

Во всей истории мировой драматургии произведений, «в чистом виде» относящихся к тому или иному жанру, несоизмеримо меньше, чем произведений, имеющих сложную жанровую конструкцию и по некоторым признакам могущих быть отнесенными одновременно к нескольким разным жанрам. Пьесами такого рода театр стал особенно богат в эпоху Возрождения, таково и большинство произведений современной драматургии. Пьесы же, в которых с максимальной тщательностью авторами соблюдается жанровая чистота, преимущественно являются порождением античного театра и театра периода европейского классицизма. Исключение здесь представляет психологическая драма - жанр самый молодой, стремящийся к наиболее полному и объективному воссозданию реальной жизни. Однако и он, с самого начала своего существования в целом ряде случаев стремился к включению в свою структуру элементов трагедийных и комедийных.

Всякий основной - то есть вычленимый в чистом виде - драматургический жанр в процессе своего исторического развития претерпевает весьма существенную эволюцию. По многим внешним признакам можно увидеть, какие колоссальные изменения произошли с трагедией, если сравнить, скажем, трагедии Еврипида с трагедиями Шекспира, или - с комедией, если сравнить комедии Аристофана с комедиями Мольера, а их, в свою очередь, с комедиями какого-нибудь современного автора.

11

Многообразие жанровых образований, сложившееся в драматургии, делает довольно сложным возможность четкого ответа на, казалось бы, элементарный вопрос о принадлежности той или иной конкретной пьесы к какому-либо определенному жанру. Что заставляет нас относить одни пьесы к разряду трагедий, другие - комедий, драм? Что общего между трагедиями Эсхила и трагедиями Пушкина, между комедиями Лопе де Веги и комедиями Гоголя, между драмами Островского, Горького, Вам-пилова? Ведь эти произведения так разительно несхожи между собой, приемы драматургического письма (помимо особенностей авторских стилей) так в них различны, что подчас представляется неправомерным их объединение в рамках одного жанрового наименования. Отсюда совершенно логично следует вывод, принадлежащий классику отечественного театроведения А.А. Аниксту: «Практически определение жанра в искусстве и литературе не в состоянии охватить все произведения данного жанра. Более того, можно считать почти безусловным, что значительная часть произведений отклоняется от признанной формулы жанра, будь то трагедия, комедия, роман, новелла или какой-нибудь другой вид произведений. Определение формулирует идеальные нормы жанра, что может найти соответствие в классических образцах жанра, иногда весьма малочисленных»[[3]](#footnote-4).

Получается парадоксальная картина: мы не можем четко сформулировать и определить критерии жанровой принадлежности большинства пьес мирового репертуара, а между тем известно, что художественное достоинство всякого литературного и сценического произведения обеспечивается, прежде всего, глубиной его концепции, искренностью и темпераментом авторского отношения к жизни - теми качествами, которые находят свое выражение именно в жанровом решении материала. Ученый-театровед и театральный критик В.Б. Блок в свое время совершенно справедливо утверждал, что «вне жанра не бывает хороших ролей». В той же статье он высказывает следующую мысль: «внежанровые» пьесы «...живы на сцене и в памяти зрителей, пока не притупилась острота проблемы»[[4]](#footnote-5). То есть успех и продолжительность жизни произведения определяются не столько тематическим материалом, лежащим в его основе, сколько тем, как воплощен этот жизненный материал в образную художественную форму.

Думается, что причина такого противоречия практики и теории драматического искусства кроется в том, что большинство попыток определения природы жанра осуществляется в русле выявления каких-либо стабильных структурных, конструктивных или тематических признаков. Но ведь нельзя выделить один, пусть даже основополагающий, элемент

12

структуры пьесы и по его характеру судить о жанровой принадлежности произведения, как, например, это делается в книжке И.С. Пала: «...Жанр - определенное жизненное содержание, тип конфликта, тип жизненных противоречий, содержащихся в драматургическом произведении»[[5]](#footnote-6).

Здесь «тип конфликта» рассматривается как основной тематический и структурный признак, формирующий жанр произведения. Но, обратившись к конкретной драматургии, мы можем легко убедиться, что сам по себе «тип конфликта» ничего не решает. Да и что может пониматься под таким определением? Лишь нечто предельно обобщенное и абстрактное, вроде традиционного классицистского конфликта: «любовь и долг», или пресловутой «борьбы добра и зла». Такой условно-обобщенный конфликт, конкретизируясь обстоятельствами сюжета, характерами героев и, главное, индивидуальными приемами авторского письма, требует уже совершенно иного определения. Взятый же вне такой конкретности «тип конфликта» может служить основой для совершенно противоположных по жанру произведений. На это обстоятельство справедливо указывает Б.Е. Захава в своем учебнике «Мастерство актера и режиссера»: «Препятствия, с которыми сталкиваются Ромео и Джульетта в своем страстном стремлении соединить свои сердца и судьбы, связаны, как известно, с враждой между их родственниками. На этой основе Шекспир написал трагедию. Но ведь аналогичные обстоятельства могут послужить основанием также и для комедии, даже для водевиля (вспомним, например, пушкинскую «Барышню-крестьянку»)»[[6]](#footnote-7). Индивидуализируясь условиями пьесы, конфликт (равно как и любой другой элемент драматургической структуры) перестает быть «типовым» и, соответственно, взятый сам по себе, не может служить признаком жанра.

Очевидно, что наиболее плодотворны попытки определения жанра, которые не замыкаются на анализе взаимоотношений «материал – автор - пьеса (спектакль)», а ищут выход к адресату произведения - к зрителю. Вот, например, что пишет ученый-театровед Г.Н. Бояджиев: «Жанр спектакля определяется двумя посылками: с какой целью и каким обра зом воздействует театр на зрителей. Жанровое решение пьесы устанав ливает своеобразный эмоциональный приказ, которому театр в данный вечер подчиняет публику, настраивая ее на определен ный лад»[[7]](#footnote-8).

Это активное начало воздействия на зрителя практически не учитывается ни одним из существующих определений жанра в драматическом искусстве. Между тем, взглянув на жанр с точки зрения психологии зрительского восприятия, можно легко увидеть, что для большинства пьес, которые принадлежат к какому-либо одному жанру, более или менее

13

общим будет характер реакции на события пьесы со стороны зрителя. Исходя из этого наблюдения, можно предположить, что основным критерием, позволяющим узнать жанровую принадлежность пьесы, является не тот или иной элемент ее драматургической структуры, а т е н д е нцияк установлению определенного типа зрительского сопереживания действию, которая вызывается одновременным воздействием всего комплекса художественных средств. Таким образом, убедительно решается большинство вопросов, связанных с жанром в драматическом театре, и, прежде всего, становится понятно, как формируется жанр пьес, одновременно содержащих в себе внешние признаки различных жанров.

Ни один из исследователей творчества Шекспира не обходит вниманием тот факт, что у Шекспира нет трагедий и комедий в «чистом» виде, его пьесы обязательно несут в себе сочетание разножанровых элементов. И, тем не менее, шекспироведение довольно четко классифицирует пьесы драматурга на определенные группы. А.А. Аникст прямо указывает на эмоциональную природу такого разграничения: «Пьесы Шекспира лишены единства тона. Для них характерно эмоциональное многообразие: серьезное перемежается веселым, трагическое - комическим, идеальное - низменным. Но в каждой пьесе одна тональность получает преобладание, и это позволяет определить ее жанровую принадлежность»[[8]](#footnote-9).

Аналогичным образом можно определить и принадлежность к тому или иному жанру пьесы любого другого драматурга, исходя не из наличия в ней формальных признаков различных жанров, а из общего эмоционального впечатления, произведенного пьесой.

Собственно говоря, взгляд на проблему жанра с точки зрения психологии зрительского восприятия отнюдь не нов и, очевидно, является наиболее естественным для решения этого вопроса. Ведь еще Аристотель сформулировал: «...трагедия есть подражание действию важному и законченному... посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов»[[9]](#footnote-10). В этом древнейшем определении уже прекрасно видна взаимосвязь между жизненным эмоциональным опытом зрителя и возникновением под воздействием искусства аналогичных - но уже эстетических - переживаний, разрешающихся в психологической реакции, свойственной восприятию трагедии, и получившей у греков название «катарсис». Не вдаваясь в разного рода трактовки этого термина, обратимся к труду выдающегося психолога Л.С. Выготского, еще в двадцатых годах XX века давшего

14

глубочайший анализ механизма воздействия произведений искусства на человека, что открыло новые возможности в области искусствоведения.

Для Выготского изучение явления катарсиса послужило отправным пунктом исследования всей психологии искусства. Он проникает в самое существо проблемы, стремясь проанализировать конкретный механизм воздействия произведений искусства и доказывает, что катарсис присущ не только восприятию трагедии (или любой другой формы драмы), но является результатом переживания всякого художественного произведения, включая живопись и архитектуру.

Выготский писал: «...поскольку искусство пользуется трагическим, комическим и драматическим, оно везде пользуется формулой катарсиса...»[[10]](#footnote-11). Разумеется, речь идет о качественно различных реакциях, зависящих от жанра пьесы. Однако в основе способности зрителя испытывать эстетические чувства в театре, независимо от жанра спектакля, лежит способность человека к художественному сотворчеству, к сопереживанию.

«Эстетические чувства, - пишет психолог А.Н. Лук, - имеют одну важную особенность. Как бы ни были глубоки печаль, горе или сострадание при восприятии произведения искусства, но протекают они на фоне достаточно сильного возбуждения механизмов, условно именуемых «центром приятного», и поэтому любое эстетическое чувство, даже горе, и сострадание, субъективно воспринимается как эстетическое наслаждение»[[11]](#footnote-12). В этом смысле деятельность эстетического восприятия аналогична игре. Ведь и для самого актера процесс переживания обязательно носит эстетический характер; как только актер переступает границу игры и какое-либо чувство испытывает вне условий этой игры, например, боль в результате технической случайности, - сразу же и чувства зрителей перестают быть эстетическими.

Жанр спектакля, определяя характер и строй чувств зрителя, устанавливает способ взаимодействия сцены и зала. Качество этого контакта во многом зависит от эстетического опыта аудитории, ассоциирующей каждый жанр с тем или иным характером переживаний.

Исторически сложились три основных типа возможных взаимоотношений между театром и зрителем: стремление к максимальному во- влечению в процесс сопереживания (зритель - участник действия), тенденция к разрушению («очуждению») этого процесса (зритель - судья), и, наконец, подача жизненного материала таким образом, когда зритель должен сам определить свою позицию по отношению к событиям спектакля (зритель - свидетель происходящего действия). Такое различие способов воздействия на зрителя находит свое выражение в уровне

15

художественной условности средств, которыми создается произведение.

Эти три тенденции воздействия театра на зрителя нашли свое соответствие в трех основных жанрах драматургии: трагедии, комедии и драме.

Теперь, когда мы договорились о принципиальных позициях, с которых будем рассматривать жанр в драматическом искусстве, пора остановиться еще на одной весьма распространенной ошибке: о случае, когда жанр путают с другой категорией, также формирующей особенности характера пьесы и спектакля, - со стилем.

Стиль, как и жанр, выражает определенное отношение автора к действительности. Проявления стиля весьма многообразны: это и стиль автора, и стиль эпохи, стиль режиссера и коллектива, даже индивидуальный стиль пьесы и спектакля. И при всей своей индивидуальной неповторимости стиль порой претендует на объединение в своих рамках значительных групп произведений. Признаками одного стиля может быть отмечена часть произведений - или даже все произведения - одного автора, иногда - группы авторов; тогда стиль граничит с направлением, школой, методом. Однако оставим пока эти «ученые» рассуждения и выясним, когда же в драматическом искусстве случается нам путать стиль и жанр.

Чаще всего это происходит при попытке охарактеризовать драматическое произведение жанровым наименованием другого вида искусства.

Скажем, сказка. Что это такое? Разумеется это литературный жанр. А в театре? Можно легко убедиться, что «Зимняя сказка» Шекспира -трагикомедия, «Золушка» Е.Л. Шварца - комедия, «Снегурочка» А.Н. Островского, - трагедия. Общим, при абсолютной разнице жанра этих пьес в театральном смысле этого слова, является сохранение в них некоторых свойств, непременно присущих всем сказкам: фантастика, чудеса, типология сюжета, поэтичность. Но это отнюдь не значит, что сказочность в данном случае определяет принцип взаимоотношений театра и зрителя, она только особым способом корректирует его.

Другой пример. Советские драматурги любили давать пьесам на героико-революционную тему подчеркнуто «красивые» названия: «Третья патетическая» (Н. Погодин), «Революционный этюд» (М. Шатров), «Драматическая песня» (пьеса М. Анчарова по роману Н. Островского «Как закалялась сталь»). Иногда приходилось слышать, что в самом таком названии заложен жанр. Но это - ошибка! По жанру подобные пьесы являлись преимущественно драмами, публицистическими, героическими, историческими, социально-политическими, но драмами. Не

16

учесть некую романтическую интонацию, заключенную в названии -значит пренебречь стилистическими намерениями автора, однако, путать жанр со стилем, по меньшей мере, неграмотно. Тем не менее, модное поветрие стало в то время почти традицией, и на сцену хлынули «новеллы», «притчи», «реквиемы», «лубки» и другие «жанры», чаще всего ли- тературные и музыкальные, сбивая с толку неискушенного режиссера. И вот, уже сами режиссеры начали причислять к жанру явления, вообще не относящиеся к сфере искусства: «диспут», «протокол», «расследование», «суд», «беседы» и т.д. Все эти определения абсолютно правомочны, порой даже необходимы в процессе поиска стилистики спектакля или его постановочного приема, но они, ни в коем случае, не должны подменять собой поиск подлинной жанровой основы спектакля.

Взаимоотношения стиля и жанра очень сложны. Как сформулировал мудрый В.Б. Блок: «Любой драматургический жанр способен вместить в себя неограниченное множество авторских стилей, всегда уникальных»[[12]](#footnote-13). С другой стороны - всякий стиль (скажем, авторский) распространяется на произведения, весьма различные по своему жанру, и стиль Шекспира остается особенным, всегда узнаваемым стилем Шекспира, независимо от того, комедия это или трагедия. Впрочем, мы еще будем иметь возможность вернуться к проблеме стиля в искусстве драматического театра. Жанр и стиль, взаимно проникая друг в друга, придают произведению неповторимость и индивидуальность. В данном же случае нас интересует именно жанр, как «явление типовое», имеющее свои законы и свойства, знание которых составляет одну из основных сторон режиссерской профессии. А что касается стиля, - пока можно ограничиться следующим тезисом: стиль это творчество, это выражение индивидуальности и таланта. Поиск стиля - скорее всего, результат деятельности творческого подсознания, вдохновения. Жанр же - категория сугубо профессиональная, строго поддающаяся логическому анализу; владение его законами - основа сознательного творчества режиссера.

17

## ОСНОВНЫЕ ЖАНРЫ ДРАМАТУРГИИ

Поскольку все тенденции к тому или иному характеру воздействия на зрительское восприятие уже заложены в материале пьесы, в ее жанровой структуре, будет логично прежде, чем говорить о реализации жанра в спектакле, остановиться на главных принципах и закономерностях формирования основных жанров в драматургии.

### Трагедия.

Этот наиболее древний жанр обладает и наиболее постоянными свойствами. Он настолько консервативен по законам и драматургическим приемам, что, достигнув своей вершины в творчестве Шекспира, как бы застыл и практически не имеет перспективы развития. Дело здесь совсем не в том, что трагедия устарела или отжила, ничуть! Просто психологическая природа воздействия этого жанра на зрителя такова, что достижение необходимого качества сопереживания по-настоящему возможно лишь при строгом следовании тем параметрам построения пьесы, которые были разработаны Шекспиром с максимальной полнотой.

Что же это за параметры?

Уже, исходя из характеристики трагедии, данной Аристотелем, можно сделать вывод, что этот жанр имеет тенденцию к максимальному вовлечению зрителя в процесс сопереживания. Действительно, чувства «страха и сострадания» можно вызвать только активным зрительским сопереживанием герою пьесы. Зритель в своем воображении должен слиться с ним или, как теперь принято говорить, должен идентифицировать себя с героем.

Предпосылки к подобному сопереживанию заложены уже в таком построении трагедии драматургом, когда мир пьесы представлен как бы через призму восприятия событий ее главным героем. Вот как выглядит эта конструкция в изложении психолога Л.С. Выготского: «...герой есть точка в трагедии, исходя из которой, автор заставляет нас рассматривать всех остальных действующих лиц и все происходящие события. Именно эта точка собирает воедино наше внимание, она служит точкой опоры для нашего чувства, которое иначе потерялось бы, бесконечно отклоняясь в своих оценках (как в драме - П.П.), в своих волнениях за каждое действующее лицо. Если бы мы одинаково оценивали и волнение короля, и волнение Гамлета, и надежды Полония, и надежды Гамлета, - наше чувство заблудилось бы в этих постоянных колебаниях, и одно и то же событие представлялось бы нам совершенно в противоположных смыслах. Но трагедия поступает иначе: она придает нашему чувству единст-

18

во заставляет его все время сопровождать героя и уже через героя воспринимать все остальное. Достаточно взглянуть на всякую трагедию, в частности на Гамлета, для того, чтобы увидеть, что все лица в этой трагедии изображены такими, какими видит их Гамлет. Все события преломляются через призму его души, и, таким образом, автор созерцает трагедию в двух планах: с одной стороны, он видит все глазами Гамлета, а с другой стороны, он видит самого Гамлета своими собственными глазами, так что всякий зритель трагедии сразу и Гамлет и его созерцатель»[[13]](#footnote-14). На самом деле, как мне кажется, при реализации трагедии на сцене, все обстоит значительно сложнее, и, было бы более точно говорить здесь не столько о зрителе, как это делает Выготский, сколько о читателе. Действительно, между читателем и текстом пьесы нет посредника, нет интерпретатора, и потому процесс восприятия мира через главного героя здесь осуществляется с максимальной полнотой. В спектакле же мы можем только стремиться к подобному качеству сопереживания, воспринимая его как желательный, но, увы!, недостижимый идеал. Тем не менее, наблюдение психолога представляется крайне важным для всех дальнейших наших рассуждений о жанре.

Кроме того, говоря о «Гамлете», Л.С. Выготский приводит наиболее простой и наглядный пример. А ведь возможен случай, когда в центре трагедии оказываются два героя: «Ромео и Джульетта», «Антоний и Клеопатра» Шекспира и некоторые другие. Читательское и зрительское сопереживание в этом случае следует за перипетиями общей судьбы, общего сюжета героя и героини, делаясь, разумеется, еще сложнее и противоречивее, чем сопереживание тому же Гамлету.

Закономерность восприятия трагедии, указанная психологом, сохраняется даже в тех случаях, когда, казалось бы, «слияние» зрителя и героя не должно происходить. Тут следует обратить внимание на «два плана» созерцания трагедии (глазами зрителя и глазами героя), о которых говорит Выготский.

Совершенно не обязательно, чтобы оба плана восприятия «включались» в сознании зрителя одновременно. Шекспир и здесь дает нам замечательные в своем совершенстве образцы. Например, «Король Лир» построен драматургом таким образом, что сначала мы видим Лира как бы со стороны, холодно воспринимая вздорного, властного старика, видим все его заблуждения, и пока в нас не возникает никакого к нему сочувствия. Но по мере несчастий, происходящих с королем, по мере того, как взгляд Лира на открывающуюся ему действительность начинает совпадать с нашим, Шекспир все больше и больше сращивает зрителя со

19

своим героем, а затем уже заставляет нас, вовлеченных в сопереживание, смотреть на трагедию глазами прозревшего мудрого старца.

Особенно интересен для такого рассмотрения «Макбет», построенный на приеме, обратном тому, который использован в «Лире». Эта трагедия дьявольским образом перемешивает и выворачивает наизнанку все ценности в циничном припеве ведьм: «Добро есть зло, зло есть добро». О каком сочувствии тирану, потопившему страну в крови, может идти речь? Но Шекспир ловит наше воображение в силки сопереживания еще в экспозиции трагедии, представляя Макбета в таком доблестном свете, что мы невольно попадаем в плен его героического обаяния. И дальше мы уже невольно смотрим на события трагедии его глазами: только ему (и нам!) дано видеть призраки. Более того, Шекспир дает Макбету право в нравственных оценках других персонажей и собственных поступков, зачастую вопреки нормальной житейской логике, не расходиться с нами. Так, например, Дункан и для Макбета «добр и справедлив», а свои замыслы и деяния Макбет называет «страшными», «злодейскими». По мере совершения Макбетом преступлений, мы все больше и больше отчуждаемся от него, хотя по-прежнему находимся в плену сопереживания. И, разумеется, прав А. Аникст, утверждая, что «полное отождествление зрителей с героями Шекспира едва ли возможно в нравственном отношении»[[14]](#footnote-15). Созданию эффекта сопереживания способствует и сам характер героя трагедии, который обязательно является личностью незаурядной, вызывающей к себе определенное отношение зрителя (восхищение, удивление). Герой этот оказывается в таких условиях, когда сами события и обстоятельства заставляют его, захваченного какой-либо страстью, неукоснительно стремиться к одной-единственной цели. Отсюда -высочайшая степень обобщенности личностных черт героя, которая в наиболее чистых формах жанра достигает такого уровня художественной условности, что появляется основание говорить о замене характера трагической маской. Подробная индивидуализация характера противопоказана трагическому герою: ведь каждый зритель должен «узнать» себя в нем, а это просто невозможно, когда персонаж наделен многими индивидуальными чертами характера и подробными социальными характеристиками.

Несомненно, судьба героя трагедии должна быть такой, ее сюжет таким, что все происшедшее обязательно представляется зрителю горестным, печальным, ужасным. Конечно, что может быть страшнее гибели Человека, особенно в том случае, когда этот человек вызывает наше сострадание. Шекспир так и поступает с героями своих трагедий: исход их один (за редчайшим исключением) - физическая гибель. Однако, вопре-

20

ки широко бытующему представлению, смерть героя совсем не обязательно должна быть единственно возможным исходом трагедии. Скажем, относительно благополучно заканчиваются многие трагедии Эсхила, Софокла, Еврипида. Даже французские классицисты, борцы за чистоту жанра, Корнель и Расин не обязательно убивают своих героев и героинь. Поэтому было бы обеднением трагической палитры формально сводить исход борьбы в трагедии исключительно к физической гибели героя или, наоборот, сомневаться в принадлежности пьесы к трагическому жанру только на том основании, что ее герой остался жив. Несомненно одно: судьба героя должна обязательно вызывать активное сострадание зрителя.

Например, одним из возможных исходов для трагического героя может быть его изгнание. Действительно, уже древним изгнание из отечества представлялось событием не менее трагическим, чем физическая гибель. Изгнанием из племени молодых героев (степных Ромео и Джульетты) завершается и трагедия «В ночь лунного затмения» замечательного башкирского драматурга Мустая Карима. А вот «Сид» П. Корнеля оканчивается даже не изгнанием, а вполне почетной отправкой героя в тяжелый военный поход, обрекающий его на долгую разлуку с отчизной и с возлюбленной Хименой, что послужило поводом для некоторых театроведов отнести «Сида» по жанру к трагикомедии. Вот грубейшая ошибка, основанная на чисто формальном моменте; при этом никак не учитывается полное отсутствие в пьесе хоть каких-либо признаков комизма. Да и как вообще может появиться трагикомедия - смешанная жанровая форма - в эпоху самого расцвета классицизма, тщательным образом следившего за соблюдением жанровой чистоты! Поистине: незнание законов жанра приводит к серьезным промахам даже тех, кто по долгу исследовательской профессии обязан помогать практикам, а не сбивать их с толку.

Силы, которые приводят героя к трагическому исходу, могут быть различными, характер их зависит, прежде всего, от тех общественно-исторических условий, в которые помещен драматургом герой трагедии. Но как бы ни понималась природа трагического конфликта на разных этапах истории, драматургия всегда следовала одному непреложному правилу: масштаб конфликта должен быть настолько общественно значим, что ему обязательно обеспечивается абсолютно серьезное внимание зрителя, а исход трагедии должен представлять явление, несущее в себе невосполнимую утрату или возможность такой утраты (в случае благополучного финала). Только впечатление общественной значимости событий трагедии может создать необходимый характер сопереживания

21

зрителей героям трагедии. Этот эффект создается не только накалом борьбы и страстей, но и приемом, который можно назвать обязательным эффектом публичности событий трагедии.

Действительно, уже в античной трагедии сам факт присутствия хора при всех, даже, казалось бы, самых «интимных» эпизодах, сообщает происходящему совершенно особый масштабный характер. Упразднение хора из ткани пьесы практически ничего не изменит ни в сюжете, ни в судьбах героев, ни в перипетиях борьбы, однако без хора трагедия, как таковая, не состоится. События ее предстанут перед нами, как частный случай, не затрагивающий никого, кроме его участников.

В дальнейшем функцию хора берут на себя многочисленные персонифицированные и безымянные наблюдатели событий трагедии, представленные, например, у Шекспира воинами, свитой, горожанами. События трагедии волнуют в равной мере всех участников, населяющих ее замкнутый мир. Действительно, «... жизнь шекспировских героев все время на виду, - констатирует А. Аникст. - ...За редкими исключениями важнейшие, поворотные моменты в действии и судьбах героев происходят не келейно, а на людях и публично»[[15]](#footnote-16). Как здесь не вспомнить знаменитое пушкинское: «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная»[[16]](#footnote-17). Трагедии необходимы, по выражению Гамлета, «немые зрители финала», ибо их сочувствием или соучастием - сочувствие и сопричастность к событиям спектакля зрителей поднимается на высоту ощущения общественного (а еще лучше - всечеловеческого!) смысла происшедшей катастрофы.

Воздействие трагедии на зрителя не ограничивается вовлечением его в процесс сопереживания и соблюдением «эффекта публичности». Особое условие восприятия состоит в том, что зрителю заранее известно о трагической природе развязки. Такое трагическое «знание» создается разными средствами и приемами, но, независимо от способа его возбуждения, оно является непременным условием трагедии, ибо всякая трагедия есть доказательство неизбежности катастрофы героя. Счастливый же исход именно в силу своей случайности для трагической коллизии не обходится без использования той или иной формы приема «Deus ex ma-china» (вмешательство богов, буквально в переводе с латыни - «Бог из машины»).

Здесь нет ни мистицизма, ни философской ущербности, ни веры в фатальную неизбежность Рока. Это всего лишь художественный прием, создающий необходимое для трагедии напряжение.

22

Древние, пользуясь для своих трагедий мифологическими сюжетами, прекрасно знакомыми их современникам, могли быть уверены, что исход пьесы известен абсолютному большинству зрителей. Но мало того! По ходу действия судьба героев предсказывалась оракулами, богами, жрецами. И нет во всей истории трагедии ни одного случая, чтобы предсказание не сбылось! И опять - никакой мистики. Просто - художественный прием, употребления которого не избежал даже в эпоху самого разгула советского материализма Мустай Карим, чей юродивый Дивана своими причитаниями прекрасно пророчит судьбу героев трагедии «В ночь лунного затмения».

Активно пользуется этим приемом и Шекспир, заранее излагая сюжет устами Хора («Ромео и Джульетта»), путем предсказаний судьбы (ведьмы в «Макбете», шут в «Лире»). Роковую развязку предчувствуют герои трагедий (Гамлет, Ромео, Кориолан). Наконец, предчувствие рокового исхода может испытывать и сам зритель, сидящий в зале, независимо от того, испытывает ли это предчувствие герой. Эмоциональное предощущение развязки возникает у зрителя под воздействием тончайшего раздражителя, имя которому - атмосфера трагедии, создаваемая драматургом средствами поэтического языка.

Не случайно язык, которым изъясняются персонажи любой трагедии, изобилует всеми приемами поэтической образности, поднимающими происходящие в пьесе события на высоту поэтического обобщения. Кроме того, обратим внимание на ту колоссальную роль, которую играет в вопросе жанровой организации пьесы (а затем и спектакля) построение ритмической формы произведения. Собственно говоря, для драматурга ритм является единственным (помимо характера образности речи) средством, при помощи которого он может передать атмосферу происходящих в пьесе событий. Ритм играет роль эмоционально-заразительного фона, существенно влияющего на весь характер восприятия зрителем событий трагедии.

Итак, оформление сюжета в трагедии осуществляется драматургом таким образом, что у зрителя создается установка эмоционального предчувствия трагической развязки. Естественно (в силу сопереживания и сочувствия герою), зритель не желает этой развязки, что и составляет основу эмоционального противоречия восприятия трагедии. Развязка наступает, и боровшиеся до сих пор противоположные эмоции зрителя разрешаются в эстетической реакции, во взрыве катарсиса.

Конечно, трагедия, при всем своем «консерватизме» претерпела не-, которые изменения, и, разумеется, трагедии Софокла и Еврипида внешне мало похожи на трагедии Шекспира. Зато вся последующая трагедио-

23

графия уже не может прибавить к шекспировской традиции ровным счетом ничего нового. Говоря о своем «Борисе Годунове», Пушкин честно признается: «...я расположил свою трагедию по системе Отца нашего Шекспира...»[[17]](#footnote-18). Точно также, с использованием всех шекспировских приемов, написаны трагедии А.К. Толстого - «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис». В этой же системе работает и А.Н. Островский («Василиса Мелентьева»). Трагедии, написанные в XX веке, например, «В ночь лунного затмения» М. Карима или «Мин-даугас» Ю. Марцинкявичюса, точно также не могут преодолеть традиции шекспировской драматургии. Ведь если у древних или у классицистов (П.Корнель, Ж. Расин, А.П. Сумароков) этот жанр существует в его наиболее чистых формах, то у Шекспира трагедия обретает новое качество. Великий драматург сбросил с трагедии путы жанровой чистоты, что отнюдь не означало отказа от жанровой определенности. Вводимые Шекспиром в ткань трагедии комические сцены и персонажи воспринимаются зрителем в контексте общей психологической установки. (Мы еще увидим, как эта установка разрушается в трагикомедии.)

Всякая конкретная пьеса трагического жанра имеет свою «индивидуальность», вызванную особенностями сюжета и темы, разницей авторских манер и стилевых особенностей драматургического письма. Эту индивидуализацию трагедия находит в тематически-стилевом (лирическом, романтическом, философском, жестоком и т. д.) решении тональности.

Возникает вопрос: а возможно ли создание трагедии на современном жизненном материале? Судя по всему, ответ должен быть отрицательным, хотя категорически в искусстве, конечно, ничего предсказывать нельзя. Но все-таки трудно представить такую пьесу, где современный человек был бы представлен неким условно-обобщенным образом, лишенным бытовой, социальной и психологической конкретики, произносящим поэтические монологи и неудержимо стремящимся к неизбежной катастрофе. И даже если (в порядке эксперимента) такая пьеса будет создана,- сомнительно, чтобы она нашла должный отклик у зрителя: условность формы придет в противоречие с нашим знанием жизни, с чувством правды. Трагедия для правильного восприятия ее зрителем требует определенной временной дистанции, позволяющей, не подвергая испытанию наше чувство жизненной правды, создать произведение по законам правды поэтической. Именно по этой причине авторы, пишущие трагедии в наше время, вынуждены обращаться к мифологии или к сюжетам из относительно далекой истории. Впрочем, так было всегда! Пожалуй, единственное исключение из этого правила - трагедия Эсхила

24

«Персы», созданная на материале только что закончившейся греко-персидской войны. Но ведь это было на самой заре истории европейского театра, когда зритель практически еще не имел никакого эстетического опыта.

Вышесказанное отнюдь не означает, что театр, осваивая современный жизненный материал, никак не использует опыт и некоторые приемы трагедии. Но осуществляется это использование уже совсем в ином ключе, в иных формах, в чем у нас еще будет возможность убедиться.

### Комедия.

Определяя характер эстетической реакции, производимой комедией, и сравнивая механизм ее воздействия с механизмом воздействия трагедии, Л.С. Выготский пишет: «Комедия ... свой катарсис заключает в смехе зрителя над героями... Здесь совершенно явно разделение зрителя и героя комедии: герой комедии не смеется, он плачет, а зритель смеется. Получается явная двойственность. В комедии герой печален, а зритель смеется, или наоборот: в комедии может быть печальный конец для положительного героя, а зритель все же торжествует»[[18]](#footnote-19).

Выявив, таким образом, основной признак всякой комедии, Выготский не доводит свое рассуждение до конца. Дело в том, что комедией он интересуется мало и основным предметом его исследования остается катарсис трагедии. И все-таки, мысль о том, что причиной эстетической реакции в комедии является «разделение зрителя и героя» - чрезвычайно плодотворна. Однако природа этого «разделения» предполагает так много разновидностей, не учитываемых психологом, что в своих крайних проявлениях эстетическая реакция зрителя комедии носит весьма несхожий характер. Сама категория «комическое» включает в себя множество видов и их оттенков (сатиру, иронию, сарказм, светлый и черный юмор и т.д.), что абсолютно чуждо практически нерасчленимому и целостному «трагическому»; отсюда и разнообразие зрительских реакций.

Комедия родилась как своего рода «противовес» трагедии, как средство отображения «низких» сторон жизни. Разумеется, ни о каком сочувствии к подобным явлениям на раннем этапе возникновения жанра не могло быть и речи. В момент своего рождения комедия выразила отстраненную авторскую позицию, ставящую зрителя в положение судьи по отношению к демонстрируемым событиям и персонажам. Гибкость и многообразие форм комедии позволили ей активнейшим образом осваивать самые различные стороны жизни, передавать неоднозначность авторских оценок. Таким образом, комедия подготовила почву для возникновения жанра «драма», а затем, успешно сосуществуя с ней, не только

25

не утратила своего значения, но и обрела новые качества (в том числе и такие, которые возникли на почве синтеза с тогда недавно родившейся психологической драмой). Поэтому, говоря о комедии или о наличии комедийных элементов в современной драматургии, следует чутко улавливать тонкую, но принципиальную грань, отличающую смешное (в психологической или любой другой драме, равно как и в реальной жизни) от собственно комического.

Явления, вызывающие наш смех в реальной жизни, представляются нам смешными благодаря тем ассоциациям, которые они вызывают в нашем сознании. Смешные моменты в драме существуют в формах самой жизни и не претендуют на комизм в буквальном смысле слова. Смех же в комедии вызывается разными, но совершенно определенными, художественными приемами.

Оставим пока в стороне разговор о сложных формах комедии и сосредоточим свое внимание на том, каким образом достигается комический эффект в условиях наиболее «чистой» комедии, где нет ни персонажей, ни обстоятельств, призванных вызвать наше сочувствие. Такие комедии тоже могут быть весьма отличны друг от друга (сравните «Облака» Аристофана и «Ревизор» Гоголя). Тем не менее, в любой комедии подобного рода ярко прослеживается один и тот же принцип: обнажение драматургом несоответствия изображаемого явления положительному общественному идеалу, результатом чего и оказывается смех зрителей над героями пьесы, тот самый смех, который, согласно общеизвестному высказыванию Н.В. Гоголя, есть «положительный герой», «честное и благородное лицо» сатирической комедии.

При этом очень важно отметить, что, разумеется, отклонение от нормы и положительного идеала в реальной жизни может вызвать не столько смех, сколько отвращение и гнев. Тем не менее при восприятии комедии зритель такие чувства практически не испытывает в результате того, что в изложении комедиографа осмеиваемое явление не обретает способность вызывать чувства страха и сострадания. Здесь мы должны оценить мудрость Аристотеля, сделавшего вывод, .что «смешное - это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное»[[19]](#footnote-20) (кроме, разве что самих героев комедии -добавим мы).

Зритель комедии в большинстве случаев ставится драматургом в позицию как бы «над» событиями и героями, благодаря чему он получает возможность воспринимать и страшные вещи как комические. Даже при наличии в комедии героев, вызывающих нашу симпатию, зритель должен быть уверен в том, что им не грозит серьезная опасность и из любых

26

переделок они выйдут вполне невредимыми. Все это составляет одно из непременных условий восприятия комедии, состоящее в том, что автор стремится заставить нас взглянуть на мир пьесы его, автора, ирониче-. скими глазами.

Именно по этой причине автор позволяет зрителю комедии знать несравненно больше того, что известно ее героям. Как, например, готовит Гоголь встречу Городничего и Хлестакова? - Сначала зритель становится свидетелем паники, которую произвело в городе известие о предстоящей ревизии. Тут же Добчинский и Бобчинский приносят известие, что некий чиновник, по всем признакам могущий оказаться ожидаемым ревизором, уже две недели живет в гостинице. Паника нарастает с головокружительной быстротой, обстоятельства в бешеном темпе сменяют одно другое. И вдруг - стоп! Огромный монолог Осипа, валяющегося на барской постели. Монолог, казалось бы, ничего не дающий для развития действия. Но из этого монолога (и из последующей, точно также не влияющей на ход событий сцены) мы узнаем о Хлестакове абсолютно все, что не дано почти до самого конца пьесы узнать Сквозник-Дмухановскому. Таким образом, к моменту их встречи, нам уже известно про обоих достаточно, чтобы оценить нелепость положения, в которое попали герои, ничего не знающие друг про друга. А не будь этих «лишних» эпизодов? - Мы встретились бы с Хлестаковым, зная о нем ровно столько же, сколько знает о нем и Городничий, вместе с ним наивно приняли бы «фитюльку» за важного человека. Комедия не получилась бы!

Сравним для примера сцену встречи Городничего с Хлестаковым и историю, рассказанную Александром Вампиловым в комедии «Провинциальные анекдоты». Ситуация, в которую попадают вампиловские герои, очень близка к ситуации «Ревизора». Вместе с тем, отношение Вам-пилова к персонажам значительно отличается от гоголевского. В «Анекдотах» нет однозначно-сатирического смеха, Вампилов во многом как бы «понимает» происходящие нелепицы, даже к паническому ужасу Калошина перед неведомым метранпажем автор относится не без сочувствия. Отсюда и совсем иная (нежели в «Ревизоре») композиция эпизодов. Зритель вместе с Калошиным проходит всю историю узнавания личности Потапова. До их встречи мы знаем о Потапове только одно: он страстный футбольный болельщик. Но этому недугу подвержены люди самого различного общественного положения. Потом становится известно, что он - метранпаж. Но, положа руку на сердце, кто из нас (во всяком случае, до того, как Вампилов сделал это слово знаменитым) мог бы сразу сообразить, что метранпаж и типографский наборщик - одно и то же?

27

Таким образом, мы не так уж сильно отстраняемся от переживаний Калошина, не представляем в полной мере, какими последствиями грозит для него конфликт с таинственным незнакомцем. Эти переживания могут быть нам несимпатичны, однако ошибка его вполне понятна и оправдана, что, безусловно, входило в авторский замысел драматурга.

Итак, следует признать, что основным признаком комедии является (воспользуемся термином Бертольда Брехта) «очуждение» ее содержания по отношению к воспринимающему зрителю. Правда, лучше будет сказать «комедийное очуждение», так как, говоря об этом явлении, Брехт имел в виду все-таки нечто иное, более универсальное и относящееся к произведениям различных жанров. И все же, когда ему прямо задавали вопрос о возможности очуждения образов положительных героев, Брехт мялся, отвечал путано и противоречиво, в конце концов, соглашаясь, что без использования определенного качества «вживания» создание положительного героя, скорее всего, невозможно. Показательно и следующее признание Брехта: «Эффект очуждения - старинный театральный прием, встречающийся в комедиях, в некоторых отраслях народного искусства, а также на сцене азиатского театра»[[20]](#footnote-21). И все-таки, несмотря на эти косвенные указания Брехта на комедийную природу эффекта очуждения, проявим некоторую осторожность и будем в данном случае под очужде-нием подразумевать художественный прием, свойственный исключительно комедии, не претендуя на более емкое прочтение этого термина. Такое очуждение создается всеми приемами комедиографии: обнажением несоответствий, преувеличением и гротеском, пародированием и, наконец, различными языковыми средствами - остротами, каламбурами, иносказаниями.

Чем чище жанровая структура комедии, тем более активно деформирует драматург реальность, переплавляя ее в художественный образ высшей степени обобщенности и условности. Недаром наиболее «чистая» по жанровой природе комедия - это комедия масок. Собственно, такие образы сатирической комедии, как Гарпагон Мольера или Победо-носиков с Присыпкиным Маяковского, могут быть вполне рассматриваемы как комические маски (продолжающие и развивающие традицию комедии масок), так как каждый из них, олицетворяя собой целый социальный человеческий тип, является носителем преимущественно одной гиперболизированной черты характера и практически лишен индивидуализации.

Аналогичным образом подвергаются гиперболизации и событийный материал, и обстоятельства действия комедии. При этом особенно ярко выраженную художественную деформацию претерпевают именно ос-

28

меиваемые явления. Так, комедия положений представляет собой целое нагромождение событий и происшествий (например, «Комедия ошибок» Шекспира), бытовая комедия отличается гиперболизацией условий и характерных черт быта героев (например, «В чужом пиру похмелье» или «Горячее сердце» Островского).

Условность средств изложения жизненного материала, свойственная сатирической комедии, ироническое отношение автора к героям и обстоятельствам, делают сопереживание зрителя персонажам просто невозможным. Зритель - разумеется, если в спектакле соблюдены условия жанра,- не сочувствует ни Хлестакову, ни Городничему, он не может не смеяться над злоключениями Журдена или Гарпагона. Смех здесь является результатом подсказанного нам автором отношения к событиям и героям, разрушающего наше им сочувствие. Причем, чем больше пугаются друг друга Хлестаков и Городничий - тем смешнее, чем сильнее горюет Гарпагон об украденной у него шкатулке - тем смешнее.

Однако все вышесказанное относится лишь к произведениям, кото рые можно однозначно классифицировать как произведения сатириче ские. Таков, например, фарс, представляющий собой вполне устойчи вую, я бы сказал «физиологическую» форму сатирической комедии. Фарсу присущи грубость, однозначность, яркое осмеяние примитивных, большею частью плотских проявлений человека. Здесь, как и в любой другой форме сатирической комедии, мы смотрим на мир пьесы только глазами ее автора.

Более сложный тип сатирической комедии представляют такие произведения, где присутствует герой (Чацкий, Фигаро), чье отношение к окружающей его действительности совпадает с авторским. Здесь зрительское сопереживание герою (именно благодаря близости его взгляда на мир с авторской точкой зрения) не разрушает общего характера восприятия комедии.

Но и в случае, когда речь идет о произведениях однозначного (сатирического или фарсового) качества комизма, неверно было бы представ-лять эти пьесы, рассчитанными исключительно на смеховую реакцию зрителя. Драматург, учитывающий законы психологии зрительского восприятия, обязательно вынужден вводить в комедию не вполне комические мотивы и моменты. Ведь еще Пушкин заметил свойство смеха относительно быстро исчерпывать свои возможности воздействия: «...смех скоро ослабевает, и на нем одном невозможно основать полного драматического действия»[[21]](#footnote-22).

Всякое «потепление» отношения драматурга (проблемы сценической интерпретации мы пока никак не касаемся) к персонажам пьесы и к

29

их судьбам вызывает использование автором элементов, способствующих возникновению зрительского сопереживания, что неизбежно существенным образом влияет на весь строй средств воплощения комедии. Характеры героев становятся более индивидуализированными, многогранными; обстоятельства пьесы и ее события приобретают психологическое и бытовое правдоподобие, снижается общая степень художественной условности произведения. Однако, несмотря на возникающие при этом лирические, романтические, героические, порой, печальные ноты, комедия не теряет своей способности вызывать зрительский смех самого различного характера. Таким образом, следует признать, что если эффект сатирической комедии строится на абсолютном «очуждении» осмеиваемого явления, то эффект комедии, допускающей сопереживание, возникает как результат противоречивого восприятия, при котором зритель может вступить в процесс сопереживания герою, сохраняя однако некоторую дистанцию по отношению к этому герою, не теряя в то же время способности оценить комичность черт его характера или ситуации, в которую он попадает.

Каким же образом это достигается? Ответ на этот вопрос, судя по всему, связан с тем, осознается или нет самим героем комизм возникшей ситуации. В сатирической комедии положение однозначно — не осознается. Никто из героев «Ревизора» не может взглянуть на себя со стороны, поэтому и никакая самоирония тут невозможна. Даже герой, вызывающий наше сочувствие, не обладает в сатирической комедии, как правило, такой способностью. Чацкий не сознает нелепости ситуации, в которую попал, не понимает, что даром тратит чувства и слова. Точно так же и Фигаро не до смеха в тот момент, когда ему кажется, что он обманут Сюзанной.

Иное дело герой комедии лирической или бытовой. Если он симпатичен, то автор обязательно наделяет его чувством юмора, то есть способностью к самоочуждению, умением иронично взглянуть на себя со стороны.

Для того, чтобы убедиться в справедливости этого наблюдения, достаточно вспомнить любого из симпатичных героев комедий классиков советской драматургии - Арбузова, Володина, Зорина, Розова, Думбадзе, или любого другого автора, которому свойственна лирическая комедий-ность. Все эти разные, но обязательно душевные персонажи наделены несомненным чувством юмора. Иначе и не может быть! В такой комедии зритель обязательно должен иметь возможность взглянуть на события пьесы глазами вызывающего сопереживание героя.

30

Совсем особую разновидность комедии представляет ее героико-романтическая форма. Какова природа комизма такой пьесы, как, скажем, «Сирано де Бержерак» Э. Ростана,- произведения, в котором романтическое начало столь сильно, а события подчас так драматичны, что у режиссуры зачастую возникает стремление к «осерьезниванию» такой комедии? Несомненно, автор смотрит здесь на действительность глазами своего главного героя, сочувствие которому абсолютно. Зритель вместе с героем должен жить на высокой ноте поэтического мировосприятия. Посмотрим, как поданы в героической комедии противники главных героев и что отличает их от злодеев, скажем, мелодрамы? Если мелодраматический злодей - фигура абсолютно серьезная, возбуждающая чувства страха, ужаса, гнева, то зло в героической комедии достаточно карикатурно, смешно и, главное, преодолимо. Герой относится к своим противникам беззаботно-насмешливо, совершенно уверенный в своих силах и в своей победе. И зритель вместе с ним осмеивает зло, он верит в победу своего любимца. И если даже борьба оканчивается гибелью героя, как это случилось с Сирано, мы воспринимаем такой финал, как трагическое недоразумение, которого не ожидали ни мы, ни сам герой. Пусть нам наизусть известен сюжет комедии - каждый раз, смотря эту пьесу, мы ждем счастливого исхода.

К сказанному добавим, что формы комедийной драматургии существуют не только в своих чистых, «узаконенных» проявлениях, но и активно переплетаются друг с другом, рождая самые разнообразные сочетания, порой столь прихотливые, что определить их ведущую жанровую тональность крайне сложно. Таковы, например, многие комедии Шекспира: «Сон в летнюю ночь», «Много шума из ничего», «Бесплодные усилия любви», «Как вам это понравится»...

Трагикомедия.

В наше время жанровая самостоятельность трагикомедии не нуждается в доказательствах. Тем не менее, сплошь и рядом приходится сталкиваться со случаями, когда трагикомедией называют пьесы и спектакли, ничего общего не имеющие с этим жанром. Каких только ошибок здесь не встречается: от представления, что «трагикомедия - это трагедия с благополучным финалом» до попытки назвать трагикомедией любое произведение, жанр которого выражен не слишком определенно. Вместе с тем, трагикомедия - жанр, имеющий свои совершенно определенные законы, знание которых необходимо режиссеру.

Первые ростки трагикомедии можно обнаружить уже у древних в так называемой «сатировской драме» и в некоторых произведениях Ев-

31

рипида (например, «Киклоп», «Орест»), а затем в «Амфитрионе» Плавта; свое же подлинное рождение этот жанр переживает в ренессансном театре, найдя высшее проявление в творчестве все того же Вильяма Шекспира. Чрезвычайно активно пользуются трагикомедией (в ее современных формах) такие ведущие драматурги XX века, как Л. Пиранделло, Б. Брехт, М. Фриш, Ф. Дюрренматт.

Если быть честным, то понимание природы трагикомедии пришло ко мне только благодаря знакомству с удивительно талантливым шек-спироведом, к сожалению так рано ушедшим, Игорем Рацким. Его статья «Проблемы трагикомедии и последние пьесы Шекспира», опубликованная в журнале «Театр», поразила глубиной и ясностью мысли, а личное общение и чтение его последующих работ дали бесконечно много. Стали понятны не только принципы жанра, но и общественно-психологические причины, его порождающие. Стало ясно, что трагикомедия представляет собой самостоятельный жанр, выражающий особое - трагикомическое -мироощущение, возникающее в обществе в результате кризиса идеологий, который является обычным следствием ломки существующих социальных условий.

Как пишет И. Рацкий: «Трагикомическое мироощущение всегда связано с чувством относительности существующих критериев: моральных, социальных, политических, философских. Основы миропонимания, незыблемые в трагедии и комедии, в трагикомедии оказываются шаткими, неустойчивыми или полностью размытыми. Трагикомическое мировосприятие не признает абсолютного, субъективное здесь может видеться объективным, объективное - субъективным. Трагикомедия отказывается от нравственного абсолюта комедии и трагедии, от их четкого представления о норме, порядке, морали, принципах мироустройства и человеческого поведения»[[22]](#footnote-23).

Каковы же конструктивные особенности пьес этого жанра, каков способ их воздействия на зрителя?

Прежде всего, следует подчеркнуть, что трагикомедия не просто механически соединяет элементы трагедии и комедии в одном произведении, а представляет собой целостный жанровый организм, основным признаком которого служит тот факт, что мы не можем выявить в нем тенденцию к созданию стабильной установки зрительского восприятия. «Расколотость» мировосприятия автора трагикомедии выражается в том, что события и характеры, оцениваемые зрителем как трагические, неожиданно оборачиваются комической стороной, и - наоборот. Как только восприятие зрителем спектакля «успокаивается», приобретает фиксированный характер, драматург вновь оборачивает ситуацию противопо-

32

ложной гранью, и зритель снова должен переориентироваться в своем восприятии и оценке действия. Вот как описывает А. Аникст процесс восприятия читателем и зрителем так называемых «проблемных» пьес Шекспира, тех самых, которые Рацким уверенно отнесены к разряду трагикомедий, («Троил и Крессида», «Все хорошо, что хорошо кончается», «Мера за меру», «Перикл», «Цимбелин», «Зимняя сказка», «Буря»): «Серьезное и смешное, отвратительное и величественное находятся в слишком близком соседстве, перемешаны настолько, что переход от одного к другому оказывается не сразу понятным. От читателя требуется особая чуткость к этим изменениям тональности. В театре - если режиссер обладает такой чуткостью - понимание этих эмоциональных сдвигов облегчается для зрителя, но они все же остаются не менее странными и причудливыми»[[23]](#footnote-24).

Сложность и противоречивость зрительского восприятия, присущие трагикомедии, служат для передачи драматургом ощущения относительности всех ценностей и явлений, рассматриваемых в пьесе.

Каким же образом достигается трагикомический эффект? - Прежде всего, путем создания такого двойственного взгляда на мир пьесы, когда зритель, сочувствуя герою, видит действительность его глазами, но в то же время получает возможность отстраниться от процесса сопереживания и иронически оценить ситуацию.

Игорь Рацкий, рассматривая трагикомедию Шекспира «Цимбелин», пишет: «Когда зритель знает то, что неведомо герою, страдания последнего объективно могут представляться безосновательными и даже смешными, хотя для самого героя они вполне серьезны»[[24]](#footnote-25). Но мы знаем, что и в комедии встречаются моменты, субъективно трагичные для ее героев. Однако здесь есть существенная разница. Когда в трагедии страдает персонаж, не вызывающий нашей симпатии (например, гоголевский Городничий, фонвизинская Простакова, мольеровский Гарпагон), его страдания вызывают у зрителя только смех. Если же страдает герой нам симпатичный, то в этом случае (как это ни парадоксально) никакого комического эффекта в комедии не возникает. Чацкому мы сочувствуем абсолютно всерьез, и иначе не может быть.

В трагикомедии (и только в ней!) наш смех вызывает герой, зрительское сочувствие которому несомненно. Мы смеемся (хотя одновременно и сострадаем) и над Имогеной («Цимбелин»), и над Троилом («Троил и Крессида») - Шекспира, и над Ромулом - Дюрренматта, и над Шен Де -Брехта.

Вот идеальный пример. Героиня трагикомедии «Цимбелин» - Имо-гена, как это часто свойственно шекспировским героиням, отправляется

33

на поиски своего супруга, который изгнан королем, отцом Имогены, готовящим для дочери другую партию. Злодей Клотен, намереваясь обманом добиться любви Имогены, добыв одежду ее мужа, доблестного По-стума, переодевшись, отправляется следом за ней. В лесу он встречается с двумя благородными разбойниками (потом окажется, что они - братья Имогены). Возникает ссора. Один из братьев убивает Клотена и отрубает ему голову. Через некоторое время Имогена находит обезглавленный труп и по одежде узнает в нем своего мужа. Она рыдает над ним подобно Джульетте, оплакивающей мертвого Ромео. Мы искренне сочувствуем ее горю. Но в то же время, зная об ее ошибке, мы не можем не воспринимать ситуацию как объективно комическую.

Возможна в трагикомедии и обратная ситуация, когда положение, субъективно воспринимаемое героем как комическое, для нас раскрывается своей трагической стороной. Так в финальной сцене «Меры за меру» Шекспира, когда Луцио - этот драматургический потомок Фальстафа - смеется и издевается над неким монахом, нам, знающим, что монах этот - переодетый Герцог, становится все страшнее от выходок Луцио, ведь нам понятны трагические для Луцио последствия его остроумия.

Таким образом, сам характер героя трагикомедии - совсем особое художественное явление. Вот как пишет об этом польский исследователь теории комического Богдан Дземидрк: «Истинно трагикомической фигурой может быть лишь тот герой, чья трагичность обусловлена его же собственной комичностью, чья трагичность определяется прежде всего комическими чертами его личности, его обликом, положением, отношением к жизни и к людям, а также попытками реализовать свои мечты и намерения»[[25]](#footnote-26). Непревзойденным примером такого истинно трагикомического характера остается бессмертный Дон Кихот.

Создание подобного характера возможно лишь путем высокой степени концентрации образных средств изложения жизненного материала. Сколь высок уровень художественной условности, требуемый трагикомедией, можно увидеть на примере драматургии Бертольта Брехта. Сам Брехт, называя свои пьесы «притчами» и «параболами», не рассматривал их жанровую природу в общепринятом смысле. В то же время, разрабатывая свою теорию эпического театра, он оставил ценнейшие рассуждения о том, каково должно быть психологическое воздействие на зрителя его пьес: «Эффект очуждения» состоит в том, что вещь, которую нужно довести до сознания, на которую требуется обратить внимание, из привычной, известной, лежащей перед нашими глазами, превращается в особенную, бросающуюся в глаза, неожиданную. Само собой разумеющееся в известной степени становится непонятным, но это делается

34

лишь для того, чтобы потом оно стало более понятным. Чтобы знакомое стало познанным, оно должно выйти за пределы незаметного; нужно порвать с привычным представлением о том, будто данная вещь не нуждается в объяснении»[[26]](#footnote-27). Заметим попутно, что Питер Брук говорит о необходимости одновременного использования средств «очуждения» и «очеловечивания» как на необходимое условие сценического воплощения трагикомедий Шекспира[[27]](#footnote-28).

Для того чтобы добиться желаемого результата, Брехт строит ситуации и характеры героев своих пьес таким образом, что попеременно то ловит сознание, фантазию, чувство зрителя в сети сопереживания, то заставляет его отстраняться от этого сопереживания, в чем, собственно, и состоит «эффект очуждения». Именно это обстоятельство позволяет отнести к жанру трагикомедии такие пьесы Брехта, как «Добрый человек из Сычуани», «Мамаша Кураж...» и «Жизнь Галилея».

Интересно: классическая традиция русской драматургии почти не знает произведений трагикомического характера. Можно назвать, пожалуй, только «Дело» и «Смерть Тарелкина» А.В. Сухово-Кобылина да еще «Тени» и «Смерть Пазухина» М.Е. Салтыкова-Щедрина. Вероятно русской культуре с ее вечным поиском абсолютных истин, с устремленностью к нравственному абсолюту - чуждо было расколотое, зыбкое трагикомическое мироощущение. В советский период трагикомедия была тоже довольно редкой гостьей. Она представлялась идеологически опасной и подозрительной. Здесь можно назвать такие замечательные произведения как «Бег» и «Зойкина квартира» М. А. Булгакова, «Заговор чувств» Ю.К. Олеши, «Дракон» и «Тень» Е.Л. Шварца, а из более поздних - «Ящерица» и «Две стрелы» A.M. Володина, «Беседы с Сократом» и «'Театр времен Нерона и Сенеки» Э.С. Радзинского. Спектакли по этим пьесам выходили мучительно трудно, преодолевая бесчисленные цензурные барьеры.

Классический пример драматургии Шекспира и Брехта убеждает нас в том, что достижение трагикомического эффекта возможно лишь в результате активного выражения авторского отношения к героям и событиям пьесы. Это требует создания характеров и формы произведения значительной степени художественной условности. Настоящая трагикомедия создает свой особый мир, подчиняющийся законам трагикомического мировосприятия и не претендующий на достижение иллюзорного жизнеподобия. Обратим внимание на этот чрезвычайно важный момент так как часто случается, что режиссеры, а порой и сами драматурги впа дают в ошибку, определяя жанр спектакля или пьесы как «трагикоме

35

дия» в тех случаях, когда ни пьеса, ни спектакль не дают для этого должного основания.

Даже Г.А. Товстоногов, говоря о своей постановке пьесы A.M. Горького «Варвары», исходя из контрастного сочетания в ней смешного и страшного, рассматривал поставленный спектакль как трагикомедию. При этом режиссер, стремившийся быть во всем предельно точным, делает показательную оговорку о том, что все контрасты спектакля должны быть исполнены «в пределах внешнего правдоподобия»: «Я специально оговариваюсь - писал Товстоногов - в пределах внешнего правдоподобия, потому что, если этим пренебречь, сразу можно попасть в Гоголя или Щедрина, которые не везде соблюдают точное внешнее правдоподобие, в произведениях которых часто присутствует психологический гротеск огромной силы. У Горького этого нет, хотя и у него присутствует сочетание смешного и страшного»[[28]](#footnote-29). Здесь все изложено абсолютно точно. Пьеса Горького «Варвары» по жанру, несомненно, драма, хотя и содержащая в себе зачатки некоторых элементов трагикомедии; уровень ее художественной условности, средства изложения жизненного материала не позволяют говорить о том, что это трагикомедия, так как последней свойственны более высокая степень художественной условности, качества трагизма и комизма, отличные от трагизма и комизма горьковской драматургии.

### Драма.

Исторически наиболее молодой жанр, относящийся к разряду основных, - драма. Возникновение драмы связано с углублением процесса познания законов общественного развития, с эпохой философии просветительства, с идеями буржуазной демократизации общества. Самым удивительным в процессе рождения нового жанра было то обстоятельство, что передовая эстетическая мысль ХУШ века предвосхитила реальное появление образцов новой драматургии. Как отмечает А.А. Аникст: «Теория шла впереди практики, намного обгоняя ее, освещая ее путь. Подчас сами же теоретики и являлись первыми авторами, облекавшими заранее выработанные концепции в художественную плоть. Так было с Дидро и Лессингом, которые создали ряд произведений, являвшихся опытами художественного воплощения их собственных теоретических построений»[[29]](#footnote-30). При этом надо прямо сказать, что ни у Дидро, ни у Лессинга, ни даже у активно присоединившего к ним свой голос Бомарше, не хватило мастерства написать что-либо, в полной мере отражающее их намерения. Они еще не могли оторваться от привычной почвы жанров, готовивших исподволь почву для возникновения того, что полу-

36

чило первоначально название «серьезная драма»,- мелодрамы и так называемой «слезной комедии», носивших крайне сентиментальный характер и выражавших сочувственное отношение автора к своим героям.

Уже в самых первых теоретических обоснованиях нового жанра ясно видится одна тенденция, общая для всех защитников «серьезной драмы», - противопоставить драму прежним жанровым системам как жанр, выражающий объективный способ художественного воссоздания жизни. В «Рассуждении о драматической поэзии» Дидро настаивает: «Итак, я повторяю: честность! честность! Она трогает нас более задушевно и сладостно, чем то, что возбуждает наше презрение и смех»[[30]](#footnote-31). Ему вторит Бомарше: «Для того, чтоб жанр серьезной драмы всегда обладал той правдивостью, которую имеют право требовать от него, автор первым же делом должен перенести меня так далеко от кулис, должен так основательно заставить исчезнуть из моих глаз выходки и шутки актеров и все театральное окружение, чтоб воспоминание о них не вернулось ко мне ни разу за время всего представления его драмы»[[31]](#footnote-32). Это целая программа создания совершенно новой театральной эстетики, программа уничтожения условной театральности. Разумеется, что такое категорическое требование полного обновления драматургического письма, формирования новой манеры актерского исполнения, не могло быть воплощено искусством конца ХУШ - начала XIX веков, еще находившимся в плену старых литературных и сценических приемов.

Интересно отметить, что и В.Г. Белинский, рассуждая о драматургии «среднего жанра» и доказывая теоретическую возможность существования пьес, отражающих жизнь в формах иллюзорной достоверности, не находит в современном ему театре подобных истинно художественных произведений. Поэтому критик причисляет к жанру «драма» ряд пьес Шекспира (прежде всего «Венецианского купца») и, что уже гораздо более справедливо, - «Игроков» Гоголя.

Только в творчестве (причем практически одновременно!) Островского, Тургенева и Ибсена жанр «драма» находит, наконец, впервые свое полное и подлинно художественное воплощение, а затем становится ведущей драматургической структурой конца XIX - начала XX веков, которая разрабатывается особенно активно в России Л.Н. Толстым, А.П. Чеховым, A.M. Горьким, целым рядом менее значительных авторов и далее большинством драматургов советского периода.

Как всякий основной драматургический жанр, драма имеет свое соответствие в системе категорий эстетики - драматическое. В чем же сущность этой категории и в чем ее отличие от довольно близкой к ней, на первый взгляд, категории «трагическое»?

37

В своем исследовании «Драма как эстетическая проблема» Анатолий Карягин предлагает следующее определение: «В эстетике и искусствоведении под драматическим подразумевается обычно нечто близкое трагическому, более слабо выраженная его степень, не столь острая и напряженная (как правило, не связанная с гибелью героя)»[[32]](#footnote-33).

Что касается вопроса об отношении драматического сюжета к факту гибели героя, то мысль А.Карягина не может быть признана справедливой, так как в драме этот мотив используется с завидным постоянством: Катерина, Лариса у А.Н. Островского; Протасов у Л.Н. Толстого; Иванов, Тузенбах у А.Чехова; Актер, Борис Чепурной, Надежда Монахова, Васса Железнова, Егор Булычев у A.M. Горького и многие другие. Ведь мы уже неоднократно убеждались, что в практике жанрообразования основополагающим является отнюдь не фактологический материал пьесы, а отношение к этому материалу со стороны драматурга. И с этой точки зрения оказывается очень существенным указание А.Карягина на более слабую степень трагизма как на определяющий признак категории «драматическое». Очевидно, что снижение степени трагизма, присущее драме, является следствием особого характера изложения жизненного материала, выражающего объективный взгляд автора на мир пьесы. Соответственно и от зрителя здесь требуется совершенно иной способ восприятия, нежели восприятие жанров, выражающих авторскую субъективность.

Если трагедия имеет тенденцию (путем создания эффекта сопереживания) поставить зрителя в позицию участника событий, комедия (путем очуждения) - в позицию судьи (а трагикомедия стремится к синтезу этих двух тенденций), то драма имеет ярко выраженную тенденцию поставить зрителя в позицию объективного свидетеля. Такая позиция исключает идентификацию взгляда зрителя на мир пьесы с взглядом одного из героев (подобно сопереживанию при восприятии трагедии) и с авторским субъективным взглядом (подобно «очуждению» при восприятии комедии).

Самое искреннее зрительское сочувствие герою носит в драме характер, принципиально отличный от сопереживания в трагедии, поэтому даже момент гибели героя драмы не производит того потрясения, которое подразумевает катарсис трагедии. С гибелью героя драмы конфликт не исчерпывает себя, развязка, как таковая, не наступает, жизнь продолжается...

Приближенность уровня художественной условности драмы к качеству достоверности иллюзорного жизнеподобия меняет в корне и принцип отбора событийного материала пьесы (особенно это заметно в че-

38

ховской и послечеховской драме). В.Б. Блок отмечает: «Сложность конструкции пьес Чехова связана с тем, что в них некоторые факты являются событиями далеко не для всех действующих лиц, а только для нескольких, иногда для двух, даже для одного»[[33]](#footnote-34). Таким образом, можно убедиться, что Чехов делает еще один шаг, удаляющий действенную структуру драмы от структуры трагедии, к которой все же близки некоторые пьесы Островского (например, «Гроза») или Ибсена («Привидения»).

Тенденция к достоверности и объективности изложения жизненного материала определила и социальную конкретность обстоятельств, и подробную разработку характеров героев драмы, и доскональное описание в ней условий быта и среды, с которыми герой связан неразрывными узами все той же социальной конкретности. Стремление авторов драмы скрыть условность художественных приемов, уничтожить внешнюю театральность формы выражается в языке героев, который, теряя поэтическую образность, приобретает качества, приближающие его к бытовой разговорной речи. Л.Н. Толстой в письме к П.М. Свободину обращает внимание на особенности речевой характеристики старика крестьянина Акима из «Власти тьмы»: «Говорит с запинкой, и вдруг вырываются фразы, и опять запинка и «тае» и «значит»...»[[34]](#footnote-35). Следом за Л.Н. Толстым ищет пути введения в текст пьесы признаков бытового говора A.M. Горький.

Освоение особенностей разговорной речи и внедрение в ткань пьесы бытовых оборотов, неправильностей, присущих разговору различных социальных групп, прочих «нарушений» норм литературного языка -весьма существенное завоевание драмы. Ухо современника очень чутко улавливает знакомые краски, интонации, выражения, обороты, отличает условно-литературную речь от живой разговорной. Помню, первое появление пьес Вампилова (особенно - «Утиной охоты») произвело ошеломляющее впечатление именно новым уровнем жизненной достоверности, конкретной узнаваемостью. А сегодня язык драм Вампилова воспринимается нами как явление абсолютно художественное, чуть ли не родственное чеховской или тургеневской традиции. Потом мы удивлялись языковым открытиям Л.С. Петрушевской, чутко уловившей не только особенности и погрешности разговорной речи, но и нашедшей в этих неправильностях свою прелесть и музыку. Чего стоит одна только фраза из пьесы «Любовь»: «Я все бегал с дома продажей». Критики-недоброжелатели, желая побольнее уколоть автора, нашли очень точное определение для пьес Петрушевской: «магнитофонная драматургия». На самом же деле это должно восприниматься как высшая награда драма-

39

тургу, добившемуся необходимого впечатления полного жизнеподобия речи своих героев.

С этой точки зрения может показаться совершенно логичным увлечение драматургов так называемой «новой волны», эпатажных бытописателей конца XX - начала XXI веков, ненормативной лексикой, без которой они просто не считают возможным обойтись. Действительно, разговорная речь прототипов их персонажей давно уже утратила всякие представления о приличии и этике. Однако тут уже должен вступить в силу другой закон - закон художественного вкуса и представления о собственном человеческом достоинстве автора. Отказ от мерзости сквернословия отнюдь не повредит качеству жизненной достоверности и узнаваемости произведения. Ведь и персонажи «На дне», которых наше время окрестило бы «бомжами», конечно в реальной жизни матерились не хуже современников Николая Коляды, однако Алексей Максимович прекрасно обошелся без слов, еще М.В. Ломоносовым названных «подлыми», что отнюдь не снизило художественные качества пьесы и ее значение в истории мирового театра. Что-то никому из защитников права на сценическое сквернословие не удается создать ничего хоть сколько-нибудь приближающееся к масштабу горьковского шедевра.

Позиция объективного свидетеля происходящих событий, изложенных таким образом, что все случившееся в пьесе воспринимается как факт реальной действительности («все, как в жизни»), - главная отличительная особенность драмы в ее наиболее «чистых» формах. К таким формам относятся очень близкие (порой, взаимопроникающие) разновидности этого жанра - психологическая, социальная, бытовая драмы. Зачастую и за нейтральным авторским определением - «пьеса», «сцены» - скрывается та же самая социально-психологическая драма, с ее устремленностью к жизнеподобию.

Мелодрама**.**

Нет, пожалуй, ни одного драматургического жанра, который заслужил бы такую нелестную репутацию, как мелодрама. В каких только грехах ее не обвиняют! Она и пошла, и сентиментальна, и примитивна, и неестественна...

Постараемся разобраться во всем этом, определив мелодраму, как относительно самостоятельный жанр, имеющий свою специфику воздействия на зрительскую аудиторию. Прежде всего, - когда и как возникла мелодрама? Точно ответить на этот вопрос нелегко, так как пьесы, Которые мы сегодня с уверенностью назвали бы мелодрамами, первоначально носили иные жанровые названия, а слово «мелодрама» относи-

40

лось когда-то к области скорее музыкального театра. В «Словаре театра» французского театроведа Патриса Пави читаем: «Мелодрама (букв, и согласно греческой этимологии, «поющая драма») - жанр, возникший в ХVIII в.,- пьеса, в которой наиболее острые драматические моменты сопровождаются музыкой для выражения эмоций молчащего персонажа. (...) С конца ХVIII в. мелодрама ... становится новым жанром. Показывая добрых и злых людей в трагических или трогательных ситуациях, мелодрама старается взволновать зрителя не столько значимостью текста, сколько сценическими эффектами»[[35]](#footnote-36). Значит, обнаруживается исторически сложившаяся двойственность этого термина. Однако не в названии ведь дело.

Процесс освоения драматургией «среднего жанра», ставшего впоследствии драмой, шел, как мы знаем, по разным направлениям. Еще В.Г. Белинский, тоскуя по уже мерещившейся ему реалистической драме, писал: «Такого-то рода произведения назывались в старину «слезными комедиями» и «мещанскими трагедиями», а потом «драмами»... Плодовитая досужность Коцебу в особенности снабжала ХУШ век этими «драмами», которые были бы именно тем, о чем мы говорим, если б были художественны»[[36]](#footnote-37). И если «слезная комедия» - форма, приближающая комедию к драме, то от трагедии проросла своя ветвь, получившая очень точное название «мещанская трагедия», то есть трагедия, сошедшая с высот аристократической принадлежности своего героя к простоте мещанского сословия. Естественно, это не могло не повлечь за собой коренных изменений во всей структуре трагедии. Героя, принадлежащего к среднему сословию, не так-то легко оторвать от быта, поднять до уровня поэтической условности, требуемого трагедией. Вот и получился своеобразный гибрид, сохраняющий многие признаки трагедии (накал страстей, острую конфликтность и событийность и, главное, попытку оставить в центре мира пьесы героя, вызывающего активное, доходящее до идентификации зрительское сопереживание), и в то же время стремящийся приблизить все это к конкретным условиям реальной жизни. Поистине безмерно сложная художественная задача. И конечно, такой малоодаренный писатель, как, скажем, Коцебу, не мог с ней справиться в полной мере. В его произведениях соединение трагедийной условности с реалиями быта столь искусственно и неоправданно, что все упреки, адресованные его пьесам (ныне называемым мелодрамами), звучат абсолютно справедливо. Но ведь и «Побочный сын» Д. Дидро, и «Мисс Сара Сампсон» Г. Лессинга - тоже относятся к «мещанским трагедиям». Наконец, «мещанские трагедии» писал и великий Ф. Шиллер. И

41

что такое «Коварство и любовь» и «Разбойники», как ни мелодрамы, но мелодрамы, созданные гением!

Можно посмотреть и на знаменитую драму А Н Островского «Гроза», пристрастно наблюдая в ней признаки трагедийных приемов. Здесь есть и абсолютный центр - Катерина, и предчувствие главной героиней трагического финала буквально с первых ее реплик, и предсказания Сумасшедшей Барыни, сбывшиеся с предельной точностью, и публичность кульминационных моментов... «ДА ведь это же - трагедия!» - поспешит кто-нибудь определить жанр. И такое определение окажется грубой ошибкой. А подробность и жизненная достоверность характеров героев и бытовой среды? А уже намечающаяся склонность автора к объективности изложения материала? И, наконец, язык - прозаический, никак не претендующий на поэтическую образность и ритмическую организованность, присущие трагедии? - Таким образом, есть серьезные основания и «Грозу» отнести к жанру мелодрамы, если бы не скомпрометированность этого жанра его многочисленными бездарными образцами.

Итак, можно сделать вывод, что мелодрама - произведение, выражающее авторскую позицию, аналогичную той, которую мы наблюдаем в трагедии, но изложенную средствами драмы - «среднего жанра». Драматург как бы хочет замаскировать условность приемов, характеров и событий мелодрамы. То есть мелодрама - это трагедия, притворяющаяся драмой, лжедрама, или, по хлесткому выражению Жоффруа, «незаконнорожденная дочь Мельпомены»[[37]](#footnote-38). Как и любой другой жанр, мелодрама сама по себе ни плоха, ни хороша, - она может быть, как и любая другая пьеса, написана или талантливо, или бездарно, а бездарность способна сделать невыносимым для восприятия любой жанр.

### Сложножанровая драматургия.

Мы уже неоднократно говорили о том, что произведения, принадлежащие к «чистым» формам того или иного жанра, явление весьма редкое. Усложнение жанровой структуры пьесы диктуется стремлением автора к более полному охвату жизненного материала, к передаче сложности и многозначности своего мироощущения. Собственно, может быть, на этом моменте и не стоило бы заострять внимание, если бы не опасная тенденция, время от времени проявляющаяся в теоретических высказываниях некоторых критиков, драматургов, режиссеров к отрицанию (под лозунгом борьбы с чистотой жанров) - жанровой определенности, как таковой.

Усложнение жанровых структур драматургии -закономерный исторически обусловленный художественный процесс. Трудно предугадать,

42

какие трансформации на этом пути предстоят каждому из жанров, тем более что театром в этом смысле еще далеко не освоено даже классическое наследие А.П. Чехова, давшего целое направление усложнению жанровой структуры психологической драмы за счет никому до него не известного синтеза драмы с элементами комедии, Чеховская драматургия так часто ставила в тупик многих ее исследователей, что на ней необходимо остановиться подробнее, тем более что именно с позиций якобы отстаивания достижений чеховской традиции предпринимается большая часть попыток отрицания понятия жанровой определенности.

В литературе, посвященной чеховскому театру, по вопросу жанровой принадлежности пьес Антона Павловича приходится встречаться с самыми разнообразными, порой взаимоисключающими, точками зрения. Наиболее распространены две тенденции, основанные, по-моему, просто на' невнимательном чтении первоисточника. Первая - представление о том, что будто бы все свои пьесы Чехов называл комедиями. Вторая -отнесение чеховских пьес к жанру «лирическая драма». Надо сказать, обе позиции игнорируют авторскую волю: Чехов очень внимательно подходил к вопросу жанра. Наверно, не случайно и не по ошибке он определил: «Иванов», «Три сестры» - драмы, «Дядя Ваня» - сцены, «Леший», «Чайка», «Вишневый сад» - комедии.

Есть, пожалуй, единственный момент, в котором сходится большинство истолкователей творчества Чехова. Это подчеркнутая объективность художественной манеры, сложившейся в творчестве писателя к концу 80-х годов, то есть к периоду, когда Чехов начинает выступать в качестве драматурга. Особенно часто в таких случаях ссылаются на его письмо к брату Александру: «Субъективность ужасная вещь. Она не хороша уже и тем, что выдает бедного автора с руками и ногами»[[38]](#footnote-39). Такое отношение к авторской субъективности должно было выразиться, по всей вероятности, в создании писателем пьес, по жанру близких к самым чистым формам жанра драмы, где авторская позиция и художественная условность произведения максимально замаскированы.

И действительно, по характеру разработки жизненного материала, подробности и достоверности описания быта и психологии, по отбору и социальной конкретности обстоятельств и событийного материала, соответствие многоактных пьес Чехова жанру «драма» несомненно. Однако внимательный анализ убеждает нас, что художественной манере Чехова-драматурга присуще поразительное противоречие, заключающееся в том, что его пьесы, оставаясь по всем параметрам драмами, в некоторых случаях обладают качествами, свойственными жанрам значительно более высокой степени художественной условности - трагедии и комедии.

43

Пожалуй, первым, кто обратил внимание на это противоречие, был писатель и драматург Леонид Андреев, отметивший поэтическую природу чеховского диалога, который «неправдоподобен, так в жизни не говорят; он полон недоговоренности, он всегда есть точно продолжение чего-то уже сказанного...»[[39]](#footnote-40). «Так в жизни не говорят» - станет рефреном почти всех последующих исследований чеховской драматургии. Вл. И. Немирович-Данченко назовет эти пьесы «стихотворениями в прозе».

Примеры такого поэтического языка обнаруживаются в любой пьесе Чехова. Меньше всего это относится к «Иванову», но и там уже намечаются типичные чеховские стилистические приемы:

И в а н о в . Я знал, что такое вдохновение, знал прелесть и поэзию тихих ночей, когда от зари до зари сидишь за рабочим столом или тешишь свой ум мечтами. Я веровал, в будущее глядел, как в глаза родной матери.

Очень созвучный мелодический мотив звучит в «Дяде Ване», но как далеко шагнул от бытового правдоподобия к поэтической условности язык, которым пользуется драматург:

Соня. Мы, дядя Ваня, будем жить... Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую...

Заметим, что таких поэтических приемов мы почти не обнаружим в «Лешем», сюжетно являющемся первоосновой «Дяди Вани». И уже совсем откровенно и смело, отрываясь от конкретной бытовой мотивировки, использует этот прием Чехов в «Трех сестрах»:

Ольга. Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить! О, Боже мой! Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом тех, кто живет теперь...

Язык героев свободно передает музыку их чувств, он независим от характерной косноязычности, являющейся одним из непременных атрибутов бытовой достоверности в драме (и чем сам Чехов в других местах тех же пьес пользуется временами весьма активно).

Интересно сравнить речь чеховских героев с речью героев пьес других авторов, соблюдающих более последовательно принципы жизнепо-добия. Вот знаменитый монолог Сатина из четвертого акта горьковского «На дне». Здесь речь героя достаточно образна, раскованна и даже, казалось бы, музыкальна. Однако Горькому понадобилось на протяжении

44

предыдущих трех действий подчеркивать страсть Сатина к красивым словам и произнесению монологов, дабы этот кульминационный момент роли не разрушил иллюзию достоверности всей пьесы. Но, даже так тщательно подготовив монолог, Горький все же не позволяет себе оторваться окончательно от надежной и крепкой почвы быта, он перемежает речь Сатина бесконечными отточиями, обрывающими фразу на середине, да и начинает как бы с прозаического разбега:

Сатин. Когда я пьян... мне все нравится. Н-да... Он - молится? Пре-красно! Человек может верить и не верить... это его дело!

Внебытовая, «литературная» речь героев в пьесах Чехова может принимать и совсем иной характер, выполнять совершенно другую функцию. Например:

Аркадина.Ты мой... ты мой... И этот лоб мой, и глаза мои, и эти прекрасные шелковистые волосы тоже мои... Ты весь мой. Ты такой талантливый, умный, лучший из всех теперешних писателей, ты единственная надежда России... У тебя столько искренности, простоты, свежести, здорового юмора... Ты можешь одним штрихом передать главное, что характерно для лица или пейзажа, люди у тебя как живые. О, тебя нельзя читать без восторга!

Что это?! Ведь это даже не «стихотворение в прозе», а, скорее, искусствоведческая статья, музыкально организованный набор словесных штампов! Если еще учесть, что говорится все это в любовном объяснении, что, согласно чеховским ремаркам, женщина, произносящая этот текст, обнимает Тригорина и целует, становится на колени, обнимает его колени, целует ему руки, то о каком же бытовом правдоподобии может быть речь! Однако Чехову и этого мало. Аркадина добилась согласия Тригорина не покидать ее и...

Аркадина *(про себя).* Теперь он мой. *(Развязно, как ни в чем не бывало.)* Впрочем, если хочешь, можешь остаться. Я уеду сама, а ты приедешь потом, через неделю. В самом деле, куда тебе спешить?

Чехову мало разоблачения пафоса Аркадиной иронически-пародийным характером ее речи. Он употребляет почти водевильный прием, используя фантастически быструю смену эмоций и состояний героини и применяя реплику, которая с успехом может читаться как «а parte». Так и кажется, что в творце «Чайки» здесь неожиданно заговорил автор «Медведя» и «Юбилея».

Заметим еще одну особенность: герои «Иванова», «Чайки», «Дяди Вани» и «Трех сестер» не замечают поэтической условности своей речи.

45

Совсем иное дело - герои «Вишневого сада». Они как бы не чувствуют своего права на поэтическую речь, которая по большей части не соответствует их человеческой сущности, всей ситуации их бытия, и при попытке кого-либо из них заговорить языком, привычным для героев предыдущих чеховских пьес, присутствующим делается от этого как-то неловко:

Гаев *(негромко, как бы декламируя).* О природа, дивная, ты блещешь

вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем

матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живешь и разрушаешь...

Варя *(умоляюще).* Дядечка!

Аня. Дядя, ты опять!

Трофимов. Вы лучше желтого в середину дуплетом.

Гаев . Я молчу, молчу.

Проходит несколько минут, и уже сами Аня и Трофимов начнут свою знаменитую сцену (второй акт). Увлекшись, они и не замечают, что перешли на язык Гаева. Но и их обрывает все та же Варя, обрывает невольно, но, судя по реакции Трофимова, с тем же эффектом:

Трофимов. Вот оно, счастье, вот оно идет, подходит все ближе и

ближе, я уже слышу его шаги. И если мы не увидим, не узнаем его, то что

за беда? Его увидят другие!

Голос Вари. Аня! Где ты?

Трофимов. Опять эта Варя! *(Сердито).* Возмутительно!

Нет, не оторваться героям «Вишневого сада» от реальности их быта, и поэтому Чехов превращает сам быт в условный поэтический мир, где, согласно первой авторской ремарке, цветут на морозе вишневые деревья, где звучат загадочные звуки. Мир «Вишневого сада» печален и прекрасен (он совсем не таков в других пьесах Чехова), но вот людям, населяющим его, не дано дотянуться до высот поэзии этого мира - все они в той или иной мере - Епиходовы. Чехов, вскрывая несоответствие опоэтизированного мира и его населения, «очуждает» для зрителя переживания героев пьесы, не позволяя нам в полной мере проникнуться сочувствием к ним.

Уже одно сопоставление различного использования Чеховым приемов поэтизации речи убеждает в том, что авторские определения жанра пьес глубоко закономерны. Остается удивляться глухоте и эстетической нечуткости некоторых критиков, не видящих принципиальной разницы в жанровом строении чеховских пьес. Например: «Так, «Чайка» названа «комедией», а «Три сестры» - «драмой», хотя существенной разницы между жанрами этих пьес, по-видимому, нет»[[40]](#footnote-41). Нет, есть! И

46

принципиальная! Можно сразу заметить, что в пьесах, названных Чеховым драмами (равно как и в «Дяде Ване»), прием использования поэтической патетики в речи употребляется только как средство, будем говорить, положительной характеристики чувств героев; автор сочувствует им и стремится возбудить по отношению к этим чувствам сопереживание зрителя. Героям, условно говоря - отрицательным, (а именно в этих пьесах деление героев на положительных и отрицательных у Чехова наиболее явно) не дано прорваться к поэтическому строю речи. В пьесах же, отнесенных Чеховым к комедиям, как ни странно, провести черту между героями положительными и отрицательными несравненно труднее. Патетизация речи присуща здесь почти всем героям в той или иной степени и употребляется как для выявления высоких чувств, так и для иронического разоблачения.

Сочетание различных приемов рождает каждый раз новую жанровую структуру. Здесь Чехов как бы продолжает и развивает традицию Шекспира, чьи комедии и трагедии могут считаться таковыми только в контексте всего произведения, рассчитанного на преимущество какого-либо одного характера эмоционального воздействия на зрителя, в русле единой установки зрительского восприятия. Принципиальным же открытием самого Чехова можно считать найденное им органическое сочетание жанра психологической драмы с элементами трагедии и комедии, чем до него в полной мере не пользовался ни один драматург. Таким образом, если считать трагедию, комедию и трагикомедию жанрами, где проявляется авторская субъективность, а драму - жанром, где берет верх объективное начало авторского взгляда, то манеру Чехова-драматурга можно классифицировать, скорее всего, как объективно-субъективную.

Пьесы «Иванов», «Дядя Ваня», «Три сестры» могут быть определены как лирико-психологические драмы. Жанром этим пользовались до Чехова и Островский, и Тургенев, но Чехов поднимает его на качественно новый уровень, сообщая лирико-психологической драме некоторые элементы трагедии (принципиально обратным способом, чем это происходит в мелодраме). Если мелодрама воспринимает от трагедии сюжетные, структурные приемы трагедии и пытается их изложить языком бытовым, то чеховская драма, оставаясь таковой в самом полном объеме на уровне сюжета и всех структурообразующих элементов, в некоторых эпизодах заимствует у трагедии пафос образно-поэтического языка.

Совсем иное дело «Чайка», «Леший» и «Вишневый сад», построенные значительно сложнее. Моменты, когда автор дает нам возможность сопереживать с героем, перемежаются здесь с проявлениями активного авторского отношения к событиям, выраженного во вскрытии комиче-

47

кой их природы. И тогда для нас абсолютным объектом сопереживания становится ирония самого драматурга. (В чеховских драмах этого нет. Там смешное существует «в формах самой жизни».) Однако, используя все приемы комического изложения материала (и обнажение несоответствий, и пародию, и даже гротеск и преувеличение), Чехов каким-то колдовским образом осуществляет все это, не отступая ни на шаг от психологической достоверности и меры художественной условности все той же лирико-психологической драмы, что, собственно, и отличает комедию Чехова от трагикомедии, где синтез комедийных и трагедийных приемов письма осуществляется на уровне условности, далеком от жиз-неподобия психологической драмы.

Собственно говоря, здесь можно высказать гипотезу о появлении нового жанра, представляющего собой сплав драмы и комедии, подобный тому, который рожден соединением трагедии и комедии - трагикомедии. По аналогии сплав этот можно назвать драмокомедией. Учитывая сравнительную молодость самого жанра «драма», такое предположение не кажется слишком невероятным, несмотря на режущее ухо непривычное звучание. Когда-то, придя к мысли о таком определении нового жанра, я был счастлив, найдя в книге Владимира Фролова «Судьбы жанров драматургии»[[41]](#footnote-42) слово «драмокомедия», употребленное театроведом именно по отношению к чеховским пьесам. Приятно было почувствовать, что кто-то пришел к аналогичным выводам. Правда, с тех пор прошло много лет, но продолжения этой теории пока что-то не видно. Да и спектакли, адекватные авторскому замыслу, за всю историю постановки чеховских комедий можно перечесть по пальцам. Не случайно еще В.Э. Мейерхольд писал Антону Павловичу в 1904 году: «Когда какой-нибудь автор гением своим вызывает к жизни свой театр, этот последний постигает секрет исполнения его пьес, находит ключ... Но если автор начинает совершенствовать технику и в творчестве своем поднимается в высоты, театр, как совокупность нескольких творцов, следовательно, творец более тяжеловесный, начинает терять этот ключ. (...) Так, мне кажется, растерялся Художественный театр, когда приступил к Вашему «Вишневому саду»»[[42]](#footnote-43).

Не могу не вспомнить здесь и великолепную «Чайку» Александра Вилькина - одного из самых, на мой взгляд, чутких и талантливых интерпретаторов драматургии А.П. Чехова. Спектакль, поставленный в 1978 году на малой сцене театра им. В. Маяковского, просуществовал обидно недолго. А именно здесь соотношение драматического и комедийного было найдено режиссером предельно точно. Спектакль оставлял удивительное впечатление, открывая возможность нового подхода к

48

анровому решению чеховской драматургии. С тех пор прошли десятилетия, а ничего подобного по части сценического воплощения комедий А.П. Чехова, увидеть не удалось.

Драматургия Чехова, открыв новую страницу в истории драмы, послужила исходным толчком к рождению традиции создания сложножан-ровых пьес. Влияние Чехова можно найти в большинстве лучших образцов отечественной драматургии советского периода. Особенно заметно творческое использование чеховских приемов в пьесах И. Друцэ, А. Арбузова, А. Володина, В. Коростылева; не столь явно - в творчестве А. Вампилова и М. Рощина. По-своему интерпретированы открытия «Вишневого сада» в драматургии С. Злотникова и Л. Петрушевской. Несмотря на все разнообразие художественных манер этих авторов, на их непохожесть и абсолютную самостоятельность, мы можем обнаружить у них все тот же принцип объективно-субъективного изложения материала, сочетание правды - бытовой, социальной, психологической - с условностью приемов драматургической формы, с поэтической манерой письма.

Но не отменяет ли такая жанровая усложненность современной драматургии, прививающей разнородные элементы к стволу психологической драмы, само понятие жанровой определенности? Ничуть! В лучших пьесах этого направления всегда явственно просматривается совершенно определенный (пусть каждый раз - разный) принцип, определяющий природу сочетания разножанровых элементов. Только наличие такого принципа способно сформировать необходимую установку зрительского восприятия, в контексте которой и может быть понят, сформулирован, а значит - воплощен в спектакле, жанр той или иной пьесы. Можно с твердостью, исходя из опыта всей мировой драматургии, предположить, что будущее - за драматургией сложножанровой по структуре и жанро-воопределенной по характеру, так как определенность жанра - это выражение творческой зрелости автора, это результат искренности и глубины его художественных и личностных переживаний.

49

## ПРОЧТЕНИЕ ЖАНРА ПЬЕСЫ РЕЖИССЕРОМ

Пьеса, взятая театром в работу, постепенно обретает новое качество -становится спектаклем. Процесс превращения литературного произведения (даже специально для этой цели предназначенного) в сценическое -не менее сложен, чем процесс создания самой пьесы, и было бы нелепо заниматься изготовлением рецептов на тему: как воплощать в спектакле тот или иной драматургический жанр. Однако некоторые закономерности и общие тенденции выражения в сценическом творчестве особенностей пьесы представляется возможным определить и систематизировать. И в этом смысле рассмотрение особенностей жанра спектакля в психологической взаимосвязи: сцена - зритель, оказывается, судя по всему, весьма плодотворно.

Прежде всего, следует остановиться на вопросе о взаимоотношениях театра, и в первую очередь - режиссуры, с драматургией. Наивно было бы ограничиться утверждением, что режиссер должен бережно и уважительно относиться к замыслу драматурга, к его нравственным, идейным позициям, его художественной манере. Взаимоотношения режиссера и драматурга диалектичны и сложны, о них ведется бесконечный спор, окончательное решение которого, скорее всего, не будет достигнуто никогда. Нас же в данном случае интересуют не теоретические рассуждения, а лишь самые общие объективные (и, главное, - практические) закономерности существа этих взаимоотношений.

Одно из главных свойств режиссуры, принадлежащее исключительно ей, - способность приводить систему средств нравственного и эстетического воздействия пьесы в соответствйе с характером и особенностями восприятия изменившейся зрительской аудитории. Наиболее ярко эта закономерность проявляется при постановке пьес классического репертуара.

Сегодня довольно трудно представить, как, например, игрались трагедии в древней Элладе, но какие бы предположения ни строили по этому поводу ученые, ясно одно - современный театр может играть их, только отказавшись от попыток воспроизведения того, «как это было» в Древности. Разве можно представить себе нынешнего зрителя, всерьез сопереживающим актеру, стоящему на котурнах посреди площадки, сопоставимой с самыми большими спортивными аренами наших дней, с нелепой маской вместо лица, нараспев декламирующему стихи? Подобная реставрация заведомо обречена на провал. А поставленная совре-

50

енными средствами древнегреческая трагедия по-прежнему способна глубоко волновать зрителя и сегодня. Очень показательно наблюдение, сделанное в свое время Г.Н. Бояджиевым по поводу «Электры» в постановке греческого режиссера Димитриоса Рондириса с великой Аспасией Папатанасиу в главной роли: «Кто бы мог подумать, что хор античного спектакля будет столь динамичен, впечатлителен, пылок. Ведь при прочтении классиков всегда казалось, что хор - провидец истины и сторонник золотой середины - умеет только сдерживать и наставлять. А сегодня он живет, стенает, бьется... И при этом не теряет какой-то своей личной правды...»[[43]](#footnote-44). Вот эта-то «личная правда», возникающая в результате раскрытия актером и режиссером действия пьесы, есть непременное условие для установления живого контакта между сценой и залом. Найти эту правду в пьесе далекой от нас эпохи, выразить ее так, чтобы она стала понятна и близка сегодняшнему зрителю, и при этом не разрушить жанровые и стилевые особенности произведения - задача наисложнейшая, и только режиссура способна ее выполнить. Только режиссер может вернуть сценическую жизнь пьесе, почтительно читаемой и изучаемой специалистами, но кажущейся безнадежно устаревшей для исполнения. И вдруг происходит чудо! С пьесы слетает толстый слой библиотечной пыли, ученых комментариев, традиций прошлого, и она предстает перед нами живая, волнующая, написанная как бы «про нас»! Это особый дар и особое свойство профессии: разглядеть за условностью художественной формы, за стилевыми красотами - живых людей, живые чувства, стремления, поступки.

Но и при постановке современных пьес режиссура обязательно должна учитывать характер предполагаемой зрительской аудитории, обусловливаемый различными особенностями - социальными, национальными, возрастными... В противном случае спектакль превращается в разговор со зрителем на разных языках. Здесь случается, что верное решение жанра спектакля, нечетко выраженного драматургом в пьесе, оказывается способным донести до зрителя замысел автора и обеспечить зрительский успех его произведению.

Сошлюсь на собственный опыт. Когда-то в глубоко советские 80-е годы я ставил пьесу талантливого журналиста и педагога Симона Львовича Соловейчика «Изгнание Палагиных». Это было время, когда лидером «школьной» темы стал знаменитый фильм «Доживем до понедельника» по сценарию Георгия Полонского (кстати, большого друга Соловейчика). Вероятно, Симону Львовичу казалось, что созданная им пьеса, написана в том же ключе, что сценарий Полонского. Во всяком случае, он был очень удивлен, узнав о моем намерении поставить «Палагиных»

51

как комедию. Ему казалось, что все им написанное, скорее претендует быть драмой, так серьезны проблемы, так непросты судьбы героев. Тем не менее, драматург пожал плечами и доверился мне, тогда еще вполне молодому режиссеру.

А дело было в следующем. В пьесе рассказывается малоправдоподобная история о том, как младший брат, желая заставить учиться старшего, пытается тоже перейти в вечернюю школу, в которой тот числится. Он надеется, что под присмотром брат, наконец, возьмется за ум. Но для поступления в вечернюю школу необходимо работать на производстве. И вот младший Палагин обзаводится фальшивой справкой о своем трудоустройстве и, чтобы уйти из дневной школы разыгрывает целый спектакль, сводя с ума друзей, учителей и родителей. В результате отец -передовой рабочий, на котором держится все производство, - в порыве праведного гнева выгоняет обоих братьев из дома. События эти не подчиняются бытовой логике, поступки героев не соответствуют обычным житейским мотивациям. Решение спектакля в драматическом ключе сделало бы пьесу неубедительной для зрителей. А вместе с тем, написана она с прекрасным чувством юмора, и, главное, человеком, великолепно знавшим школу, школьников и учителей. При постановке мы с артистами искали краски, чуждые психологизму драмы, не претендующие на бытовую достоверность. Все происходившее на сцене, подчиняясь логике комедийной игры, стало художественно убедительно для зрителей, о чем свидетельствовал неизменный живой отклик зала. Для меня же самой большой наградой стало признание автора, поверившего в правомерность такого решения спектакля и подтвердившего, что все им задуманное получило должное воплощение.

Итак, театр развивается и изменяется, формируя вкус и характер восприятия современного ему зрителя. Однако и сам зритель, на чье восприятие, помимо театра, воздействуют различные общественные факторы, другие виды искусства (особенно - кино и телевидение), в свою очередь требует от театра подвижности и приспособляемости средств воздействия. В этом изменчивом процессе, несмотря на все его богатство и разнообразие, можно ясно различить две тенденции, постоянно борющиеся друг с другом: с одной стороны, это стремление театра к все более полному воссозданию жизненной достоверности, и, с другой стороны, -поиск все новых средств яркой театральности, позволяющих передать авторскую точку зрения, которая далеко не всегда может быть воплощена лишь в замаскированных формах жизнеподобия, а весьма часто стремится выразить себя открыто и агрессивно.

52

Эти две тенденции нашли отражение и в театральных исканиях К.С. Станиславского. Вот что пишет об этом критик СВ. Владимиров: «... для Станиславского важна была не одна правда жизненных обстоятельств (это только начало, исходная точка), но и реальность сценических отношений актеров, играющих на этой сцене, перед этим зрителем. Он так мыслил себе внутреннее состояние актера: «...я существую, нахожусь сейчас, сегодня, здесь, в жизни пьесы, на сцене». Значит - подлинность жизненных ситуаций, психологических состояний и условность театральной обстановки. Из столкновения, из наложения этих двух реальностей рождается новая истина, возникает правда искусства, столь же объективная, сколь человечески, идеологически обостренная. Но только в сиюминутности сценических отношений. Не вообще, а «сегодня, сейчас, здесь». Из этого закона конкретности сценического творчества проистекают особенности и нынешнего дня театра, его контрасты, его правда и его пристрастия.»[[44]](#footnote-45).

В спектаклях различных жанров эти тенденции особенно наглядно видны во взаимоотношениях между манерой актерского исполнения и приемами постановочной режиссуры в области решения формы спектакля. Сегодня чаще всего можно увидеть спектакли, в которых актеры играют по всем законам психологической драмы, но сценическая среда которых решена откровенно театральными приемами. Хорошо, если такое сочетание является результатом сознательных намерений режиссера, если оно оправдано природой драматургии и «условиями игры», заданными решением спектакля. Подобный прием вполне закономерен при постановке, например, лирической или философской драмы. Гораздо хуже, если аналогичная ситуация возникает в результате неспособности творческого коллектива добиться манеры игры, требуемой жанром более высокой степени художественной условности, что случается чаще всего при попытках воплощения трагедии, трагикомедии, романтической драмы... В таком случае неизбежно наступает разрыв между отдельными компонентами спектакля, разрушается его художественная целостность.

Какими же критериями мы должны пользоваться, оценивая правомерность того или иного режиссерского приема? Что позволяет нам отличить точное воплощение сознательной установки режиссера от режиссерской и актерской беспомощности, от случайности в выборе средств выразительности?

Очевидно, что критерии эти следует искать, во-первых, в жанрово-стилевых особенностях пьесы, и, во-вторых, в тех задачах, которые ставит перед собой режиссура по отношению к зрителю. В жанровой структуре пьесы драматург, по существу, уже закладывает определенный спо-

53

соб воздействия на зрительское восприятие. Значит, проанализировав пьесу с точки зрения ее жанрового строения, изучив художественные средства изложения сюжета, принцип отбора жизненного материала, можно определить, на какой именно эмоциональный результат восприятия его произведения рассчитывал автор.

Психология зрительского восприятия исторически меняется, и та эмоция, которая вызывалась ранее определенными приемами, сегодня теми же приемами сценического искусства вызвана быть не может. Однако и сегодня зритель хочет смеяться и плакать совершенно так же, как и раньше. Стало быть, дело заключается в том, что, зная о стремлении автора вызвать к сюжету и героям его пьесы определенное эмоциональное отношение, театр должен (разумеется, если в своих оценках он согласен с драматургом) вызвать подобное отношение современными сценическими средствами. При этом, естественно, какие-то особенности жанровой структуры пьесы берутся театром на вооружение, а какие-то претерпевают определенные изменения.

Так, например, Станиславский говорил про мелодраму: «Мелодрама не терпит никакой условности. Мелодрама - это быт, только очень сконцентрированный, выверенный, без лишних деталей и пауз. Зритель должен быть уверен, что то, что он видит на сцене, произошло в жизни»[[45]](#footnote-46). На первый взгляд, такое заявление Станиславского звучит как парадокс. Еще бы - мелодрама и быт! Однако здесь все абсолютно логично. Темперамент, взвинченность чувств и исключительность событий мелодрамы, не смущавшие зрителя середины XIX века, уже для современников Станиславского, узнавших драматургию Островского, Тургенева, Чехова, оказываются неестественными. Поэтому-то, с точки зрения Станиславского, мелодрама при воплощении требует заземления на быт, придающий действию качество достоверности. Без такого заземления, современный зритель почувствует всю искусственность этого жанра, что вызовет ироническую реакцию на происходящее на сцене, а это не входило ни в задачу драматурга, ни в замысел режиссера. По существу, Станиславский говорит здесь, если можно так выразиться, о «драматизации» мелодрамы, об использовании при ее постановке средств, свойственных психологической драме.

Аналогичную природу имеет и стремление к бытовому заземлению трагедии, которое наблюдалось в театре второй половины XX века и у нас, и за рубежом. Стремление это было вызвано отнюдь не желанием уйти от высокого пафоса трагедии. Просто зрителю, потрясенному новыми достижениями актерской техники, достоверностью и тонкостью психологического рисунка, свойственными актерским работам великих

54

фильмов игрового кино, трудно стало верить в открытый пафос героев театральных трагедий. И вот - естественная реакция театра, выразившаяся в «опрощении» трагедии. Пережив этот закономерный этап, театр демонстрирует готовность вернуться к воплощению высокой трагедийности, не отказываясь при этом от завоеванной простоты и достоверности исполнения пьес этого жанра.

Эффект трагедии, как и прежде, вызывается состраданием зрителя герою, сопереживанием ему, страхом за него. Конечно, то, что в прошлом воспринималось зрителем в театре как страшное, современному человеку может показаться просто смешным. Кого теперь напугаешь призраками и театральными побоищами на бутафорских мечах? Страшное мы сегодня знаем по документам, по фотографиям, телевизионным репортажам. Отсюда и тенденция современного трагедийного спектакля к достоверности, натуральности страшного, доходящая подчас до жестокости. Но трагедия должна вызывать и чувство восторга, возвышенное ощущение гордости за возможности человека. И если раньше для возбуждения такого отношения зрителя к событиям спектакля было вполне достаточно театральной красивости и актерского пафоса, то сегодня исполнение трагедии требует, прежде всего, искренности исполнения и масштабности мысли, соответствующих мерам времени.

Не могут на себе не испытывать влияние драмы и сам трагический герой и его отношения с другими персонажами, представлявшимися раньше второстепенными. Ведь не случайно спектакли лучших режиссеров конца XX столетия открывали нам не столько, скажем, Отелло, Джульетту, Гамлета, Лира - сколько *Яго,* Дездемону, Тибальта, Клавдия, Полония, а то и вообще какого-нибудь безвестного Вольтиманда, роль которого прежде просто безжалостно вымарывалась постановщиками «Гамлета». И это закономерно! Драма научила нас относиться с пристальным вниманием к любому персонажу, независимо от места, занимаемого им в сюжете. Вот и начинает театр уравнивать в правах эти второстепенные и третьестепенные лица с главным героем. Разумеется, на этом пути неизбежно снижение трагического накала, но и сколько происходит приобретений и настоящих открытий!

Крепче других противостоит натиску драмы комедия, уступая ей свои бытовые и лирические формы, вступая с ней в синтез (как в чеховской традиции), но зато и компенсируя эти «уступки» балаганной театральностью, откровенной игрой в спектаклях сатирических, памфлетных, лубочных...

Огромную роль в характере реализации жанровых особенностей пьесы играет личность режиссера, его темперамент, творческая манера, ху-

55

дожественные пристрастия. Одному дорога подробность разработки психологического рисунка, ему свойственно всякий драматургический жанр развивать именно в психологическом направлении; другой, напротив, жанр каждого своего спектакля стремится развить в романтическом ключе; третьему свойственно выявление социальной остроты материала, его публицистичности; четвертый ищет возможность повернуть каждую пьесу парадоксальной, трагикомической стороной. Иной раз такое давление на жанр со стороны стиля режиссера бывает столь велико, что порой кажется, будто режиссер ставит один бесконечный спектакль, повторяя свои излюбленные краски и приемы, не обращая внимания ни на жанр пьесы, ни на стиль ее автора.

Это отнюдь не означает, что режиссер, стремясь в каждой своей работе найти новый подход, требуемый художественной конкретностью пьесы, должен полностью уйти от себя и уничтожить свою индивидуальность. Необходимо органическое сочетание авторства драматурга и авторства режиссера. В таком соавторстве - залог неповторимости каждого нового спектакля при естественном сохранении важнейших особенностей режиссерского стиля. Классическим примером стремления каждый раз «быть разной» была режиссура Г.А.Товстоногова, декларировавшего всеми своими печатными трудами абсолютно сознательную установку на максимально полное выявление жанровых особенностей пьесы. Товстоногов писал: «Найти сценическое решение того или иного произведения - значит воплотить в сценических формах неповторимость авторского взгляда на жизнь, найти тот ракурс, в котором находились предмет и действительность в глазах автора»[[46]](#footnote-47). Но при этом в каждом спектакле Товстоногов оставался самим собой, ставил ли он Чехова, Горького, Шекспира. Это режиссерское свойство сродни актерскому перевоплощению, закон которого так снайперски определяет вахтанговская школа: «Стать другим, оставаясь самим собой». Степень близости авторской стилистики пьесы творческой индивидуальности режиссера во многом определяет больший или меньший успех его постановки.

Как бы ни был режиссер верен автору, «перевоплощаясь» в него и увлекаясь им, он все-таки ставит спектакль, исходя из особенностей своего времени, того коллектива, где осуществляется постановка, то есть учитывая традиции этого коллектива, его тему, манеру и т.д. Ставя спектакль, режиссер выражает не только волю драматурга, но и - в союзе с Драматургом - свою волю, свой темперамент, свои мировоззрение и мироощущение. Именно поэтому два режиссера, клянясь именем одного и того же автора, ставят на материале одной и той же пьесы два разных, подчас противоположных по многим параметрам спектакля.

56

«Ревизор» Мейерхольда и «Ревизор» Станиславского и Немировича-Данченко создавались с равной влюбленностью в гений Гоголя, но сколь различны были эти спектакли! «Ромео и Джульетта» - трагедия случайностей, - говорит своим спектаклем (а потом и фильмом) итальянец Франко Дзеффирелли; «Ромео и Джульетта» - трагедия непонимания и ортодоксальности - утверждал своим спектаклем в театре На Малой Бронной Анатолий Эфрос. И оба правы! И то и другое есть у Шекспира. Но одному ближе и понятнее, а может быть, и спокойнее «свалить» все происшедшее в пьесе на случай, а другому было свойственно мужественное исследование самых больных моментов своего времени. А результат - два совершенно различных произведения искусства, различных и по мысли, и по тем средствам выразительности, которыми пользуются режиссер и актеры. При этом оба произведения имеют общий жанровый ключ - трагический, однако каждый режиссер уточняет для себя и конкретизирует характер трагедии, и именно здесь - основа индивидуального подхода режиссера к материалу пьесы.

Очень точно определил взаимоотношения режиссера и драматурга классик французской школы режиссуры Жан Вилар: «Хотят того или нет, но тот факт, что драматург нуждается в ком-то другом, чтобы поставить свою пьесу, создает наличие двух воль. Возникает дисгармония, поскольку сценическое прочтение произведения является продуктом двух воображений. Мы удивляемся тому, что некоторые критики с такой радостью высмеивают постановщика. Но что может сделать этот труженик сцены против сложившегося порядка вещей? Он должен либо взвалить на себя весь груз текста, который ему предлагают, от первого до последнего слова, и творить, следуя своему собственному воображению, либо отказаться от своей профессии»[[47]](#footnote-48).

Изменить основную тональность отношения драматурга к событиям пьесы - значит нарушить элементарные законы взаимоотношений между литературной основой и ее сценическим воплощением, что неизбежно, как бы ни был талантлив спектакль, влечет за собой искажение смысла всей пьесы. Однако уточнение своего, личностного отношения к жанру, в котором написана пьеса, для режиссера необходимо. Ему мало сказать: «Мы ставим драму!» - он обязан уточнить - какую? - философскую, романтическую, лирическую, социальную и т. д. Чем сложнее отношение к проблеме пьесы, чем многотемнее сам драматургический материал, тем пространнее и многограннее становится рабочее определение жанра спектакля. Ведь не выявить определенной грани жанра пьесы -значит обеднить ее содержание, и потому режиссер обязан прочесть и мотивировать для себя все особенности авторской манеры драматурга.

57

Только поняв автора, уяснив, что двигало им в процессе творчества, режиссер имеет право акцентировать или, наоборот, нивелировать, согласно своему замыслу, те или иные особенности жанра пьесы, не меняя при этом основной жанровой тенденции, избранной драматургом.

Рабочее определение жанра иногда может выглядеть «заумно» и даже устрашающе. Поэтому совсем не обязательно не только выносить его на афишу, но и порой даже сообщать его актерам. Когда-то, работая со студентами-режиссерами над пьесой Горького «На дне», я после долгих размышлений и нелегких поисков пришел к такому определению жанра спектакля: «социально-философский драмофарс». Что понял бы зритель, прочтя такое название на афише? Только одно - стремление режиссера пооригинальничать, удивить, может быть, шокировать.

А между тем это рабочее наименование было для меня глубоко содержательно. С одной стороны, оно отражало стремление к психологической и бытовой достоверности постановки, с другой - намерение раскрыть социальную и философскую природу конфликта горьковской пьесы. И, наконец, в нем подчеркивалась некоторая саркастическая отстраненность в демонстрации грубых, порой животных проявлений обитателей ночлежки, что выражалось в достаточно откровенном фарсовом звучании отдельных эпизодов. Такое определение жанра позволяло мне в репетициях быть предельно конкретным в постановке действенных задач перед исполнителями, служило надежным компасом, позволявшим принимать одни творческие решения и отказываться от других.

Большой интерес представляют случаи частичного смещения жанрового решения спектакля по отношению к жанру пьесы, когда такое смещение диктуется изменением общественного отношения к тем проблемам, которые рассматриваются в пьесе. Примеров тому можно привести великое множество, начиная от хрестоматийного «Горячего сердца» в режиссуре К.С. Станиславского, поднявшего бытовую комедию А.Н. Островского, пронизанную наивно-сентиментальной моралью, до высот ярчайшего сатирического гротеска, и до ставшей классической постановки А.А. Гончаровым найденовских «Детей Ванюшина» в Театре им. В. Маяковского. Пьесы эти и спектакли, по ним поставленные, разумеется, неравнозначны в своем художественном значении. Но есть общая черта, отличающая эти постановки: режиссурой пересмотрено отношение к жизненному материалу пьесы с новой, созвучной времени, точки зрения, что дало пьесам новую жизнь, новое дыхание. В подобной ситуации спектакль иногда даже с некоторым трудом пробивается к сердцу зрителя, особенно в тех случаях, когда он спорит с установившейся традицией представления зрителя о пьесе и ее героях. Но именно тот факт,

58

что смещение жанрового решения материала продиктовано не следованием какой-либо литературоведческой концепции, а насущным требованием времени, конкретной исторической ситуацией, обеспечивает актуальность не только самого спектакля, но и открывает актуальное в пьесе, которая до того казалась уже отжившей и безнадежно устаревшей.

Вот как рассказывает А.А. Гончаров о своей работе над «Детьми Ванюшина»: «Некоторые мелодраматические и сентиментальные интонации, в злоупотреблении которыми в свое время упрекали автора, особенно в отношении старика Ванюшина, вполне понятны. Найденов писал о своих близких, жалея и любя их. Когда я приступил к работе над пьесой, то был совершенно убежден, что с сегодняшних позиций сожалеть, сочувствовать и сострадать ванюшинской системе воспитания и трагедии в его доме нельзя. То, что когда-то воспринималось как явление трагическое, в наши дни сочувствия не вызывает. В нашем представлении это не драма, а отвратительный фарс»[[48]](#footnote-49). И в другом месте, о том же спектакле: «Ставить пьесу сегодня как мелодраму нелепо, как бытовую историю - неинтересно. Отталкиваясь от некоторых авторских подсказок, деталей (таких, например, как вывеска насчет «распродажи различных мук») я определил жанр пьесы как трагический балаган»[[49]](#footnote-50).

Не буду спорить с одним из моих дорогих учителей о том, что в определении «трагический балаган» - от жанра, а что - от стиля, тем более, что и сам Гончаров употребил здесь же слово «фарс», определившее практически все в системе выразительных средств спектакля. Интересно другое: не нарушил ли здесь постановщик авторскую волю, не посягнул ли на права драматурга? Общеизвестен пример ошибки, допущенной талантливейшим Н.П. Акимовым, который в 1932 году в Театре им. Е. Вахтангова, справедливо полемизируя с обветшалой традицией, «пересолил» и интерпретировал «Гамлета» как комедию интриги! Нет, это разные вещи. Акимов, великолепно вскрыв действенный, событийный материал пьесы Шекспира, избрал систему выразительных средств, чуждую автору, во многом противоположную его поэтике, что и повлекло за собой признанную впоследствии самим режиссером неудачу. В спектакле же Гончарова все было по-другому. Здесь режиссер отнюдь не побоялся выявить имеющиеся в пьесе Найденова мелодраматические мотивы, наоборот, он подчеркнул их, иронически прокомментировав. Получилась мелодрама, развенчанная фарсом.

Итак, точное решение жанра - необходимое условие для установления живого контакта между литературным произведением и зрителем. Здесь от режиссера требуются большой художественный такт, творческая интуиция, чувство современности. Но полагаться исключительно на

59

свою творческую природу нельзя. Только сознательное владение профессией, точный режиссерский анализ пьесы, умение конкретно и мотивированно выразить свой замысел делают режиссера хозяином положения на сценической площадке и в зрительном зале.

60

## ВОПЛОЩЕНИЕ ЖАНРА В АКТЕРСКОЙ ИГРЕ

Теперь можно, наконец, начать разговор о том, как практически реализуется жанр в спектакле драматического театра.

Все замыслы драматурга и режиссера находят свое воплощение в игре актера. Только актер в процессе сценического действия может дать жизнь их мыслям и чувствам. Естественно поэтому обратиться, прежде всего, к рассмотрению особенностей проявления жанра спектакля в характере актерской игры.

Мы уже говорили о том, что каждый основной драматургический жанр имеет тенденцию к установлению совершенно определенного характера зрительского сопереживания. И если драматург добивается своей цели соответствующими литературными приемами, то режиссура и актеры стремятся развить (или преодолеть) эту авторскую тенденцию средствами своего искусства и, прежде всего, путем установления того или иного способа общения со зрителем, путем достижения определенного эмоционального контакта с аудиторией. Контакт этот в зависимости от условий жанра спектакля может иметь весьма различный характер, но основой для возможности установить взаимоотношения любого типа между актером и зрителем всегда является способность зрителя к сопереживанию.

Зрительское сопереживание - явление сложное и до сих пор малоизученное. Способность к сопереживанию драматическому действию выработалась у цивилизованного человечества постепенно и может считаться одним из важнейших плодов человеческой культуры. Способность эта возникла как свойство коллективной психической деятельности, что ни в малейшей степени не утратило своего значения и по сей день. Коллективному характеру восприятия спектакля принципиальное значение придавал К.С. Станиславский: «Насыщенная атмосфера спектакля развивает заразительную массовую эмоцию. Зрители, взаимно гипнотизируя друг друга, тем самым еще сильнее развивают силу сценического воздействия»[[50]](#footnote-51). Реакция одного зрителя как бы координируется реакцией всего зала, и это общее эмоциональное впечатление от спектакля для каждого отдельного зрителя оказывается по большей части определяющим.

Как же возникает сопереживание? Бертольт Брехт, считавший, что сопереживание вредно, так как, по его мнению, оно делает зрителя заложником идеологических манипуляций «гипнотизирующего» его театра, именно в силу своего отрицательного отношения к явлению сопереживания, может быть, более чем кто-либо другой, занимался изучением

61

этого эффекта. Здесь им сделан ряд существенных наблюдений. Для Брехта первопричиной возникновения процесса сопереживания зрителя герою служит прием перевоплощения актера в играемый образ по законам системы Станиславского. «Вживание, - пишет Брехт, - вот краеугольный камень господствующей эстетики... Актер подражает героям (Эдипу или Прометею) и делает это с такой убедительностью, с такой силой перевоплощения, что зритель подражает в этом актеру и таким образом начинает обладать переживаниями героя»[[51]](#footnote-52). И далее: «Усилия актера перевоплотиться в персонаж пьесы вплоть до утраты собственного «я»... служат возможно более полной идентификации зрителя с персонажем или с его антагонистами. Само собой разумеется, Станиславскому тоже известно, что говорить о цивилизованном театре можно только тогда, когда эта идентификация не является полной: зритель не перестает сознавать, что он в театре. Иллюзия, которой он наслаждается, осознается им как таковая. Идеология трагедии живет этим желанным противоречием... Однако и другая манера игры, не стремящаяся к идентификации зрителя с актером (и называемая нами «эпической»), также не заинтересована в полном исключении идентификации»[[52]](#footnote-53).

Таким образом, очевидно, что сам Брехт указывает на то обстоятельство, что обе театральные системы строятся на использовании одного и того же свойства театра - на двойственности зрительского восприятия. Правда, Брехт нигде не ставит способ перевоплощения актера в образ в прямую зависимость от жанра спектакля, если не считать намек (в приведенном выше отрывке) на требование полного перевоплощения в трагедии, что тоже очень существенно. Главная ценность открытия Брехта состоит в том, что он указывает на возможность театра устанавливать различные способы взаимоотношений со зрителем: от тенденции Станиславского - «зритель должен забыть, что он в театре», до требования самого Брехта - «зритель не должен ни на миг забывать, что он в театре». Все рассуждения Брехта доказывают, что характер взаимоотношений театра со зрителем зависит от способа воплощения образа актером, от манеры актерской игры.

Здесь нужно остановиться на очень важном и интересном моменте. Очевидно, нет ни одного теоретика театра, который, рассуждая о проблеме воплощения жанровых особенностей спектакля в актерской игре, не говорил бы о том, что каждому жанру свойственна своя природа чувств и страстей. Вот, например, высказывание на эту тему Г.Н. Бояд-. жиева: «Каждый жанр имеет свою эмоциональную партитуру, свой тип переживания, их качество и меру. Поэтому нельзя, например, природу страстей драматических вводить в жанр комедийный и наоборот»[[53]](#footnote-54).

62

Такая точка зрения как бы общепринята. И в то же время, когда возникает речь о методологии актерского творчества, положение это почему-то уходит из поля зрения исследователей. Получается, что сценическое действие и все другие элементы системы К.С.Станиславского существуют сами по себе, вне жанра и вне тенденции к воздействию на зрителя. Между тем говорить о тех или иных законах овладения актером элементами сценического мастерства в отрыве от условий конкретного драматургического и сценического материала - значит превратить сам метод в некую «отмычку», при помощи которой «взламывается» дверь в любую пьесу, вместо того, чтобы каждый раз уметь подобрать к этой двери нужный ключ. Практика убедительно доказала, что законы, открытые Станиславским, имеют всеобъемлющий, фундаментальный характер и раскрывают пути к установлению любых форм контакта со зрителем, кроме одной: отсутствия всякого контакта, то есть той театральной системы, которая живет традициями «школы представления» и которую Питер Брук назвал предельно точно: «Неживой театр».

Отстаивая позиции «школы переживания», противоречия которой, кстати сказать, с методом «эпического театра» Брехта носят, как показывает опыт современного театра, скорее теоретический, нежели практический характер, режиссура и театральная педагогика должны углубленно заниматься изучением природы актерского творчества в его неразрывной связи с живым процессом взаимодействия театра со зрителем. Забыть о зрителе - один из вернейших способов скатиться на позиции «неживого театра».

Театр живой, способный к естественному контакту со зрителем, импровизационно откликающийся на дыхание зала, в своей основе обязательно имеет перевоплощение актера в образ. Взаимоотношения актера и образа могут быть различны, они зависят от условий пьесы и спектакля, и, тем не менее, в любом случае актер должен не «прикинуться», а стать на сцене кем-то другим.

Что же такое перевоплощение, каков психологический «механизм» этого явления? Станиславский говорил: «... для того чтобы тот воображаемый мир, который строится актером на основе, созданной творчеством драматурга, захватил его эмоционально и увлек к сценическому действию, необходимо, чтобы актер поверил в этот мир как в нечто столь же реальное, как и окружающий его мир действительности»[[54]](#footnote-55).

Поверить в воображаемую ситуацию, а затем сделать эту веру устойчивой и вызывать ее в себе на каждом спектакле - значит сделать главный шаг к перевоплощению. Путь к вере в жизнь, создаваемую воображением, лежит через магическое «если бы» Станиславского: «Он

63

(актер - П.П.) не забывает, что окружающие его на сцене декорации, бутафория - не что иное, как декорация, бутафория и т.д., но это не имеет для него никакого значения. Он как бы говорит себе: «Я знаю, что все окружающее меня на сцене есть грубая подделка под действительность, есть ложь. Но е с л и бы все это было правдой, вот как я отнесся бы к такому-то явлению, вот как я поступил бы»... И с того момента, как в его душе возникает это творческое «если бы», окружающая его реальная жизнь перестает интересовать его, и он переносится в плоскость иной, создаваемой им воображаемой жизни»[[55]](#footnote-56).

Таким образом, перевоплощение в образ достигается актером на основе творческого «присвоения» воображаемой реальности. Однако реальность эта весьма различна в зависимости от условий жанра пьесы. Одно дело - поверить в реальность событий и обстоятельств психологической драмы, другое - трагедии, и совсем уж иное - комедии. Очевидно, что условия жанра пьесы диктуют свои требования к характеру актерской фантазии; «если бы» тоже, таким образом, претерпевает качественные изменения.

Взять комедию (особенно сатирическую). Ее обстоятельства и события таковы, что актеру, вероятно, необходимо проделать некоторое, весьма значительное психологическое усилие, чтобы поверить в ее, сильно отличающийся от реального, условный мир. Дистанция, существующая в комедии между актером и образом, ощущается значительно более существенно, чем, например, в психологической драме. Тот факт, что по наблюдению Станиславского, «... какая-то часть его (актера - П.П.) сознания должна оставаться свободной от захвата пьесой для контроля над всем, что он испытывает и совершает как исполнитель своей роли»[[56]](#footnote-57), приобретает в комедии, очевидно, особое значение. Более того, работа над комедией требует некоторых особых свойств психического склада личности артиста, определяющих его способность к воплощению этого жанра. Отсюда и деление актеров на амплуа в старом театре. Практика школы Станиславского, отрицающая само понятие амплуа, доказывает, что актер, воспитанный этим методом, в принципе способен воплотить жанровые особенности самой разнообразной драматургии, а стало быть, и воплотить сценический образ любой степени художественной условности. Тем не менее, такой жанровый универсализм встречается далеко не всегда, и склонность актерской индивидуальности к работе над материалом, наиболее отвечающим специфике творческой индивидуальности, - следует воспринимать как явление вполне нормальное. Структура человеческой личности актера определяет природу органики его вхождения в образ. Не всякому удается выстроить свои

64

взаимоотношения с ролью так, чтобы дистанция между артистом и ролью, требуемая сатирической комедией, служила бы стимулом для работы фантазии. Вот яркий пример анализа подобных отношений актера-творца и его создания. Речь идет о гениальном русском актере М.А.Чехове, игравшем Хлестакова в спектакле Художественного Театра. «Можно вспоминать и вспоминать этого уникального, неповторимого Хлестакова, - пишет М.О. Кнебель, - и в каждом примере будет ни с чем не сравнимое искусство жизни в образе»[[57]](#footnote-58). И при всем том Чехов «лепил» своего Хлестакова не только изнутри, но и как бы с некоторого расстояния, что видно хотя бы из знаменитого эпизода с «квадратным» арбузом. М. Кнебель так вспоминает слова М. Чехова: «Когда я сказал: «На столе, например, арбуз - в семьсот рублей арбуз», - я вдруг понял, что арбуз в семьсот рублей не может быть обычной формы...»[[58]](#footnote-59). Здесь очень ясно видно, как артист контролирует свое поведение в образе, и именно этот взгляд на себя «со стороны» подталкивает в определенном направлении деятельность актерской фантазии, а ощущение дистанции с ролью стимулирует импровизацию в комедии.

Напротив, в трагедии или в романтической драме такое ощущение дистанции мешало бы нормальному творчеству артиста. Вот что пишет об этом Г.Н. Бояджиев: «Актер, действующий в романтическом плане, чувствует себя по отношению к герою несколько приниженно. Изображая возвышенный характер, он как бы сознает, что его собственными человеческими средствами этой задачи не выполнить. Для этого надо действовать предельно торжественно и величаво, с тем чтобы выразить почтительное отношение актера к герою... «Главенство» образа над актером бывает до такой степени полным, что в иных случаях фальшивая, романтическая манера игры становится свойством личного характера актера, который даже в своей частной жизни самым искренним образом не может сказать слова в простоте, а все с романтической ужимкой»[[59]](#footnote-60). Неискренность в искусстве не остается безнаказанной, она губительно сказывается на самой личности художника.

Найти сегодня настоящего трагического актера, который был бы «на ты» со своим героем, который личностно соответствовал бы требованиям, предъявляемым этим жанром, очень трудно. Любопытное обстоятельство наблюдается в педагогической практике: как правило, среди студентов лучшими исполнителями трагических ролей оказываются представители кавказских и среднеазиатских республик. Вероятно, свойственное им обостренное сознание мужской гордости, черты национального темперамента и менталитета делают для них разницу между героическим или романтическим характером персонажа и их представлением

65

о собственном «я» минимальной, что и выражается в большой органичности и искренности исполнения роли.

Совершенно особой подвижности психики и виртуозного владения актерской техникой требует трагикомедия, играя которую артист должен уметь моментально переключаться от полного (трагедийного) слияния с образом к комедийному отстранению от него. Способность играть трагикомедию является показателем высокой степени мастерства артиста, и, пожалуй, только школа Станиславского может вооружить актера необходимыми для этого жанра навыками перевоплощения.

Итак, можно констатировать, что каждый драматургический жанр при своем воплощении требует присущего ему - и отличного от других - способа перевоплощения, выражающегося в определенной манере актерского исполнения.

Для удобства анализа условно разделим манеру актерской игры на два элемента: манеру в области психотехники и манеру в области создания художественной формы сценического образа. Естественно будет начать разговор с психотехники, как основы творчества артиста.

Переживания, испытываемые актером в процессе сценического действия, отличаются от переживаний человека в реальной жизни не только тем, что они являются лишь отголоском настоящих эмоций, но и тем, что артист-творец, отбирая для своего героя необходимые действия и эмоции, сообщает им художественность, ищет форму их выражения, соответствующую требованиям того или иного жанра и стиля. И даже драма - тот единственный жанр, где артист стремится к максимальному приближению своих переживаний и их выражения к «прототипам» этих переживаний в реальной жизни, - требует от актера художественного отбора и поиска средств выразительности сценического действия.

В работе с актером режиссеру необходимо умение найти точное, понятное и конкретное слово, объясняющее существо действия, поступка, мотива этого поступка, события, конфликта. Режиссер, пользуясь в своих подсказах всеми элементами сценического действия, должен так направить актера, чтобы он не только правильно воссоздал логику поведения персонажа, но еще и нашел верное, соответствующее жанру спектакля, самочувствие в роли. Умение находить такие точные и конкретные слова - признак режиссерского профессионализма.

Здесь следует сделать еще одно отступление. Дело в том, что театральная терминология все еще очень приблизительна. Честно говоря, мы даже не договорились о содержании основных понятий нашей профессии. Пользуясь определениями элементов системы, предложенными Станиславским, мы забываем, что сам Константин Сергеевич очень мно-

66

гими из них был недоволен, постоянно искал новые, более точные слова, от чего-то категорически отказывался. Сегодня и нам следует быть более внимательными, пользуясь теоретическим наследием гения. Так, например, деление пьесы на «куски и задачи», определение действенной сверхзадачи роли, выраженное словами «я хочу...», так же, как и попытки Станиславского объединить понятия «хотение» и «воля» - безнадежно устарели. Современная психологическая наука предлагает нам гораздо более точный и совершенный инструментарий. Именно существующее в психологии четкое разграничение понятий «действие», «деятельность», «мотив деятельности», «мотивировка», «цель», «задача» - позволяет нам детально разобраться в содержании приводимых Станиславским примеров, которые сами по себе отнюдь не теряют своего значения. Режиссеру необходимо знать, как проявляется жанр спектакля в каждом из элементов сценического действия, иначе он не сможет направить творчество актера в нужное русло. Поэтому давайте рассмотрим, как же ведут себя основные элементы сценического действия в условиях различных жанров. Мы попытаемся воспользоваться и терминологией Станиславского и данными психологии, соотнося их друг с другом.

### Сверхзадача.

Этот элемент - один из важнейших в системе. Термином «сверхзадача» Станиславский одновременно определял и идейную цель, во имя которой режиссер ставит спектакль, а актер играет роль, и конечную цель, на которую направлено сквозное действие роли и спектакля. В этом последнем качестве понятие «сверхзадача» представляет для нас особый интерес, так как характер определения сквозного действия роли и конечной цели этого действия непосредственно связан с жанровым решением спектакля. Задача, на выполнение которой направлено действие героя, не только объясняет логику его поступков, но и дает определенный толчок фантазии, темпераменту и воле актера. Поступки, совершаемые персонажем для выполнения этой главной цели, отобраны драматургом. Однако мотивация этих поступков, трактовка логики поведения героев пьесы находятся всецело в руках режиссера, являясь одним из главнейших рычагов воплощения режиссерского замысла спектакля. Определение конечной цели сквозного действия непосредственным об разом связано с режиссерской сверхзадачей спектакля, а стало быть, и с его жанровым решением.

Именно мотивация поступков и действий героя заставляет нас сочувствовать ему или негодовать по поводу его поведения. Примеры, приводимые Станиславским на тему взаимозависимости определения конечной цели сквозного действия с трактовкой произведения и его

67

жанровым решением весьма выразительны: «... метаморфоза произойдет и с трагедией Гамлета от перемены названия его сверхзадачи. Если назвать ее «хочу чтить память отца», то потянет на семейную драму. При названии «хочу познать тайны бытия» получится мистическая трагедия, при которой человек, заглянувший за порог жизни, уже не может существовать без разрешения вопроса о смысле бытия. Некоторые хотят видеть в Гамлете второго Мессию, который должен с мечом в руках очистить землю от скверны. Сверхзадача «хочу спасать человечество» еще больше расширит и углубит трагедию»[[60]](#footnote-61). В приведенном примере, конечно, смущают эти бесконечные «хочу». Дело в том, что понятие «мотив» еще не знакомо Станиславскому. Но своей интуицией гения он чувствует, что здесь что-то не так. Не случайно «хочу» соседствует с действенным глаголом, определяющим путь к цели. Станиславский не может не знать, что в жизни мы в большинстве случаев делаем отнюдь не то, чего нам хочется; стремление к цели - акт волевой, желание же -«отражающее потребность переживание, перешедшее в действенную мысль о возможности чем-либо обладать или что-либо осуществить»[[61]](#footnote-62). Желание - это стремление к чему-то мечтаемому, часто недостижимому. Мотив - «осознаваемая причина, лежащая в основе выбора действий и поступков личности»[[62]](#footnote-63) - нечто более конкретное, доводящее действие до качества необходимости. В спектакле любого жанра, даже если речь идет о спектакле театра абсурда, поведение актера должно быть непременно замотивировано. По большому счету, вне конкретной мотивации актер не может ни выйти на сцену, ни уйти с нее, ни произнести любую реплику, совершить любой поступок, любое действие. А вот взаимоотношения действенного мотива, цели и способа осуществления действия могут быть весьма различны; тут-то и кроется природное зерно способа актерского существования в том или ином жанре.

Весьма показательно, как определяет Станиславский сверхзадачи ролей комедийного плана: «Я играл Аргана в «Мнимом больном» Мольера. Вначале мы подошли к пьесе очень элементарно и определили ее сверхзадачу: «Хочу быть больным». Чем сильнее я пыжился им быть, чем лучше мне это удавалось, тем более веселая комедия-сатира превращалась в трагедию болезни, в патологию. Но скоро мы поняли ошибку и назвали сверхзадачу самодура словами: «Хочу, чтобы меня считали больным». При этом комическая сторона пьесы сразу зазвучала, создалась почва для эксплуатации глупца шарлатанами из медицинского мира, которых хотел осмеять Мольер в своей пьесе, и трагедия сразу превратилась в веселую комедию мещанства.

68

В другой пьесе - «Хозяйка гостиницы» Гольдони - мы вначале назвали сверхзадачу: «Хочу избегать женщин» (женоненавистничество), но при этом пьеса не вскрывала своего юмора и действенности. После того как я понял, что герой - любитель женщин, желающий не быть, а лишь прослыть женоненавистником, - установлена сверхзадача: «Хочу ухаживать потихоньку» (прикрываясь женоненавистничеством), и пьеса сразу ожила»[[63]](#footnote-64).

Отсюда можно сделать вывод о том, что при «искреннем» желании героев достичь своих видимых целей спектакли теряли свою комедий-ность, так как очевидно, в этом случае исчезала дистанция между актером и образом, необходимая для достижения комического эффекта. Сказанное отнюдь не означает, что сам актер в комедийной роли не должен быть предельно искренен. В верном же определении природы действия героя комедии обязательно лежит некая двойственность: он стремится казаться чем-то иным, чем то, что он есть на самом деле.

Мне на собственном опыте приходилось неоднократно убеждаться в правоте великого мастера. Сколько раз, репетируя комедийную сцену и чувствуя, что работа идет неверно, видя, что действие теряет свою коме-дийность и переключается в драматический регистр, я задавал себе вопрос: «А в чем здесь двойственность сверхзадачи, где это стремление казаться кем-то иным?» И каждый раз верно найденная и схваченная исполнителем природа поведения изменяла тональность действия, неузнаваемо преображая сцену, заставляя безудержно смеяться присутствующих на репетиции над тем, что минуту назад вызывало лишь вежливую скуку.

Искажение жанровой природы пьесы в спектакле обязательно вызывает постановку перед героем такой сверхзадачи, которой драматург не мог мотивировать его поведение. Так, Гамлет, в уже упоминавшейся нами постановке Н.П. Акимова, все свои поступки совершал исключительно с целью захватить трон. При этом он стремился казаться тем, чем по своему существу является Гамлет Шекспира, что и порождало комедийный эффект «очуждения». Особенно не везло в этом смысле одно время чеховским героям (еще бы: Чехов писал «комедии»!), которых режиссура, захлебываясь в пафосе разоблачения, превращала сплошь и рядом в болтунов и бездельников, высокими словами прикрывающих никчемность своего существования и мелочность своих целей. Это ли имел в виду Антон Павлович?

Чем зашифрованнее художественная условность, чем ближе жанр спектакля к психологической драме, тем более конфликт погружается внутрь самого характера. Артисту все больше приходится выполнять

69

побочных задач, не связанных непосредственно со сквозным действием роли. И это естественно: в обстоятельствах психологической драмы актер поставлен в условия, требующие от него предельного жизнеподобия поведения. Вот здесь-то особенно полезны знания современной психологии, которая педантично различает такие понятия, как цель, задача, предмет борьбы, мотив и мотивировка. Но нужна ли такая подробность анализа и может ли она действительно что-либо дать нашему искусству? Разберемся.

Цель. Она значительно шире, чем задача, и подразумевает некое осознанное намерение, стремящееся к достижению определенной потребности. Задача отличается от цели тем, что направлена на выполнение ближайшего поступка в той цепи действий, которую необходимо выполнить для достижения цели. И, наконец, мотив деятельности. В жизни он далеко не всегда осознается человеком и относится к сфере подсознательного. Мотив - это главное стремление, руководящее человеком. Очень часто случается, что мотив не совпадает с осознаваемой человеком целью. В результате возникает внутренний конфликт, который проявляется в эмоциональной окраске действия. А что же такое тогда мотивировка? Это то, как человек сам объясняет причину своих поступков. Зачастую такое объяснение бывает весьма далеко от реальности. Как же не воспользоваться всем этим богатством, которое предлагает наука, так много проясняющая в загадках человеческой натуры? Мною проверено и на актерах (и профессионалах и любителях), и на студентах, что понятия, взятые из психологии, очень быстро усваиваются ими, после чего уже сами исполнители начинают требовать от режиссера ответы на такие вопросы: «А какой у меня мотив?», «А в чем здесь борьба цели и мотива?», «А что в подсознании?». Работа над действенной партитурой роли становится углубленной и, главное, конкретной.

Теперь посмотрим, нет ли решений действенной структуры поведения в драме, соответствующих открытиям психологии, которые можно было бы почерпнуть из опыта классиков режиссуры.

Вот, например, Вл.И. Немирович-Данченко определяет зерно спектакля «Три сестры»: «нечто активное, но лишенное элемента борьбы, -тоска по лучшей жизни», но тут же уточняет: «И еще нечто очень важное, что создает драматическую коллизию, - это чувство долга. Долга по отношению к себе и к другим. Даже долга как необходимости жить. Вот где нужно искать зерно»[[64]](#footnote-65). Этот режиссерский анализ абсолютно точно соответствует открытиям современной психологии. Другой вопрос, как все это сыграть артистам, если приблизительные и интуитивно найденные слова не переведены в систему конкретных

70

действенных понятий. Судите сами: «стремление выполнить свой долг» - неосознанный мотив деятельности; «тоска по лучшей жизни» - цель, сознательно сформулированная как стремление в Москву. Цель в результате оказывается недостижимой, так как конкретные задачи, возникающие под влиянием смыслообразующего (пусть и не осознаваемого) мотива, связанного с исполнением долга, уводят героев от счастья, благополучия, от «Москвы». Здесь и заложено зерно конфликта спектакля, конфликта, состоящего в глубинной психологической борьбе мотивов и целей поведения героев. При этом персонажи чеховской драмы (как это почти всегда бывает в реальной жизни) сами не вполне осознают свои мотивы и причины постигающих их неудач. Другое дело режиссер и артисты: они должны проникнуть вглубь человеческой психики, понять подсознательные мотивы, в которых герой далеко не всегда согласится себе признаться. Да и мы сами всегда ли бываем искренни в определении своих подлинных побуждений? Это трудная, мучительная работа, требующая не только знания человека и его психологии, но и предельной честности всех художников - и актеров, и режиссера, и, конечно, драматурга.

А вот еще один пример, позволяющий оценить возможности использования достижений науки при анализе действенной природы поведения персонажа в психологической драме. Посмотрим, что происходит с героем драмы Александра Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» - Шамановым. Переживаемая им психическая ситуация обострена до предела. Внешняя вялость, сонливость, декларируемое безразличие ко всему на свете - скрывают напряженные процессы, прорывающиеся наружу внезапными истерическими взрывами, саморазрушительными порывами, алогичными поступками. Состояние это точнейшим образом соответствует явлению, определяемому психологией как фрустрация. «Обычно выделяются следующие виды фрустрационного поведения:

а) двигательное возбуждение - бесцельные и неупорядоченные реакции;

б) апатия (...); в) афессия и деструкция; г) стереотипия - тенденция к слепому повторению фиксированного поведения; д) рефессия, которая понимается либо «как обращение к поведенческим моделям, доминиро вавшим в более ранние периоды жизни индивида (отметим - Валентина напоминает Шаманову его давнюю любовь! - П.П.), либо как «примити визация» поведения (...) или падение «качества» исполнения»[[65]](#footnote-66) - Не правда ли, все поведенческие признаки совпадают с поразительной точ ностью! Но этого еще мало, читаем далее: «...необходимым признаком фрустрационного поведения является утрата ориентации на исходную, фрустрационную цель (...), этот же признак является и достаточным...»

71

«фрустрационное поведение не обязательно лишено всякой целенаправленности, внутри себя оно может содержать некоторую цель (скажем, побольнее уязвить соперника в фрустрационно спровоцированной ссоре). Важно то, что достижение этой цели лишено смысла относительно исходной цели или мотива ситуации»[[66]](#footnote-67). А вот это - уже великолепное подспорье режиссеру! - Исходная цель Шаманова - попытка добиться справедливости - утратила всякий смысл в результате его отстранения от дела и перевода в Чулимск. Выражаясь научным языком, цель была «фрустрирована». Она вытесняется из сознания, изгоняется оттуда самим героем, но продолжает бессмысленную и разрушительную деятельность в качестве подсознательного мотива. Осознаваемые цели, которые возникают теперь на жизненном пути Шаманова, не несут в себе «смыслообразующего» начала, отсюда и та тяжесть, с которой переживается им случившаяся жизненная катастрофа. Все действия, совершаемые Шамановым, направлены на то, чтобы обрести новый смысл бытия, однако это лишь иллюзия, углубляющая психическую травму: утраченную гармонию не вернут ни Кашкина, ни Валентина, ни самоубийственная стычка с Пашкой. Проанализировать роль Шаманова - это найти в каждую секунду его сценической жизни тайную связь между внешним действием и противоборствующим ему подспудным мотивом. Это весьма тонкая и кропотливая работа, в которой академическая психология может оказать порой бесценную помощь.

Такая усложненность действенной структуры чужда произведениям, жанр которых диктует гораздо более жесткий принцип отбора и формирования материала. Именно по этой причине анализировать действие трагедии или сатирической комедии несравненно легче, чем усложненную психологическую структуру событийного ряда драмы, подражающей действительности. Подсознательные мотивы здесь уступают место вполне осознанным целям, поведение героев становится более целостным, и уже внутренняя борьба в характере героя, если она вообще имеет место, переходит в качество борьбы вполне сознаваемых действующим лицом целей и мотивов. Гарпагон знает, что он скуп; Макбет прекрасно понимает, как свое стремление к власти, так и мотивы, этому стремлению противоречащие.

Пожалуй, один только «Гамлет» стоит особняком во всей мировой трагедийной драматургии. Именно особенности характера героя делают эту трагедию Шекспира явлением поистине уникальным. Ни древней трагедии греков, чьи абсолютно целостные герои не знают никакой двойственности, ни персонажам трагедий Корнеля или Расина, разрываемым борьбой «чувства и долга», ни абсолютному большинству героев

72

того же Шекспира не свойственно противоречие подсознания и действенной цели. Сквозное действие трагического героя - это тот самый случай, который определяется психологией как «поглощение мотива целью», «приобретение целью самостоятельной побудительной силы», «превращение цели в мотив-цель»[[67]](#footnote-68). Противоречие бессознательного и сознаваемого здесь возможно только временное. Например, Ромео, которого шекспироведы так любят сравнивать с Гамлетом, живет раздвоенной жизнью (и в это время он действительно близок Датскому принцу) только в первых сценах трагедии. Встреча с Джульеттой «актуализирует» подсознательный мотив, обретающий смысл в целеустремленном, страстном порыве к соединению с любимой; с этого момента Ромео перестает быть «Гамлетом». И только сам Датский принц от начала до конца трагедии пребывает в состоянии раздвоенности, его тайные побуждения так и остаются не выявлены. Характер Гамлета поставил перед драматургом сложнейшую задачу: создать трагедию, в центре которой стоит по существу драматический герой. Задачу эту Шекспир выполнил виртуозно, призвав на помощь весь арсенал литературных средств и приемов, поднявшись, как поэт, на недосягаемую высоту. При чтении пьеса оставляет глубоко трагическое впечатление, - гораздо труднее добиться такого же эффекта при постановке: характер главного героя сопротивляется требованиям жанра.

В комедии же, наоборот, содержание подспудных мотивов отнюдь не стремится слиться с целью, однако оно совершенно явно выходит наружу. Комедийные герои откровенно «выбалтывают» свои секреты, которые, приходя в противоречие с видимыми целями, разоблачают героя, вызывая соответствующую реакцию зрителя. Именно это обнаружение глубинных мотивов комедийных персонажей описано Станиславским в приведенном нами отрывке определения сверхзадач Аргана и Риппаф-ратта. Герои лирической или героической комедии, которые должны вызывать наше сочувствие, осуществляют ту же операцию путем самоиронии, как бы отстраняясь от собственных желаний, осознавая их, препарируя их на глазах у зрителя. Идеальным примером здесь может служить Сирано де Бержерак Э. Ростана: собственное уродство и связанный с ним комплекс, безнадежная любовь и роль «голоса» возлюбленного Роксаны, - все это становится поводом для блестящего остроумия поэта.

К сказанному остается добавить, что определение действенных мотивов (или, по Станиславскому, сверхзадачи) - процесс не только рациональный, но и эмоциональный, затрагивающий самые чувствительные струны личности режиссера и артиста. «Название» сверхзадачи должно пробуждать качество темперамента артиста и образа, соответствующее

73

природе страстей жанра спектакля. Скажем, трагедия. Немирович-Данченко пишет: «Для трагедии требуется колоссальная насыщенность. Раз задача расширяется, то и темперамент должен быть круче. Каждое движение должно быть оправдано. Серьезность задач помогает общей картине. Если задачи разбить на мелкие «правды», это уже не трагедия»[[68]](#footnote-69).

Разумеется, при определении мотива сквозного действия и его цели обязательно должны учитываться индивидуальные особенности таланта и фантазии артиста. Слова режиссером должны находиться такие, чтобы они явились раздражителями актерского отношения к образу, пробудили бы личностный, человеческий темперамент артиста. Актер, равнодушный к мотивам, целям, задачам своего героя, не будет в состоянии реализовать жанровые особенности спектакля.

### Внимание.

М.О. Кнебель характеризует этот элемент сценического действия как «... первое колечко невидимой цепи, за которое мы пытаемся зацепить жар-птицу творчества»[[69]](#footnote-70). Действительно, внимание заслуживает этих красивых слов: с него начинается процесс всякого творчества, всякого действия. Неверная направленность внимания, недостаточная сосредоточенность или, наоборот, излишняя сконцентрированность обязательно влекут за собой разрушение правды «жизни человеческого духа» роли, а верно найденное артистом внимание даст импульс всему дальнейшему процессу действия, раскроет смысл образа, сцены...

Характер внимания, который преобладает в том или ином образе, создаваемом актером, - различен. Он зависит и от индивидуальных особенностей героя, и от предлагаемых обстоятельств, в которых происходит действие, и от действенных мотивов и задач роли (а это, как мы уже видели, связано с вопросом жанра), и, наконец, от особенностей, собственно, жанра спектакля.

В жизни внимание имеет произвольный и непроизвольный характер. Активная целенаправленная (например, трудовая) деятельность заставляет человека волево сосредоточивать свое внимание на том или ином объекте. При проявлении же внимания непроизвольного, объектами становятся события, люди, предметы, помимо нашей воли привлекающие нас к себе. В моменты наивысшей активности внимания человек обычно бывает способен воспринять лишь очень ограниченное число вещей, связанных с его деятельностью или привлекающих его к себе непроизвольно. Для переключения внимания в такие моменты необходим или новый активный возбудитель внимания, или же значительное волевое

74

усилие. В обыденной жизни ситуации полной поглощенности внимания сравнительно редки; обычно наше внимание (как бы мы ни были увлечены чем-либо) охватывает весьма широкий круг предметов.

В условиях сценического действия актер вынужден пользоваться преимущественно произвольным вниманием, подчиненным выполняемой действенной задаче. Чем острее мера художественной условности, диктуемая жанром спектакля, тем выше одержимость героя своей задачей, тем напряженнее внимание героя приковано ко всему, что связано с выполнением этой задачи. Все герои трагедий, сатирических комедий, трагикомедий одержимы своими целями. Внимание их как бы приковано к одной далекой точке, к которой тянутся они изо всех сил.

Внимание актера - один из путей создания (или разрушения) эффекта сопереживания зрителя с героем. Повышение внимания актера вызывает желание зрителя сосредоточиться на том же объекте, увидеть, услышать то, что видит и слышит актер, то есть, по существу, взглянуть на события глазами его героя. Однако яркая сосредоточенность внимания персонажа на заведомо незначительном предмете и, наоборот, отсутствие должного внимания к факту значительному производит обратный эффект «очуждения» зрителя от процесса переживания героя и являются излюбленным приемом комедии. Достаточно вспомнить басню И.А. Крылова «Любопытный», герой которой воскликнул: «Слона-то я и не приметил!». На повышенном внимании к «фитюльке» построен весь сюжет гоголевского «Ревизора». Как часто всепобеждающие храбрецы героических комедий прикуривают от дымящихся фитилей, дремлют на бочках с порохом и совершают другие невероятные поступки.

Здесь мы вновь убеждаемся в том, что произведения комедийного жанра требуют от актера совсем иного настроя психики, нежели трагедия или драма. В самом деле, если характер внимания адекватен значимости происходящего, актер делает определенный шаг по пути вживания в образ. Ему легко поверить в такую логику поведения героя, когда значительный факт вызывает к себе сосредоточенное внимание персонажа, а предмет маловажный внимание его почти не затрагивает. Совсем иные психологические обоснования требуются от актера, овладевающего логикой заведомого несоответствия качества внимания объекту оценки. Иным, скорее, более рациональным, нежели эмоциональным, становится и качество магического «если бы», позволяющего актеру овладевать логикой поведения, а стало быть, и внимания своего комедийного героя. В сознании артиста происходит примерно такая операция: «Я - актер, прекрасно вижу, что передо мной пустой человечишко, ничтожество, но как бы я отнесся к нему, если бы я был Городничим, если бы любое прояв-

75

ление этого человечка я истолковывал как признак его значительности?». Или: «Я прекрасно вижу, что ко мне на поклон пришел до смерти перепуганный Городничий. Но если бы я сам был перепуган так, что любой поступок Городничего казался бы мне, Хлестакову, угрожающим и суровым?». Таким образом артист заставляет своего героя поверить в то, во что он сам никогда не поверил бы в реальной жизни, а это - первый шаг к необходимому для комедии отстранению актера от образа. Это наблюдение подтверждается рядом психологических экспериментов. Один из основоположников грузинской психологической школы, создавшей «теорию установки», Р.Г. Натадзе пишет: «Психологический анализ системы Станиславского и в особенности анализ этой системы «в действии» - на репетициях и в процессе ее преподавания на практических занятиях со студентами театрального института, убедили нас в том, что психологической основой сценического перевоплощения является выработка актером установки на основе воображаемой (подразумеваемой спектаклем) ситуации и затем фиксации этой установки, то есть выработка фиксированной установки в процессе репетиций»[[70]](#footnote-71). Далее психолог подчеркивает: «... наши опыты были проведены всего над четырьмя комиками и у всех четырех лиц способность вырабатывать установку на основе представления выражена крайне слабо, либо вовсе отсутствует. Возникает вопрос - не является ли это обстоятельство вообще характерным для комиков? Не исключает ли вообще комическая роль подлинного перевоплощения? Не предполагает ли комическая роль вообще показа отношения артиста к персонажу, показа этого отношения публике, а не подлинного перевоплощения?»[[71]](#footnote-72). Не думаю, что в этой ситуации было бы корректно говорить о полном отсутствии перевоплощения в комедийную роль, как это делает Р.Г. Натадзе, но признать различие способов перевоплощения в зависимости от условий жанра - необходимо. И здесь наблюдение психолога, подчеркивающее обязательное наличие дистанции между актером и образом в комедии и указывающее на связь этого явления с природой таланта исполнителя, оказывается весьма ценным подтверждением всего хода наших рассуждений. Принцип отбора событийного материала в пьесе откровенно-условной жанровой структуры таков, ее предлагаемые обстоятельства таковы, что они не позволяют вниманию героя останавливаться на том, что находится в стороне от конечной цели сквозного действия; чем ближе жанр спектакля к бытовой психологической драме, тем больше «случайного» входит в круг внимания героя. Событийное содержание «Егора Булычова» Горького могло бы, на первый взгляд, стать основой для трагедии или (что еще логичнее!) - мелодрамы. Здесь и обреченность героя, физическая и социальная, здесь и масштабность желаний и стра-

76

стей Егора. Но Горький, подробно исследуя действительность, создает драму. Одним из приемов, употребляемых драматургом для создания эффекта жизнеподобия пьесы, является дробность внимания Булычева, подчеркнутая сосредоточенность его на мелких подробностях быта, что невозможно для характера внимания героя трагедии. Булычов замечает все: очки Варвары («Врешь, что глаза требуют, для моды носишь...»), перемены своей внешности («И рожа, брат, у тебя не твоя какая-то!»), внешность Трубача («Н-ну... неказист!»). Более того, Горькому важно подчеркнуть, что от Егора не ускользает ни одна мелочь: «Булычов (оглядывается, усмехается, бормочет). Отец... Павлин... Филин... Тебе, Егор, надо было табак курить. В дыму легче, не все видно...».

Но и в тех случаях, когда драматург не акцентирует специально, как это делает Горький, способность героя замечать множество деталей, не связанных, казалось бы, непосредственно с его сквозной действенной линией, актер и режиссер, работая над психологической драмой, должны разрабатывать подробную партитуру многослойного внимания персонажа, добиваться такого характера существования артиста в образе, когда его внимание начинает отмечать не только основные объекты, но и второстепенные, что придает действию тончайшую нюансировку и жизне-подобие.

Оценка**.**

Процесс оценки действенного факта неразрывно связан с сосредоточением внимания актера. Вот здесь-то на стыке стремления добиться достижения цели и восприятия условий, способствующих или препятствующих этой цели, рождается у актера импульс к активному действию, потому-то так важен момент оценки им всякого обстоятельства и факта. В оценке проявляется характер отношения героя к тому или иному факту, событию, повороту сценического действия. И именно в момент проявления отношения персонажа к чему-либо перед зрителем приоткрывается его внутренний мир, делается понятным его характер.

То, как оценивает герой действенный факт, может совпадать, а может и не совпадать с ощущением значимости этого факта зрителем. Отсюда - еще одно свойство «оценки» - способность активизировать или разрушать процесс зрительского сопереживания. Если, скажем, Гамлет отнесется к событию - появлению Тени отца - с меньшим ощущением значимости этого события, чем зритель, то зритель такому Гамлету просто не поверит и сопереживать с ним не сможет.

77

Придавая оценке героем факта или события тот или иной характер, режиссура и исполнитель проявляют тем самым свое отношение к этому герою. Оценка Городничим и чиновниками события: «К нам едет ревизор!» - дана уже Гоголем, и в этой реакции, ясной из текста пьесы, перед нами раскрывается суть гоголевских героев, обнаруживается их страх перед возможной расплатой за грехи. Однако в спектакле эта оценка может проявляться по-разному. Чем острее комедийность жанрового решения спектакля, тем значительнее должен быть гиперболизирован в своих проявлениях результат этого события, тем большую панику оно должно вызвать. И наоборот, чем ближе решение жанра «Ревизора» к социально-бытовой комедии, тем менее значительна реакция, тем она «деловитее». Что-то вроде: «Ревизор так ревизор. Не первый и не последний, выкрутимся как-нибудь».

Из этого следует, что для воплощения особенностей жанра спектакля актер должен обладать способностью искренне оценивать всякий факт сценического действия, исходя из логики характера своего героя и с мерой эмоциональной отдачи, диктуемой условиями жанра. Именно поэтому водевиль, принадлежащий к формам самого простейшего комизма, требующий яркости и «наивности» оценок, актерской искренности в самых невероятных и нелепых положениях, всегда считался превосходной школой воспитания актера.

В условиях жанра психологической драмы, где внешнее проявление движений человеческой души не выходит из границ жизненного правдоподобия, оценка также играет огромную роль в раскрытии для зрителя существа характеров героев спектакля. Ведь и в реальной жизни для каждого из нас значимость одного и того же факта весьма различна. В этом различии и проявляется индивидуальность человеческого характера. Чтобы убедиться, как ярко может это обстоятельство быть использовано для характеристики персонажа, достаточно вспомнить чеховского Андрея Прозорова из «Трех сестер», играющего на скрипке во время пожара.

Говоря об оценке, приходится еще раз вернуться к мысли о том, что каждому жанру - в зависимости от меры его художественной условности - свойственна своя природа событийности. Именно характер событийности диктует всю систему оценок спектакля. Психологическая драма с ее размытостью границ событий, склонностью важнейшие события вообще отыгрывать за кулисами, требует от актера умения на протяжении многих эпизодов нести «шлейф события» и в его свете оценивать от имени персонажа факты сценического действия. Жанры же, в которых одно событие моментально сменяется другим, не менее важным, требуют от актера повышенной восприимчивости, способности моментально пере-

78

страиваться и точно ориентироваться в постоянно меняющихся обстоятельствах спектакля.

### Приспособление.

К.С. Станиславский: «Приспособлением ... мы будем называть как внутренние, так и внешние ухищрения, с помощью которых люди применяются друг к другу при общении и помогают воздействию на объект»[[72]](#footnote-73). Другими словами, приспособление - способ осуществления действия, отвечающий на вопрос: «Как я выполняю задачу?». И если внимание и оценка более относятся к внутренней стороне психического процесса, то приспособление, оказывающееся их результатом, становится тем элементом сценического действия, где наиболее наглядно влияние жанровой интенсивности спектакля на характер действия. Отбор приспособлений - яркий способ выражения авторского отношения режиссера и актера к герою. Чем интенсивнее жанровая условность, тем «нагляднее» приспособление, поднимающее героя в наших глазах до высокого пафоса, ужасающее нас, если герой трагедии -злодей, или комически дискредитирующее персонаж, вызывающий насмешку автора, а в другом случае, заставляющее зрителя отнестись к нему с сочувственным юмором.

Особенно явно влияние жанра спектакля на приспособления в тех случаях, когда театр повышает степень жанровой условности произведения по сравнению с уровнем условности, заданным драматургом.

В комедии А.Н. Островского «Лес» купец Восмибратов, отдавая под влиянием упреков Несчастливцева деньги Гурмыжской, ограничивается тем, что, согласно авторской ремарке, сначала «вынимает бумажник и бросает его на стол», а затем «отсчитывает деньги», то есть совершает поступки, не выходящие за пределы бытового правдоподобия. Сцена эта в спектакле В.Э. Мейерхольда, исполнявшаяся Б.Е. Захавой и вошедшая в историю театра, выглядела так: Восмибратов, обиженный словами Несчастливцева, швырял деньги, потом сбрасывал шубу, пиджак, снимал сапоги. Мало того, он еще заставлял раздеваться своего сына Петра[[73]](#footnote-74). В бытовом психологическом спектакле подобное поведение вызвало бы только недоумение зрителя, в спектакле же, решенном в острогротескном жанре, такое приспособление вытекает из самой логики жанра.

Гротеск - не обязательно проявление комедийного преувеличения, возможен гротеск и трагический. Использование обостренно-выразительных приспособлений, носивших трагедийно-гротесковый характер, было излюбленным приемом режиссуры ученика Мейерхольда

79

- Бориса Ивановича Равенских. Например, в драме Л. Андреева «Дни рашей жизни» в эпизоде с офицером есть такой момент:

Глуховцев *(находит в углу шашку офицера и пробует ее.)* Это ва- ша?

Григорий Иванович. Это? Да. Только осторожнее, коллега, она отпущена.

Онуфрий. Оставь, Коля! Не люблю я, когда дети берут в руки что-нибудь острое. Равенских, поднимая жанр спектакля в отдельные моменты действия до трагедийного звучания и отрывая его от тональности бытового психологизма, свойственного драме Л. Андреева, давал в этом эпизоде Глухов-цеву такое приспособление: Глуховцев брал шашку, вложенную в ножны, подходил сзади к дивану, на котором сидел офицер, протягивал руки с шашкой вперед так, что шашка оказывалась против горла офицера, и вместе с вопросом резким движением обнажал клинок, не отводя его от горла Григория Ивановича. Так режиссер буквализирует отношение Глуховцева к офицеру. Вряд ли подобное приспособление было бы уместно в психологической драме, но в том поэтическом ключе, в котором решал спектакль Равенских, оно выглядело абсолютно закономерно.

Воплощение приспособлений, свойственных спектаклям высокой степени художественной условности, требует от актера соответствующего внутреннего оправдания. Относя такую манеру актерского исполнения к области гротеска, К.С. Станиславский писал: «... настоящий гротеск - это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания. Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных всеисчерпывающих элементах, - надо еще сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шаржем. Гротеск не может быть непонятен, с вопросительным знаком. Гротеск до наглости определен и ясен»[[74]](#footnote-75).

Чтобы найти и внутренне оправдать смелое, выразительное приспособление, отвечающее требованиям жанрового решения спектакля, актер должен обладать определенными качествами темперамента и фантазии. Известно, что одним актерам более свойственно переживание драматическое, позволяющее находить точные и выразительные бытовые приспособления. Для этого им зачастую нужна опора на тщательно разработанную, подробнейшую партитуру физического поведения, на работу с предметами. Но оторвавшись от надежной почвы быта, они порой могут оказаться беспомощны, им трудно оправдать поведение героя, действующего по законам сценического гротеска. Напротив, актер, велико-

80

лепно оправдывающий самый неожиданный гротесковый рисунок, часто как бы увядает, попав в обстоятельства бытового спектакля. Это свойство таланта связано со склонностью актера, зависящей от психологического склада его личности, к тому или иному способу перевоплощения в образ. Идеальным можно признать актера, обладающего повышенной подвижностью психического аппарата, способного легко переключать себя из одного типа перевоплощения в другой, находящего каждый раз новые, тонкие соотношения «вживания» и «очуждения», диктуемые особенностями жанра пьесы и спектакля. Именно такого актера стремится воспитывать школа, исповедующая учение Станиславского. При этом следует помнить, какое огромное внимание уделял Константин Сергеевич деятельности подсознания артиста в момент рождения им всякого приспособления: «... неожиданные приспособления мы встречаем у больших талантов. Но даже и у этих исключительных людей они создаются не всегда, а в моменты вдохновения. Что касается полусознательных приспособлений, то мы их встречаем на сцене несравненно чаще. Я не берусь производить анализ для определения степени подсознательности каждого из них. Скажу только, что даже минимальная доля такой подсознательности дает жизнь, трепет при выражении и передаче чувства на сцене»[[75]](#footnote-76).

Очевидно, что для активизации работы подсознания в области поиска и оправдания приспособлений значительную роль играет сознательная установка актера на воплощение жанровых особенностей произведения. Именно она побуждает творческую природу художника вести поиск в определенном направлении, стимулирует рождение одних приспособлений и заставляет отказываться от других. Возможно, именно этот принцип сознательной установки на поиск сценической формы актерского существования, на предельное выражение внутренней сути образа в остром гротескном рисунке, - составляет основу достижений вахтанговского направления отечественной театральной педагогики. Опираясь на воспоминания ученицы Е.Б. Вахтангова актрисы М.Д. Синельниковой, Ю.А. Смирнов-Несвицкий пишет: «... в последних своих спектаклях Вахтангов строил человеческие отношения не как «обыденные, бытовые», но это не означало, что Вахтангов игнорировал психологию, внутренний мир человека, напротив, в спектаклях фантастического реализма он «углублял человеческую натуру»»[[76]](#footnote-77). При этом исследователь обращает наше внимание на то, какую существенную роль в этой работе играет элемент, отвечающий на вопрос: «как я это делаю», а именно - приспособление[[77]](#footnote-78). Здесь мы прикасаемся (пока только в порядке гипотезы - не более) к интереснейшей проблеме взаимозависи-

81

ости анализа деятельности подсознания персонажа и работы творческого подсознания артиста. Режиссер, обращаясь к сознанию артиста, нацеливает его на должное качество взаимоотношений с ролью, подсказывает ему некоторые приспособления, создавая, таким образом, необходимую почву для пробуждения творческой природы актера, его фантазии, интуиции, подсознания. Поиск формы, таким образом, опирается не просто на интуитивное «фантазирование», он строится на основе анализа деятельностной структуры. Режиссерский анализ, произведенный в определенной системе мотивации поведения персонажей, принципы которой диктуются жанром, открывает возможность конкретизации творческого процесса, мобилизует личностный потенциал исполнителя. Об этом важно помнить, так как актеры очень любят подсказанные со стороны приспособления, бодро хватаются за них, пряча за формальным выполнением рисунка отсутствие личностного внутреннего процесса его проживания. Поэтому режиссер должен не просто добиться выполнения найденного приспособления, а привести артиста к качеству подлинного проживания и психологического оправдания рисунка, когда предложенное приспособление полностью присваивается исполнителем, становится ему необходимым и окрашивается новыми тонами, присущими собственной индивидуальности артиста.

Общение**.**

Выражаясь в определенном характере приспособлений, избираемых актером в той или иной роли, жанр определяет и систему общения героев спектакля, так как всякое приспособление одного из партнеров вызывает в процессе взаимодействия ответное приспособление - другого. И если два партнера в общении друг с другом будут действовать, не учитывая условий жанра, произойдет явная сценическая бессмыслица. Именно через элемент общения какой-то свой, мудрый подход к проблеме жанра нащупывал великий актер и режиссер Соломон Михайлович Михоэлс. Во всех его рассуждениях о жанре постоянно варьируется одна и та же мысль, доведенная, наконец, до четкой формулировки: «Жанр определяется идейным принципом, положенным в основу системы взаимоотношений действующих лиц»[[78]](#footnote-79). При этом важно, что для Михоэлса жанровые особенности пьесы и спектакля не замыкаются внутри одной только сферы общения персонажей, но включают в свою орбиту и взаимоотношения артиста со зрителем: «Задача по отношению к зрительному залу у меня - автора такая: не я Шимеле Сорокер, а ты, зритель, Шимеле Сорокер, не я Вениамин, а ты Вениамин, не я Менахем-Мендель, а ты Менахем-Мендель, я тебя раскрываю. Такое «превраще-

82

ние» зрителя в мой образ, который идет за мной, который страдает со мною, - самая желанная цель для актера»[[79]](#footnote-80). Здесь есть колоссальный материал для размышлений о том, как осуществляется вовлечение зрителя в процесс сопереживания уже не приемами драматургии, а игрой актера. И снова Михоэлс возвращает нас к проблеме общения: «Кто такой партнер, между прочим? Партнер - это самый страстный зритель. Партнер - это делегат зрительного зала к тебе на сцену». И далее: «Вместо того, чтобы непосредственно обращаться к залу, лучше возможно более активно обращаться к делегату зрительного зала - к партнеру. Тогда возникает то самое чувство соучастия, которое необходимо»[[80]](#footnote-81). Таким образом, столь важный фактор формирования зрительского восприятия, как вовлечение в процесс сопереживания действию спектакля (или, наоборот, очуждение этого действия), решается во многом через создание соответствующей системы общения партнеров друг с другом и друг через друга - со зрителем.

В чем же различие систем общения партнеров в спектаклях разных жанров?

Драма, претендующая на жизненную достоверность, требует от актера поведения, «не учитывающего» факт присутствия зрителя. Тут действительно партнер становится единственным «делегатом зрительного зала». Только воздействуя на партнера, актер воздействует и на зрителя. В этом ему помогает драматургия, которая в драме старательно избегает всякого рода условно-театральных приемов.

В трагедии дело обстоит уже сложнее. Помимо сцен, где воздействие на партнера осуществляется по тем же законам «четвертой стены» (разумеется, с учетом требований жанра и стиля), настоящая трагедия обязательно подразумевает монологи героев, которые являются как бы произнесенными вслух их мыслями и внутренними переживаниями. Это уже откровенно условный прием, полностью разрушающий логику бытового правдоподобия. Здесь у актера нет прямого объекта воздействия, он предоставлен сам себе. Оставшись один на сцене, артист естественно начинает искать себе партнера. И что же произойдет, если этим партнером окажется зритель? - Как только герой трагедии вступит в общение с залом, - моментально разрушается процесс сопереживания, исчезает эмоциональное напряжение трагедии. Исключение могут составлять только случаи режиссерского решения, когда мы имеем дело не с монологом в прямом смысле слова, а с речью, произнесение которой «в зал» оправдано предлагаемыми обстоятельствами: зритель становится участником действия, представителем той толпы или того собрания, к которым обращается герой. Таковы, например, речь Антония над прахом Це-

83

заря в «Юлии Цезаре» Шекспира или первый монолог Клавдия - его выступление перед советом в «Гамлете». Во всяком ином случае монолог -дело абсолютно интимное, свидетели здесь абсолютно неуместны. Более того, именно в момент произнесения монолога, когда зритель неизбежно смотрит на мир глазами героя, сопереживание становится наиболее интенсивным. Как же происходит общение в этом случае, или, вернее, - с кем? - Зачастую на помощь артисту приходит режиссура, предлагая ему в качестве партнера различные предметы: распятие, кинжал, молитвенник, платок... Поскольку набор таких аксессуаров очень ограничен, их использование становится, порой, расхожим театральным штампом. Да и не всякий монолог можно «опереть» на предмет. Гораздо вернее положиться на сам принцип художественной условности трагедии, дать возможность актеру свободно проявить в монологе свое внутреннее действие, имея объектом внимания, «партнером», предмет борьбы, на который направлена его цель. Здесь важно определить действие героя в адрес происшедшего или предстоящего события. Скажем, для Гамлета (разумеется, это во многом зависит от трактовки) в монологе «О, если б ты, моя тугая плоть...» - воображаемым объектом воздействия являются только что ушедшие король и королева, не отпустившие его в Виттен-берг. В монологе «Один я. Наконец-то!» - Гамлет восхищается актером, исполнившим минуту назад сцену из пьесы о Гекубе, клянет себя за трусость, проклинает последними словами Клавдия, выражает опасение, что под видом Тени отца к нему являлся дьявол, а объект-то один - предстоящий завтра спектакль, для которого Гамлет должен еще написать «шестнадцать строк». Вне события не может быть монолога! Тому же событию - предстоящей «Мышеловке» - подчинен и знаменитый монолог «Быть или не быть...», но объект здесь иной - не внешние обстоятельства, помогающие или мешающие разоблачению Клавдия, а внутренний - те качества характера и те принципы, которые мешают Гамлету осуществлять необходимые поступки. И что же будет, если в этот момент Гамлет спросит у зрителя: «Быть ему или не быть?» Тогда конец трагедии!

Иное дело монолог в драме. В этом жанре он сегодня воспринимается как художественная архаика и обычно требует бытовой мотивировки. Так, Зилов в «Утиной охоте» Вампилова произносит свой монолог перед закрытой дверью, думая, что за дверью стоит его жена. Чехов, свободно пользовавшийся монологами в «Иванове» и «Дяде Ване», в «Трех сестрах» дает только один монолог - Чебутыкина. Монолог этот имеет некоторое бытовое и психологическое оправдание: Чебутыкин абсолютно пьян. В современном спектакле сценическое решение монолога в драме

84

очень трудно, так как условность приема не вписывается в художественный принцип жанра. Да и вообще монологи в драме по большей части писались классиками по той причине, что современная им актерская техника не позволяла даже самым талантливым мастерам передать в игре тонкие переживания и сделать для зрителя понятной причину поведения их героев. На текст ложилась дополнительная нагрузка, совершенно излишняя при современном уровне актерского и режиссерского мастерства. Поэтому так часто эти монологи сегодня урезаются, сокращаются, даже вообще вымарываются.

А вот для комедии присутствие зрителя в зале - естественное и необходимое условие. Герой комедии имеет полное право обратиться с монологом прямо к зрителю (например, Фигаро в знаменитой комедии П. Бомарше) - и это будет абсолютно логично. Более того, даже воздействуя на партнера, он должен быть в состоянии в любой момент отвлечься от него и прокомментировать для зрителя происходящее на сцене. В старой комедиографии это качество актерского самочувствия поддерживалось специальными репликами «в сторону» (a parte). Но даже если в тексте роли нет материала для прямого обращения актера к зрителю, играя комедию, он должен воспринимать зрителя как своего непременного партнера.

Особенно сложна в этом смысле трагикомедия, не позволяющая актеру существовать постоянно в одной системе общения с партнером. Он то должен проживать действие по законам «четвертой стены», воздействуя на зрителя строго через партнера, то производить некий психологический «сброс» и включать зрителя в систему объектов своего общения.

И только одно качество общения в современном театре остается общим для всех жанров: воздействие на партнера должно быть подлинным, целенаправленным и продуктивным. Старинное правило: «Ты мне петельку - я тебе крючочек» - отжило свой век, его соблюдение ведет только к игре в поддавки. Импровизационность общения партнеров, рождающаяся от подлинности воздействия и восприятия, стала правилом живого театра, необходимым условием воплощения спектакля любого жанра.

### Другие элементы.

Можно смело утверждать, что не существует ни одного элемента сценического действия, который не претерпевал бы при своем исполнении определенной трансформации в зависимости от жанра спектакля. Трансформация эта всегда осуществляется по тем же законам, что и в рассмотренных нами случаях: она всегда подчиняется той или

85

иной тенденции создания определенного характера контакта со зрителем.

Например, такой важнейший элемент системы, как предлагаемые обстоятельства. Г.А. Товстоногов пишет: «Подлинное перевоплощение достигается за счет накопления и точнейшего отбора предлагаемых обстоятельств, овладевая которыми, артист естественно подходит к диалектическому скачку от «я» актера к образу»[[81]](#footnote-82). И далее: «Вряд ли можно добиться хороших результатов, если определять предлагаемые обстоятельства для шекспировской хроники так же, как для чеховской пьесы. Что будет важно для Чехова, убьет Шекспира. Природа чувств будет ускользать от исполнителей, действие станет нецеленаправленным и неконкретным»[[82]](#footnote-83). Принцип отбора предлагаемых обстоятельств, производимого режиссером, неизбежно диктуется логикой жанра, так как в нем заключен не только способ перевоплощения артиста в роль, но и подступ к созданию образа мира, каким он видится режиссеру сквозь призму драматургического произведения. И если предлагаемые обстоятельства драмы разрабатываются чрезвычайно подробно, с постоянной оглядкой на жизненную достоверность, то отбор обстоятельств трагедии, комедии, трагикомедии требует совершенно иного, учитывающего природу сценической условности, подхода.

Неразрывно связана с характером отбора предлагаемых обстоятельств проблема внутренних видений артиста. Несомненно, их образный строй, их эмоциональное качество находятся в прямой зависимости от условий жанра и способствуют верному перевоплощению. Трудно допустить, что актер, играющий пушкинского Скупого Рыцаря, будет пользоваться теми же манками для творческой фантазии, что и актер, играющий гоголевского Плюшкина, хотя в обоих случаях речь идет о скупости, а актриса, играющая Диану в «Собаке на сене» Лопе де Вега, представляла бы себе своих женихов так, как они представляются Агафье Тихоновне в гоголевской «Женитьбе», а ведь и у той и другой одна проблема: к ним сватаются! Значит, и эта сугубо внутренняя работа актера непосредственно связана с жанровым решением спектакля, - отбор видений может способствовать вживанию в образ, а может, наоборот, вызвать к нему отношение артиста, возбуждающее ироническую или саркастическую манеру исполнения.

Чрезвычайно интересна трансформация, которую под воздействием жанра претерпевает второй план сценического действия. Без «второго плана» в современном театре немыслимо решение поведения персонажа ни в каком жанре. Однако с повышением меры условности «второй план» становится значительно более легко читаем, проще рас-

86

шифровывается, чем «второй план» психологической драмы, где он лишь эмоционально угадывается, но в значительной степени остается загадкой для зрителя. И это логично! Трагедия требует максимального сопереживания, а оно не может быть установлено, если герой недостаточно понятен и, стало быть, чужд зрителю. Комедийное отстранение от героя также возможно лишь в случае однозначной ясности для зрителя мотивов его поведения. А вот в психологической драме, как и в реальной жизни, внутренняя мотивация поведения человека лишь приоткрывается для нас в своих проявлениях, оставаясь во многом труднодоступной нашему пониманию и допускающей весьма многозначное толкование.

Мы видим, что характер взаимодействия актера со зрительным залом готовится всем комплексом элементов действенного процесса. На уровне любого из этих элементов наблюдается властное воздействие жанра. При этом следует еще раз подчеркнуть, что художественно-обусловленное отклонение характера сценического поведения персонажа по логике жанра от бытового правдоподобия не есть формальное ухищрение, не связанное с органикой человеческой психики. Актер может быть абсолютно фальшив, сохраняя видимое жизнеподобие действия, а может быть предельно правдив и искренен в остро гротесковом рисунке. Об этом прекрасно сказал воспитанник Первой студии МХТ, выдающийся актер и режиссер Алексей Денисович Дикий: «... «Система» - это не только правда переживания, это еще и образность решения, это правда, помноженная на условия сцены, в том числе и в первую очередь правда, помноженная на жанр. Пьеса может быть совершенно условной, а правда чувств актера будет подлинная, настоящая: организованные определенным образом, они помогут ему оправдать все условности формы, через эту условность поведать зрителю о живых людях, об их мыслях, чувствах и делах. И наоборот, если актер встретится с пьесой сложного жанра, а техникой «системы» он не владеет, он неизбежно окажется творческим банкротом: он впадет в ложный пафос в героической драме, не поднимется дальше грубой внешней характерности в памфлете, окажется псевдонародным в лубке, а в сказке он будет вульгарно бытовым персонажем, лишенным наивности и поэзии. Условный жанр вне техники «системы» неизбежно тянет актера к формализму, к искусству представления, ко всему тому, что глубоко чуждо духу и традициям нашего искусства. Может быть, потому мы так боимся спектаклей с четкой жанровой определенностью. Но никакой самый сложный жанр не страшен актеру, если он подходит к нему вооруженный всем тем богатством, которое завещано нам великими основателями Московского Художественного Театра»[[83]](#footnote-84). Сказано это было Алексеем Денисовичем в 1953 году!

87

С тех пор сменилось несколько поколений театральных деятелей. Наш театр знал и потрясающие взлеты, и постыдно позорные страницы. А мысли А.Д. Дикого остаются по-прежнему актуальными. Более того, чем ощутимее во времени пропасть, разделяющая нас и эпоху основоположников, тем все настойчивее ощущается необходимость творческого переосмысления их бесценного наследия. Ведь речь идет о самой сути актерской технологии, об умении режиссеров и актеров пользоваться законами человеческой психики для решения сложных художественных задач. Режиссерский дилетантизм, невежество, порождающие снобистское пренебрежение к классическому наследию, самолюбование и профанация - болезни, от которых страдает театр, превращающийся в позорную ярмарку тщеславия, страдают актеры, не получающие возможности творческой реализации, вынужденные работать под руководством людей, элементарно не владеющих своей профессией, страдает, наконец, зритель... Законы, открытые Станиславским, потому и законы, что они отражают объективные требования человеческой природы и художественного творчества. Человек, претендующий на звание профессионала, обязан знать законы своей профессии.

Несоблюдение законов жанра при проживании хотя бы одного из элементов действенного цикла влечет за собой искажение всей логики поведения персонажа, нарушает процесс перевоплощения актера в образ. Поэтому режиссер, заботящийся о том, чтобы его замысел был верно понят зрителем, не имеет права пренебрегать «мелочами» в работе с исполнителями. У каждого жанра своя правда. И если в действие спектакля вкралась хоть какая-то ошибка - возникает ложь, которая незамедлительно скажется на ощущениях зрителя, и ее не искупят никакие ухищрения постановщика.

88

## ЖАНР СПЕКТАКЛЯ И ЕГО ПЛАСТИКО-РИТМИЧЕСКАЯ ФОРМА

Жанр, влияя на качество проживания процесса действия, естественно находит свое выражение и во внешней форме поведения актера, во внешней стороне играемого образа. При этом очевидно, что все отклонения от бытовой манеры поведения человека, возникающие при воплощении актером физического облика своего героя, тем более существенны, чем интенсивнее жанровая условность спектакля.

Посмотрим сначала, каковы основные тенденции проявления особенностей жанра в формировании внешности персонажа.

Обратимся к живописи. Представим два случая изображения одной натуры разными художниками. Допустим, предметом изображения является некое историческое лицо. Для первого художника это лицо - символ героизма, олицетворение лучших качеств. Такое отношение к модели рождает патетическое построение произведения. Для другого, та же историческая личность - объект критики, сатиры. Такое отношение рождает карикатуру.

Что служит самым характерным признаком карикатурного изображения? - Прежде всего, ломка естественных форм, искажение привычных пропорций лица и туловища объекта насмешки. Глядя на карикатуру, даже при отсутствии собственного личного отношения к данному персонажу, зритель уже испытывает эмоцию, сопутствующую восприятию чего-то смешного, комического. Если эта эмоция совпадает с нашим отношением или оказывается сильнее его, наступает момент эстетической реакции, в которой зрителем эмоционально постигается смысл произведения. В случае же несовпадения нашего отношения к объекту изображения с отношением к нему художника, переживание обычно переходит в качество, далекое от удовольствия эстетической реакции: возмущение, раздражение, гнев. Итак, карикатура воспринимается нами как произведение комическое в значительной степени благодаря разрушению художником природной формы модели и установлению им совершенно новых соотношений частей и размеров изображения.

Представим теперь патетическое произведение, посвященное тому же персонажу. Художник стремится к передаче своего возвышенного отношения к герою. Объективное, достоверно-бытовое изображение здесь не подходит: такой портрет, в лучшем случае, раскроет психологические черты характера модели, но отнюдь не передаст чувство восторга, владеющее художником. Значительно изменить существующую природ-

89

ную форму в этом случае, на первый взгляд, невозможно, вызвать же в воспринимающем картину зрителе положительную возвышенную эмоцию - необходимо. И художник производит пафосное построение своей вещи не за счет ломки природных форм самой модели, а благодаря тому, что содержание характера персонажа, вырываясь за пределы его физической оболочки, распространяется на среду, его окружающую. Естественные размеры фигуры увеличиваются за счет того, что герой сидит на коне, стоит на возвышении и т.д. Грозовое небо, знамена, клубы порохового дыма, рукоплещущие или сражающиеся толпы, страждущие красоты покоряемой природы и прочие свидетельства героизма заполняют глубину полотна. Зритель, воспринимающий картину, вынужден эмоционально переживать этот фон, результатом чего оказывается перенесение такой сопутствующей эмоции на качество личности самого героя.

В ряде случаев возбуждение подобной сопутствующей эмоции достигается более тонкими средствами. Например, в таком жанре живописи, как «парадный портрет», значительную роль играют костюм, регалии, украшения, прочие аксессуары. Запомним это обстоятельство, уже, некоторым образом, имеющее отношение к театру. Здесь важно отметить, что все вышеозначенные дополнительные средства воздействия возбуждают соответствующую эмоцию зрителя не столько благодаря тем ассоциациям, которые вызывает их содержание, сколько в значительной мере посредством различных соотношений объемов и пропорций, приемов пластической композиции и эмоциональной заразительности колорита. Таким образом, воздействие на зрительское восприятие произведения изобразительного искусства, как в комическом, так и в возвышенном вариантах, в значительной степени зависит от произвольного возбуждения художником эмоции зрителя при помощи чисто пластических средств. Все эти средства имеют общую природу: они создают художественную форму произведения, имеющую ярко выраженную ритмическую заразительность по отношению к чувству воспринимающего зрителя.

Никакое искусство невозможно без ритмической организации формы его произведений. Как настойчиво подчеркивал К.С. Станиславский, значение воздействия ритма на человеческое чувство огромно: «... оказывается, что мы располагаем прямыми, непосредственными возбудителями для каждого из двигателей нашей психической жизни. На ум непосредственно воздействует слово, текст, мысль, представления, вызывающие суждения. На чувство же непосредственно воздействует темпо-ритм. Это ли не важное приобретение для нашей психотехники!»[[84]](#footnote-85). «Он (темпо-ритм - П.П.) является

90

нередко прямым, непосредственным, иногда даже почти механическим возбудителем эмоциональной памяти, а, следовательно, и самого внутреннего переживания»[[85]](#footnote-86).

Раз так, то придется сделать еще одно необходимое отступление в область психологии восприятия и попытаться понять, каков же механизм воздействия ритма на органы чувств человека. Психологи утверждают, что зрительное и слуховое восприятие ритма подчиняются общим законам, основанным на их связи с двигательным опытом. То есть ритмически человек способен ощущать лишь те частоты, которые свойственны его движениям. Так музыкальные ритмы и темпы совпадают с частотами, присущими дыхательным, речевым движениям, ходьбе, бегу. Глаз, воспринимая какое-либо движение, ощущает его как ритмичное, если его частоты совпадают с ритмами, известными человеку по собственному жизненному опыту. И если музыкальный ритмический рисунок создается соотношением длительности и интенсивности звуков и пауз между ними, то ритм пластического образа создается соотношением тех его звеньев, которые наше восприятие способно вычленить как самостоятельные пластические единицы. Иначе говоря, эмоциональное заражение ритмом пластического образа подразумевает восприятие такого объекта, ритмические звенья которого находятся в пределах возможности их различения зрением. Если же эти звенья слишком велики или слишком малы, глаз оказывается не в состоянии различить их по отдельности и, таким образом, не может установить, почувствовать их соотношение. Для зрительного образа произведений живописи, скульптуры, графики такими ритмическими звеньями могут быть отдельные фигуры и детали композиции, соотношения света и тени, штрих, мазок...

Итак, мы можем определить художественную форму произведения как форму ритмически заразительную. Чем больше стремится художник к открытому выражению своего отношения к содержанию произведения, тем более откровенно ритмизует он его форму, тем более ощутимыми для восприятия делает составные элементы его структуры. Поэтому трагедийное или комедийное толкование предмета неизменно рождает острую, яркую композицию, определенный характер штриха или мазка, резкие контрасты света и тени. Чем больше стремится художник к маскировке своей авторской позиции, чем больше уходит от форм откровенной условности воплощения жизненного содержания, тем более тонкими средствами добивается он ритмического воздействия на чувства зрителя. Содержание произведения и отношение художника к этому содержанию заставляют его выбирать соответствующую технику

91

исполнения и - в рамках этой техники — соответствующую художественную манеру.

Все сказанное по поводу живописи столь же справедливо и по отношению к скульптуре, о чем свидетельствует, например, такое высказывание Сергея Тимофеевича Коненкова: «Я неплохо знаю анатомию и в тех случаях, когда «нарушал» ее, делал это сознательно, по праву творца на художественную гиперболу»[[86]](#footnote-87). Наш разговор о пластических искусствах, который мы и закончим на этом признании выдающегося скульптора, не есть некое излишнее отступление: не уяснив основополагающие моменты из области формообразования смежных искусств, мы не сможем разобраться в проблеме темпо-ритмического воздействия формы произведений искусства драматического.

Драматический театр, имея материалом своего творчества живого исполнителя - актера - располагает, сравнительно с другими видами искусства, значительно меньшими возможностями в смысле отклонения формы физической индивидуальности персонажа от реальных внешних данных актера. Здесь имеются лишь костюм, грим, отмирающие толщинки и прочие ухищрения сценической технологии, от которых современный театр смело и радостно почти уже отказался, предпочитая видеть естественный облик актера-творца, любуясь его собственной человеческой индивидуальностью и не желая прятать ее от зрителя. Как же тут не вспомнить, что наиболее «чистые» формы жанров .- трагедия и комедия древних - прибегали к помощи масок, этому естественно возникшему пластическому образу, соответствовавшему открытому пафосу спектаклей греческого театра. Уместно вспомнить здесь и о масках комедии дель арте, и об обращении театра к куклам в трагедиях - мистериях, в комедийных петрушечных представлениях народного театра прошлого. Можно было бы поговорить и об экспериментах в области жанровых решений современного театра кукол, но не будем увлекаться и вернемся к живому актеру, ограниченность возможностей деформации внешнего облика которого все-таки не является препятствием для создания в драматическом театре ярко условной, ритмически заразительной формы образа. Эта форма создается преимущественно характером движения актера.

Качество бытовой пластики, то есть пластики, соответствующей жанру психологической драмы, диктуется двумя факторами: первое -характером человека, его биографией, возрастом, темпераментом, социальной принадлежностью, профессиональными и бытовыми привычками; второе - ситуацией, в которую поставлен человек, качеством его действенной задачи, предлагаемыми обстоятельствами, состоянием, в

92

котором осуществляется действие. Оба эти фактора проявляются в процессе сценического действия. И если мы определили качество условной художественной формы, как формы ритмически заразительной, то естественно предположить, что при повышении степени жанровой условности спектакля должна повышаться и степень обнаженности ритмического рисунка действия.

Но тогда что же такое ритм в процессе сценического действия, в чем его отличие от ритма музыкального и пластического?

Понятие «ритм» в драматическом искусстве значительно сложнее, чем в музыке или изобразительном искусстве. Это связано, прежде всего, с тем, что ритм внутреннего, психологического действия далеко не всегда совпадает с ритмом и темпом физического поведения, с темпо-ритмом пластического рисунка роли. И если внутренний темпо-ритм диктуется желаниями героя, его эмоциональным состоянием, то внешний темпо-ритм подчиняется, прежде всего, логике предлагаемых обстоятельств, позволяющих или препятствующих герою проявить свою внутреннюю жизнь во внешнем поведении. Такая сложность существования сценического образа крайне затрудняет анализ темпо-ритма сценического действия и изучение его трансформаций в зависимости от условий жанра. Помимо этого, приходится учесть и то обстоятельство, что сценический ритм в своем воздействии обращен одновременно как к зрительному, так и слуховому восприятию.

Между тем жанровое решение спектакля и его ритмические особенности неразрывно связаны друг с другом. «В ритме происходит слияние жизненной и поэтической правды. Ритм спектакля - это собственная тональность жанра»[[87]](#footnote-88) - пишет Г.Н. Бояджиев. Раз это так, то должны существовать и какие-то закономерности, определяющие характер сценического ритма в том или ином жанре.

Конечно, многие особенности ритма сценического уже заложены драматургом в ритмической организации текста пьесы. Характер текста, его «музыка» многое определяют в работе над формой выражения действия спектакля. Но действие и само по себе, вне текста, обладает своим ритмическим рисунком.

Известно, что всякое элементарное действие представляет собой трехчленный процесс, состоящий из следующих этапов: восприятия, подготовки к действию, осуществления действия. В театральной терминологии еще не сложилось общепринятое наименование для этих этапов. Наиболее распространенным является определение: «оценка - пристройка - воздействие». Но как бы ни назывались элементы действенного цикла, они образуют единое целое, дробность которого можно опреде-

93

лить лишь весьма условно. Здесь необходимо проявить большую осторожность. Действительно, вычленить, где кончается один этап процесса и начинается другой, не представляется возможным. Более того, для актера, если он пожелает выразить этапы действия таким образом, чтобы их членение стало явным, - это верный путь к схематизму, к убийству в творчестве подсознательного начала, к штампу. Однако, приняв к сведению вышеизложенные соображения, мы все равно должны вернуться к условному обозначению трехчленности действенного процесса, без чего останется не понятной сущность явления ритма в драматическом искусстве.

Крупнейший специалист в области сценического движения - Г.В. Морозова предлагает следующее решение проблемы: «Есть все основания считать элементарный отрезок действия - дробное действие - той простейшей ритмической фигурой, которая лежит в основе сценического ритма. Если распределение времени между оценкой, подготовкой и осуществлением есть единица ритма, то пропорция этого распределения может быть относительно постоянной для отдельного образа -тогда она определяет ритм образа - или сцены - тогда она определяет ритм сцены. Строгое равенство во времени протекания всех трех частей действия порождает однообразие, подобное тому, какое производит звук капающей из крана воды или маятник; но такое равенство не является необходимым для правильного ритмического процесса. Напротив, разнообразие пропорций во временном соотношении частей действия делает ритм подвижным, развивающимся, а потому - отражающим многообразные оттенки сценической жизни; в то же время это разнообразие не разрушает ритмической стройности произведения в целом»[[88]](#footnote-89).

Особенно наглядно трехчленная фигура проявляется во всяком физическом действии. Так, удар молотком по гвоздю содержит в себе «оценку» - момент легкого прикосновения к шляпке гвоздя, «подготовку к действию» - замах для удара и «воздействие» - удар. Та же схема обнаруживается и в разбеге перед прыжком, и в прицеливании и замахе при броске камня в цель. Соотношение времени и амплитуда движений при выполнении этих элементов и составляют ритмический рисунок физического действия.

Психическое действие, имея ту же трехчленную организацию, содержит в себе двигательные импульсы, которые в ряде случаев могут быть выражены в весьма активном пластическом проявлении. Так, например, в процессе оценки у человека возникает естественное желание приблизиться к изучаемому объекту или, наоборот, отстраниться от не-

94

го, чтобы лучше разглядеть. В зависимости от ряда условий этот импульс может быть свободно проявлен или подавлен, однако внутренняя тяга к объекту внимания — зрительному или слуховому и даже отсутствующему, возникающему в нашем воображении, - сохраняется при любых обстоятельствах. Вспомним собаку, делающую стойку, - вот яркий пример пластического выражения момента оценки. Вся фигура животного передает стремление услышать, увидеть, обонять то, что насторожило его внимание.

Воздействию также сопутствует двигательный импульс, большей частью направленный к объекту внимания. Даже в случае нашего физического движения от объекта, как это ни парадоксально, внутренняя тяга к нему может сохраняться. Так, например, убегая от преследования, человек внутренне все время стремится как бы приблизиться к преследователю, увидеть его. Физически этот импульс выражается в оглядывании назад.

Таким образом, обнаружить ритм действия можно, очевидно, через выявление двигательных импульсов (оценки, подготовки и воздействия) и через соблюдение определенного времени их выполнения. Тогда ритм действия становится ощутим для зрителя, который получает возможность воспринять его и пережить в себе на основе собственного двигательного опыта. «Современные исследования показывают, - пишет музыковед Е.В. Назайкинский, - что даже дистанционные органы чувств, такие, как зрение и слух, теснейшим образом связаны с движениями, причем роль последних является отнюдь не второстепенной, но органически необходимой и определяющей»[[89]](#footnote-90).

Ритмическое воздействие спектакля, решенного в жанре психологической драмы таково, что ритм воспринимается зрителем, прежде всего, через характер интенсивности действия и переживаний актеров. Здесь все «как в жизни», поэтому процесс ритмического воздействия на зрительское восприятие в этом жанре особенно показателен. Зачастую приходится наблюдать, как на репетиции режиссер, чувствуя, что эмоциональное качество действия в каком-либо эпизоде не производит должного впечатления, дает актерам указания: «быстрее!», «еще быстрее!», - и тут же: «ритм! ритм!». Вот пример нашей профессиональной неразборчивости в словах! «Быстрее» и «медленнее» - это не ритм, а темп.

Темп - дело почти механическое, пользоваться им легко, не требуется особенных навыков, чтобы, искусственно загнав темп, добиться иллюзии интенсивности и эмоциональной насыщенности сцены, благо зритель практически всегда эмоционально откликается на такое воздействие. Однако, если механическое ускорение, на котором частенько «спе-

95

кулирует» режиссура, способно порой обмануть чувство зрителя, то в случае замедления темпа действия, внутренняя ненаполненность актера незамедлительно даст о себе знать скукой и отсутствием эмоционального контакта со зрителем. Вот тут-то и становится понятна колоссальная роль ритма, органически возникающего от правильного проживания актером действенного процесса, обладающего способностью к сильнейшему эмоциональному влиянию на зрителя. Такой ритм заражает зрителя непосредственно искренней эмоцией актера, а также созданием определенной, жизненно узнаваемой или художественно опоэтизированной атмосферы действия.

Как же возникает этот сценический ритм?

Его основа - верное внутреннее ощущение актера, точно проживающего все этапы каждого действенного эпизода, а также точно найденная интенсивность действия, соответствующая масштабу события, предлагаемым обстоятельствам и характеру героя. И еще - внутреннее ощущение «музыки» сцены, эпизода, всего спектакля. Той «музыки», которая заставляет актера сообразовывать друг с другом длительность и интенсивность выполнения элементов всякого поступка - от восприятия до воздействия. Именно этими средствами тончайшей ритмической нюансировки психологического процесса достигалась магия атмосферы чеховских спектаклей старого МХТ. Конечно, говорить здесь о каком-либо пластическом выражении ритма затруднительно. В этом случае режиссер может добиться необходимого результата, только настроив артистов на необходимую эмоциональную тональность, заразив их своими ощущениями. Таким образом, можно считать, что поиск ритмического рисунка в психологической драме осуществляется преимущественно на интуитивном, подсознательном уровне. Главными критериями здесь становятся чувство правды и способность ощущать «музыку» атмосферы обстоятельств реальной жизни, умение воспроизводить ее сценическими средствами. Качествами этими в равной степени должны обладать и режиссер и актеры; умение заразить актеров своим ощущением атмосферы для режиссера является важнейшим профессиональным навыком.

С повышением степени жанровой условности спектакля, когда манера актерского исполнения начинает отличаться от бытового жизнепо-добия драмы, ритм сценического действия приобретает дополнительные художественные функции, те самые, которые мы наблюдаем в особенностях пластического построения произведений живописи и скульптуры. И раз театр ограничен в возможностях создания условной формы внешнего облика персонажа, то он начинает выявлять свое отношение к со-

96

бытиям и героям спектакля посредством придания определенной художественной условности пластико-ритмической форме сценического действия.

Один из основоположников отечественной школы сценического движения - Иван Эдмундович Кох - утверждает следующее: «Музыкальность в движении на сцене есть своеобразное выражение физической пластичности актера. Она должна проявляться вспектаклях всех жанров»[[90]](#footnote-91). Тезис этот абсолютно справедлив. Однако мы не можем не учитывать, что каждый жанр тяготеет к своему характеру пластической музыкальности действия; с повышением жанровой условности меняется и качество воплощения элементов действия, соответственно ритмическая структура действия становится более обнаженной.

Пределом музыкально организованной пластики является танец. Абсолютно условная по своему художественному принципу пластика танца, несомненно, вызывает у сопереживающего зрителя чрезвычайно сильную ассоциативно-двигательную реакцию. Чувства зрителя при восприятии танца настолько сильны, что драматический театр очень часто не может отказаться от соблазна их использования, мотивируя введение танца или бытовыми обстоятельствами (в драме), или достаточно условными (если позволяет жанр) психологическими мотивировками. И не случайно поэтому, что режиссеры, тяготеющие к обострению жанра в сторону трагедийных и романтических решений, ставя кульминационные эпизоды, бросают пластику актера в танец, не слишком даже заботясь о психологическом оправдании этого порыва. В советском театре 60-х-70-х годов, когда нам еще не были привычны спектакли-мюзиклы (или близкие к мюзиклу по форме) в постановках таких мастеров, как, например, Бориса Ивановича Равенских, замечательного ученика Мейерхольда, драматический театр пытался заполнить эту нишу за счет включения в драму танцевальных эпизодов. Герои спектаклей Равенских зачастую пускались в пляс в, казалось бы, самое неподходящее время: так, танцуя, умирал бандит Тимофей Рваный в «Поднятой целине» по М.А. Шолохову, так перед расстрелом плясала героиня итальянского сопротивления Чечилия («Романьола»), так, узнав о том, что ему не на что надеяться в его искренней любви, танцевал Мадали в «Метели» по Л.М. Леонову, так, испытав первый приступ слепоты, отчаянно отплясывал Павка Корчагин («Драматическая песня» М. Анчарова по роману «Как закалялась сталь» Н.Островского). Возможно, с точки зрения бытового правдоподобия, решение этих сцен выглядело не слишком убедительно, однако, высшая правда, правда художественной образности, бра-

97

ла верх, каждый раз раскрывая не только природу события, но давая вырваться наружу внутреннему действенному мотиву, владевшему героем в минуту высшего напряжения его судьбы. Б.И. Равенских был безусловным лидером подобного использования танцевальной пластики в драматическом спектакле, но он не оставался одинок: подобные решения сцен можно было встретить и у Н.П. Охлопкова, и у А.А. Гончарова, и у Г.А. Товстоногова, и у начинавшего тогда свой режиссерский путь М.А. Захарова. Последующее проникновение на сцену драматического театра полноценного мюзикла не могло также не оказать влияния на эстетику постановочных решений. Появляются формы, занимающие промежуточное положение между собственно драматическим и музыкальным театрами. При этом приемы музыкально-пластических решений в таких спектаклях отмечены печатью явного заимствования из арсенала средств выразительности театра музыкального. Умело пользуясь ими, театр достигает удивительных результатов, создавая высокое поэтическое, подчас трагедийное напряжение действия.

Пожалуй, еще более органично включение танца в ткань комедийного спектакля. Без танца и пения просто не существует водевиль, именно своей музыкальностью отличающийся от других форм комедии. Водевиль требует от актера готовности в любой момент действия запеть и затанцевать как бы без подготовки, без какой-либо психологической мотивировки. Но это кажущаяся «неосновательность»: актер водевиля существует в особом музыкально-определенном темпо-ритме, дающем ему право от ситуации комедии положений перейти к лирическому или гротескно-сатирическому выражению действия в музыкальной стихии. (Кстати, именно отсутствие этого элемента музыкальности в одноактных комедиях Чехова свидетельствует об абсолютной неправомерности их отнесения к жанру водевиля; всякое включение в действие танцев и куплетов при постановке чеховских маленьких комедий делает спектакли по ним немыслимо пошлыми. Нарушение законов жанра мстит за себя!)

Но и вне танца драматический театр обладает большими возможностями в создании ритмически заразительной формы действия. Рассмотрение таких элементов сценического действия, как «внимание», «оценка», «приспособление», убедило нас в том, что с удалением уровня жанровой условности от жизнеподобия психологической драмы в сторону трагического или комического решения, все эти элементы приобретают значительно более напряженный, концентрированный и образно-обостренный характер, что способствует либо активизации зрительского сопереживания, либо его разрушению. Такая трансформация элементов сценического действия не может не сказаться и на их внешнем проявле-

98

нии. Благодаря укрупнению, сравнительно с уровнем бытовой достоверности, трехчленная структура действенного процесса становится более ощутимой, а значит и соотношение между элементами действия легче прочитывается зрителем. При этом, активизируя зрительскую эмоцию, ритмическое воздействие сценического рисунка в трагедии способствует обострению процесса сопереживания, так как в этом случае ритм действия вызывает зрительские ассоциации, соответствующие высокому поэтическому настрою чувств, а в комедии - активизирует «очуждение», ибо в этом случае ритм содействует возникновению у зрителя веселого, «несерьезного» настроения.

Из сказанного можно сделать вывод о том, что обострение жанровой условности спектакля должно органически вызывать свободное проявление двигательных импульсов актера, заложенных в самой природе всякого действия. Отсюда становится понятно встречающееся еще с давних времен на сцене стремление кое-кого из актеров к «оперности» и «балетности» исполнения ролей трагического и романтического плана и к суете, беготне и «цирку» - в комедии. Оказывается, то, что мы привыкли называть дурным вкусом, допотопным театром и прочими справедливо нелестными словами, отражает, в сущности, верную тенденцию исполнителей к воплощению в пластике жанровых особенностей пьесы. Другое дело, что проявление такого условного «чистого» жанра, для которого столь неестественная пластика была бы органична, встречается в современном театре крайне редко, а любой жест, любые движения на сцене формальны и неубедительны, если они не оправданы верой актера в их необходимость, если они не рождаются естественно процессом переживания и если эти движения выполняются на низком техническом уровне. Кроме того, есть и другая опасность: ритмический рисунок действия, подчиняясь определенной схеме, становится монотонным. По сути, ритм сменяется метром, который своим однообразием убивает живое чувство и навевает унылую скуку в зрительном зале.

Что поделаешь?! Максимализм режиссуры в выявлении жанровых особенностей произведения - как и во всем остальном - оказывается в зависимости от способности актеров органически оправдывать тот рисунок, который диктуется жанровой и стилевой природой спектакля. И поэтому сегодня, когда так силен интерес ко всякого рода экспериментам в области приемов сценической условности, так актуальны слова К.С. Станиславского: «Чем объяснить, что внешняя острая форма современного нового искусства наполнилась внутри старым хламом актерского ремесла, наивно выдаваемым теперь за новое? Причина простая: природа мстит за насилие над нею. Стоит только поставить перед актером

99

творческую задачу выше его возможностей и тем вызвать насилие, как тотчас же чувство прячется с испуга в свои тайники, а на свое место высылает грубое ремесло с целым ассортиментом штампов. И чем труднее и непосильнее поставленные перед актером задачи, тем грубее примитивнее и наивнее его ремесло. А ведь задания, поставленные теперь перед актером, - исключительно трудны, разнообразны и разносторонни... Ему надо оправдать смелую, острую до дерзости художественную форму постановки и внешней актерской игры. Для этого требуется внутренняя техника переживания, доведенная до совершенства» [91]. Такое впечатление, что эти слова сказаны сегодня! Остается добавить только то, что несколько изменился характер актерских штампов. Теперь актер научился быть внешне правдоподобным и приблизительно органичным. Но этих навыков, относительно годных для спектакля нейтрального по своему жанровому решению, явно недостаточно для действия в острой условной форме.

Из сказанного, напрашивается, казалось бы, логический вывод: достаточно артисту правильно овладеть психической стороной жизни в образе, соотнося эту жизнь с требованиями жанра, - и должная внешняя форма органично родится сама! И тогда не надо забивать себе голову этими понятиями - темп, ритм, метр, не надо совершать далекие экскурсы в сферу смежных искусств. Увы! Невежество во всех областях, в том числе, и в области искусства создания формы спектакля, не проходит даром. Режиссер должен уметь не только грамотно и выразительно выстроить темпо-ритмический рисунок спектакля, заботясь о его разнообразии и смысле, но и должен уметь по различным признакам нарушения правды внешнего поведения артиста определить природу ошибок его внутренней жизни, а иной раз и, подсказав ему верный пластико-ритмический рисунок эпизода, привести артиста к правде чувств, к нужному характеру взаимоотношений с ролью и со зрительным залом.

100

## ЖАНРОВОЕ РЕШЕНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННО-ЗВУКОВОГО ОБРАЗА СПЕКТАКЛЯ

Превращаясь из пьесы в спектакль, драматургическое произведение обретает свою плоть, становится осязаемым, материальным. Все чувства, поступки, мысли героев, выраженные в пьесе преимущественно через слово, в спектакле находят свое выражение, прежде всего через действие, осуществляемое не в безвоздушном пространстве, а в конкретной среде, которая в значительной мере влияет на характер поведения актера и на качество восприятия происходящих событий зрителем.

Что же представляет собой этот одновременно реальный и абсолютно условный мир, создаваемый на сцене самыми различными художественными средствами, и как на формирование образного строя этого мира влияет жанр?

М.О. Кнебель пишет: «Можно говорить о мере условности, характерной для того или иного жанра пьесы. Но быт как признак конкретной жизни, заключенной в драматургическое произведение, всегда присутствует. Проявления быта многообразны и опять-таки подчинены условиям спектакля» [92].

Быт в спектакле сообщает даже самой условной драматургической форме конкретность, жизненную объемность и, что крайне важно для процесса зрительского восприятия, - узнаваемость. Само слово «быт» вызывает у нас порой ассоциацию с чем-то излишне заземленным - с посудой, кухней, едой. Режиссера, увлекающегося воспроизведением в спектакле натуралистически выписанных условий жизни, иронично называют «бытописателем», «бытовым режиссером»... Но о быте ли в его художественном понимании здесь идет речь? Ничуть. В данном случае подразумевается не сам быт, как некая система предлагаемых обстоятельств, в которых протекает жизнь героев спектакля, а способ режиссерского подхода к разработке этих обстоятельств, пригодный для воплощения далеко не всякого драматургического произведения. Поэтому договоримся, что под «бытом» мы будем понимать не воспроизведение в театре исторических и «домашних» подробностей нравов, повседневных обстоятельств существования героев спектакля, а прежде всего реализацию того, чем и как они живут.

Ведь и в жизни все зависит от того, как, какими глазами посмотреть на различные обстоятельства. Иной человек, придя в гости к какому-нибудь писателю или научному работнику, отметит толстый слой пыли,

101

убожество неприбранной квартиры, обшарпанную мебель, разбросанные вещи и книги. «Как можно жить в таком беспорядке?» - скажет любитель чистоты и комфорта, а ведь человек живет, творит и, более того, не замечает некоторой своей неряшливости, его интересует в жизни другое. Вот и режиссер может посмотреть на жизнь этого человека по-разному. Один не пойдет в своем понимании быта дальше констатации хлама и беспорядка, другому же важно будет только то, что создается в этих условиях, его, как и самого героя, заинтересует духовная сторона жизни. Третий же попробует объективно соединить в своем понимании и творца высоких созданий духа, и беспечного неряху.

Определить природу быта в спектакле - это значит, прежде всего, понять, а затем установить, под каким углом зрения рассматривается он в пьесе и в спектакле. И, разумеется, если интересы персонажей направлены прежде всего на создание окружающего их мира по способу обстановки квартиры мебелью, то и материализация такого быта в спектакле, вероятно, невозможна без создания определенной «мебельной» и изобилующей разными предметами среды, то есть без всех тех признаков, которые принято приписывать «бытовому» спектаклю. Однако же, если интересы героев имеют преимущественно духовную направленность и взаимоотношения их с материальным миром подчинены той же духовности, интересующей и режиссера, то и быт в спектакле приобретает духовный характер. Таким образом, понятие «быт» тесно связано с тематическим и идейным решением произведения; можно даже сказать, что главная тема произведения находит в быте свою материализацию.

Вспомним, какое внимание уделяли изучению эпохи, обстоятельств, условий жизни, предметов материальной культуры, относящихся к содержанию репетируемых пьес, такие борцы за торжество яркой театральности, как Мейерхольд, Вахтангов, Таиров. Поэтически осмысленная реальность была для них неиссякаемым источником вдохновенных решений, неизменно находивших отклик у зрителя, который испытывал одновременную радость узнавания знакомых черт жизни и неожиданности их нового открытия в художественном образе.

Однако очень часто приходится встречаться с таким пониманием жанровой условности, которое проявляется в полном отказе от какой бы то ни было попытки осмысления быта, в отсутствии каких-либо черт жизненной узнаваемости. Режиссура подобных спектаклей лишает актеров малейших жизненных опор, конкретных предлагаемых обстоятельств и точного физического самочувствия. В результате - события спектакля оставляют зрителя равнодушным, не пробуждая у него ника-

102

ких жизненных ассоциаций. Такое понимание сценической условности, «романтики» и «героики» ведет к обезличиванию героев, разрушению правильного контакта сцены и зрителя, к элементарному выхолащиванию содержания пьесы. Надо заметить, что не только драматургия, значительной степени жанровой условности, терпит подобный отрыв от реальности. Драма при своем воплощении тоже зачастую испытывает острый дефицит конкретных предлагаемых обстоятельств. Существование актера в как бы безвоздушном пространстве, увы! - обычное явление. От этого драматизм действия резко снижается, события, ситуации, «очуждаясь» своей откровенной принадлежностью к некоей сценической игре, зачастую начинают восприниматься как комические. Происходит явное искажение авторской задачи.

Наверное, здесь уместно сказать и о том, как проявляется быт в спектаклях по драматургии абсурдистской или содержащей элементы фантастики. Здесь, казалось бы, разговор о быте не вполне уместен. Однако внимательный подход к любой пьесе подобного рода убеждает нас, что быт в ней не только присутствует, но является одним из необходимых условий передачи авторского мировосприятия. Режиссер просто не имеет права пройти мимо тех фантастических обстоятельств жизни персонажей, которые заявлены автором. Густой, насыщенный быт рисует в своих притчах Сэмуэль Беккет; призрачен и причудлив быт иронических историй Эжена Ионеско; своим собственным законам подчиняется быт интеллектуальных фантазий Славомира Мрожека. А сколько волшебных подсказок для работы режиссерского воображения расставляет в бытовых подробностях жизни героев своих философских сказок Евгений Шварц! Обратим внимание: все закономерности жанровой трансформации средств сценической выразительности, особенности природы контакта со зрительным залом, полностью при этом сохраняются. Быт трагикомедии «Носорог» и быт комедии «Лысая певица», быт трагедии «Король умирает» - Эжена Ионеско; быт драм Сэмюэля Беккета «В ожидании Годо» и «Последняя лента Крэппа» выстраиваются принципиально по тем же законам, что и быт традиционных трагедий, трагикомедий, комедий, драм.

Поэтому тысячу раз права М.О. Кнебель, утверждая, что «быт для поэзии - драгоценный трамплин, от которого она отталкивается, чтобы унести нас в самые высокие сферы... Раскрыть в пьесе ее бытовой пласт - это значит найти камертон для актеров. Лишенный поэтических крыльев застрянет на быте. Подлинный художник оттолкнется от быта и проникнет в область поэзии...» [93].

103

Таким образом, степень жанровой условности спектакля проявляется не в отказе от быта, а в степени и качестве отбора признаков быта, в характере его материализации, а также в осмыслении быта театром, в открытом или зашифрованном проявлении отношения театра к этому быту. И тут мы встречаемся все с теми же закономерностями, которые уже наблюдали в проявлениях воздействия жанра на любой элемент спектакля.

Быт трагедии отличается крайней степенью отбора деталей; он целостен и страшен, полностью зависим от духовной напряженности жизни героев. Всякий предмет, любой факт повседневности, попав в сферу внимания трагедии, обретает качество предельной образности, весьма часто - символа. Мы не можем представить себе Гамлета, например, завтракающим, прежде всего по той причине, что удовлетворение потребностей плоти просто не интересует его. Между тем, в речи датского принца постоянно упоминаются вещи и явления быта, однако, трансформированные сознанием трагического героя, они моментально приобретают символический смысл: «...целы башмаки, в которых гроб отца сопровождала...», «На брачный стол пошел пирог поминный», «Валяться в сале продавленной кровати...». Символическое значение приобретают, попав в руки Гамлета, и книга, и флейта, череп Йорика, и кубок с отравленным вином. Для Антония же («Антоний и Клеопатра») мир немыслим без плотских наслаждений. Любовь, пир, битва превращаются из понятий в способ существования. Представить пирующего Антония так же легко, как невозможно - Гамлета. Но пир Антония столь же сим-воличен, как и флейта в руках Гамлета. Это не просто трапеза или пирушка, это неистовое страстное действо, в котором герой устремляет себя к трагической развязке. Так всякое конкретное явление быта, трансформируясь в напряженный художественный образ, способствует возникновению соответствующего строя зрительского восприятия, отрывая его от уровня повседневных оценок и поднимая до высот поэтического миросозерцания и обобщения. В идеале быт трагедии мы должны воспринимать через призму оценок главного героя, что содействует усилению эффекта сопереживания. Всякая же «объективизация» воспроизведения быта снижает трагизм действия, приближает трагедию к драме.

Быт комедии подвержен деформации преувеличения, гиперболы -это способ его характеристики, способ выражения иронии, которую испытывает театр по отношению к людским привычкам, нравам, строю жизни. При этом комедия, имеющая свойство рождать произведения различных уровней художественной условности и разного типа комизма, для раскрытия комической природы быта своих героев пользуется са-

104

мыми разнообразными средствами. Гиперболизированная преувеличенность черт жизненного уклада моментально прочитывается зрителем. Заборы небывалой высоты, необхватные столбы, поддерживающие крыльцо дома Курослепова, витые колонны имения Хлынова, нацеленные в пустоту, создавали гротескно-ироническую среду существования отупевшего от гульбы купечества в знаменитом мхатовском «Горячем сердце» по комедии А.Н. Островского. Тут, как говорится, комментарии были излишни. А вот комическая абсурдность быта московской коммуналки 30-х годов в булгаковском «Иване Васильевиче» обнаруживает себя лишь при появлении в этих конкретных и исторически достоверных условиях царя Иоанна Грозного. В лирических комедиях Э. Брагинского и Э. Рязанова «Сослуживцы», «С легким паром!» предметом комического становится стандартизация советского быта, смешная сторона которого раскрывается в механической повторяемости типовых элементов, вполне реально существовавших (да и продолжающих существовать!) в действительности. И, тем не менее, каковы бы ни были формы проявления жизненных обстоятельств в спектаклях по этим пьесам, а они, естественно, должны быть весьма различны, воспроизведение быта подчиняется одной задаче - созданию у зрителя взгляда на мир, совпадающего с тем характером иронии, который подразумевается создателями комедий. Общим остается одно условие: при всех своих трансформациях быт комедийного спектакля (как и любого другого) должен быть конкретен и узнаваем, только тогда все приемы отбора и гиперболизации приведут к восприятию зрителем явлений быта спектакля как явлений комических.

Очень интересны функции быта в трагикомедии. Здесь включения в ткань произведения конкретных реалий «низкой» жизни, контрастно сталкиваемых с взлетами высокой поэтической условности, служат снижению трагедийного пафоса, его иронической компрометации. Природа комических элементов в этом случае принципиально отлична от появления бытовых эпизодов и фигур в трагедии. Так, скажем, неожиданное появление в «Гамлете» сугубо приземленных могильщиков нимало не разрушает напряжение трагедии и спокойно сосуществует рядом с трагичнейшими эпизодами возвращения Гамлета в Данию и похорон Офелии. Иное дело - такие мерзкие фигуры, как Терсит и Пандар в «Троиле и Крессиде» того же Шекспира. Это уже не эпизодические персонажи, а как бы олицетворение образа бездуховного мира. Одно их соседство с героями античного эпоса придает событиям осады Трои оттенок грязного фарса. Они цинично превращают всякое высокое явление жизни в его противоположность, низводя любовь до похоти, героизм до бахвальства, мудрость до коварства интриги. Не опошлить всякое проявление духов-

105

ности они не могут - иначе как же им жить? - но самое страшное: в своих разоблачениях они оказываются всегда правыми (таков парадокс трагикомедии!), ибо не может уцелеть ничто высокое в этой дурацкой и бессмысленной резне, какой представляется Шекспиру Троянская война. Постановщик должен чутко уловить эту двойственность и донести ее до зрителя всей системой образных средств. Вполне уместно было бы в таком спектакле использование героических атрибутов «не по назначению», скажем, щитов - в качестве подносов или тазов для умывания, мечей для колки дров или копий для просушки одежды. Вспомним и обратный вариант - знаменитое использование цирюльного тазика в качестве шлема Дон Кихота. Таков парадоксальный мир вещей и обстоятельств трагикомедии!

Быт психологической драмы подробен и не допускает деформации, но изобилует «случайностными» элементами, способствующими созданию максимальной иллюзии жизнеподобия. Это совсем не значит, что такой подход к художественному воссозданию быта на сцене требует обязательно натуралистического павильона, нагромождения мебели и реквизита, отказа от образности в решении бытового пласта жизни героев. Современный спектакль этого жанра допускает значительную степень условности и поэтической метафоричности решения сценического пространства, отбора деталей и предметов. Достоверность и подробность быта вскрываются, прежде всего, через способ существования актеров, через насыщенность их сценического бытия бытовыми предлагаемыми обстоятельствами, разработанными самым тщательным образом.

Во всех случаях, когда мы имеем дело с подлинным искусством, за бытом, составляющим живую плоть спектакля, угадывается реальная жизнь, дающая художественному произведению свое тепло, кровь, дыхание. Вне творческого осмысления предлагаемых обстоятельств не может быть речи о создании подлинного пластического и звукового образа спектакля, о правильной организации линии поведения актера во времени и пространстве.

Обратимся к такому важному элементу, как мизансцена. Классик отечественной режиссуры Алексей Дмитриевич Попов определял ее как «образное пластическое выражение эпохи и быта...» [94]. Такой (надо заметить, весьма нетрадиционный) взгляд на мизансцену наглядно связывает пластическую форму спектакля с бытом, с вещественной средой, с кругом предлагаемых обстоятельств. Отсюда следует логический вывод, что характер построения мизансценического рисунка находится в прямой зависимости от жанрового решения: ведь именно вещественная среда спектакля, представленная планировкой сценического пространст-

106

ва, предопределяет возможность и необходимость того или иного приема пластического построения действия.

С другой стороны, являясь пластическим выражением сценического действия, мизансцена реализуется только через актера, и, значит, она неразрывно связана с жанровыми особенностями манеры актерской игры. Она вбирает в себя все пластико-ритмические свойства и тенденции, присущие действию актера в условиях данного жанра, о чем мы уже говорили достаточно подробно.

Но разговор о жанре был бы неполным, если бы мы не разобрались, каким именно образом жанр влияет на характер построения мизансцены.

Итак, вкратце, что же такое мизансцена? Сергей Михайлович Эйзенштейн, сделавший тему мизансценирования одной из центральных в своей учебной программе на режиссерском факультете ВГИКа, дает такое определение: «Мизансцена в самом узком смысле слова - сочетание пространственных и временных элементов во взаимодействиях людей на сцене» [95]. Формулировка Эйзенштейна привлекательна, прежде всего, тем, что она характеризует мизансцену как процесс. Очевидно, границы, отделяющие одну мизансцену от другой во времени, определяются началом и концом действенного эпизода (факта, поступка, события), выраженного в мизансцене. Поэтому мизансцену можно рассматривать как пластически-образную форму выражения действенного эпизода, раскрывающую содержание происходящего события и вызывающую соответствующее эмоциональное отношение к нему зрителя, согласно условиям жанра. Подчиняясь задаче выявления событийного ряда пьесы, мизансцена оказывается одним из важнейших средств при расстановке режиссерских акцентов, при выявлении режиссером значительности событий, их скрытого смысла, при прорисовывании в событии действенных линий отдельных персонажей.

Мизансцена учитывает не только взаимоотношения между героями спектакля, их взаимосвязь со сценической средой, но и отношения сцены со зрительным залом, включаемым (уже на этапе репетиций) в различные формы предполагаемого сопереживания действию спектакля. Взаимоотношения сцены и зала определяют качество мизансценических «опорных точек» (предметов мебели, станков, конструкций, архитектурных особенностей театрального помещения) и способ их существования в спектакле.

Чем ближе решение жанра к условиям жизненной достоверности, тем прочнее становится связь мизансцены с бытовой средой. В этом случае, подчиняясь тенденции театра скрыть условность действия, создать иллюзию по принципу «четвертой стены», мизансцена приобретает тот

107

подчеркнуто нейтральный характер, когда как бы «не учитывается» факт присутствия зрителя при действии. Особенно ярко проявился этот принцип в постановках натуралистического театра конца XIX - начала XX века. Вот как говорит о спектаклях труппы Георга Второго (тех самых знаменитых мейнингенцев, которые произвели коренной перелом в режиссерских представлениях К.С.Станиславского) ученый-театровед Татьяна Бачелис: «... со сцены неумолимо изгонялись симметрия и статика, - выразительными признавались только динамичные, а динамичными - только асимметричные построения. Актер никогда не должен был находиться в центре сцены. Но всегда - немного справа или слева от центра. Фронтальные, выстроенные параллельно линии рампы композиции или даже движения не допускались, равно как не допускалось и расположение отдельных актерских фигур в фас к зрительному залу» [96]. Находясь под впечатлением открытий мейнингенцев, Станиславский уже с первых шагов только что создававшегося МХТ развил их пространственные принципы. Расположение героев спиной к зрительному залу в первом акте «Чайки» произвело настоящую революцию в эстетике отечественного театра. С тех пор прошло более ста лет. И сегодня, решая пластический рисунок психологической драмы, режиссура смело использует когда-то «крамольные» приемы, находя всяческие ухищрения для поддержания иллюзии «четвертой стены». Если же в этих условиях представляется необходимым вывести актера лицом к залу на передний план, то такой выход обязательно оправдывается бытовой мотивировкой (например, на переднем плане находится реальное или воображаемое окно, зеркало, посмотрев в которое актер попадает в нужное положение; мебель выносится на передний план, и актер, сев на стул в нейтральном по отношению к зрителю ракурсе, может повернуться лицом к залу, мотивируя это тем, что он, скажем, отвернулся от партнера). Грубым нарушением принципов драмы выглядит так часто встречающееся расположение сидящих за столом персонажей, когда, вопреки жизненной логике, все они неестественно выворачиваются на зрительный зал, оказываясь нелепо сидящими боком к столу, и, таким образом, они, якобы по правде, пьют чай, играют в карты, решают различные проблемы. Нет, если уж соблюдать законы драмы, необходимо в этом случае последовательно изгонять со сцены любую «театральщину»; самым верным и логичным будет диагональное расположение стола, актеры должны сидеть за столом естественно, не заботясь о том, полностью ли видны они зрителю. Здесь требуется определенное режиссерское мастерство, нужна изобретательность, чтобы сделать такую мизансцену

108

сценичной, но не напоминающей зрителю о том, что он находится в театре.

Напротив, удаляясь от жизнеподобия пластики психологической драмы, построение мизансцены приобретает откровенно театральный характер, все нейтральные ракурсы и положения начинают играть проходную, чисто служебную роль. Актер без всякой бытовой мотивации в кульминационные моменты действия располагается преимущественно лицом по отношению к зрителю, что связано с процессом установления нужного характера общения с залом. При этом такое расположение актера может служить как созданию зрительского сопереживания (монолог в трагедии), так и эффекту «очуждения» (например, зонги Брехта). В обоих случаях зритель вводится как непременное условие в систему сценического действия; расположение актера и ориентация пространства на зрительный зал мотивируется здесь именно условиями жанра. В данном случае мизансцена сама по себе ничего не решает, определяющими оказываются способ существования актера в роли и принцип его общения со зрителем. И если вышедший на авансцену артист обратится в комедии прямо к зрителю - это будет логично и закономерно. Даже сам Станиславский поступил совершенно «по Брехту», когда, прервав течение действия в «Ревизоре», на реплике Москвина - Городничего: «Чему смеетесь? над собой смеетесь!..», произнесенной прямо над суфлерской будкой, зажег свет в зрительном зале. «Очуждение» - закон для сатирической комедии.

Иное дело та же мизансцена в трагедии.

Вышедший вперед с монологом трагический герой подается театром, как крупным планом кинематографа. Он живет событием и устремлен или в прошлое, результатом чего является монолог, или в будущее, тогда монолог - подготовка к событию. Выход артиста на авансцену может бытово не оправдываться, оправданием оказывается художественная необходимость выделить, укрупнить эпизод. Но актер, оставшийся наедине со зрителем, зрителя этого не должен «замечать», он целиком погружен в свою внутреннюю жизнь. Часто такой монолог - психологическая подготовка к преступлению, поиск внутреннего оправдания своих намерений. Таковы шекспировские монологи Глостера («Ричард Ш»), Эдмунда («Король Лир»), Яго («Отелло»), Макбета («Макбет») и многие другие. Неужели же такой интимнейший, порой тайный даже для самого героя, процесс поиска решения можно сделать достоянием нескольких сотен свидетелей? В трагедии - нельзя! А если сделать так - получится комический злодей, который ни на что не может решиться сам и спрашивает у всех совета: «Совершать мне злодеяние или нет?» Таким обра-

109

зом, мизансцена требует к себе очень тщательного подхода и проверки с позиций задач и условий спектакля, так как вне такой конкретизации она может служить диаметрально противоположным целям.

Говоря о влиянии жанра спектакля на характер мизансценического рисунка, нельзя не остановиться и на проблеме образно-выразительного значения мизансцены, когда мизансцена, раскрывающая смысл события, приобретает характер пластической метафоры, а в ряде случаев - символа. Мизансцена должна быть образной в спектакле любого жанра, иначе она из явления художественного превратится в подсобное ремесленное средство (для такого качества мизансценирования даже существует специальный термин - «разводка»), но природа ее образности различна в зависимости от условий жанра. В этом смысле мизансцена обладает всеми свойствами образности, присущими изобразительным искусствам, и подчиняется тем же композиционным законам, что и произведения живописи или скульптуры. Но, переходя из качества статического образа в динамику, мизансцена обретает образные возможности тех искусств, чья пластика развивается во времени. При этом законы жанра должны определять логику образности всякого мизансценического построения, всякого движения актера в пространстве.

Рассмотрим два примера из когда-то «гремевших» в Москве спектаклей А.В. Эфроса в театре На Малой Бронной.

Финал трагедии «Отелло». Смертельно раненный Яго (Лев Дуров) карабкается вверх по ступенькам железной вертикальной лестницы. Срывается и вновь пытается забраться наверх. Символ живучести зла, стремящегося к торжеству любой ценой; предельно точный и художественно убедительный образ. При этом ни у кого не возникали вопросы, куда и зачем полез Яго, откуда у него, истекающего кровью, берутся силы. Жанр трагедии оправдывает эту условность.

Но вот тот же пластический мотив - движение вверх - используется Эфросом в другом действенном контексте и в условиях другого жанра. Тяжело больной герой драмы «Платон Кречет» (по пьесе А. Корнейчука), держась рукой за сердце, взбирается по крутой винтовой лестнице. Понятно, что мизансцена эта мыслилась режиссером как образ преодоления героем своей слабости, как образ упрямой воли и самоотверженности. Но, несмотря на столь легкую расшифровываемость пластической метафоры, несмотря на талант актера Николая Волкова, старавшегося максимально оправдать поведение своего героя, мизансцена эта постоянно вызывала некоторое недоумение зрителя, и только ленивый критик, писавший о спектакле, не отметил, что такое поведение неестественно для человека, испытывающего сильную сердечную боль.

110

В чем же дело? Ясно, что в первом случае немотивированное и противоречащее житейской логике поведение Яго никого не смущает в силу условности жанра трагедии, где художественная логика берет верх над логикой житейской. В случае же использования подобного условного пластического приема в социально-психологическом спектакле нарушается нормальное зрительское восприятие, так как характер приема приходит в противоречие с законами жанра, требующими точной жизненной мотивации поведения персонажей.

Образное решение пластики в комедии (если это комедия достаточно гротескная) опять же не требует бытовой мотивировки и позволяет строить мизансцену таким образом, что в ней подчас буквально воплощаются ходовые метафоры нашей разговорной речи. И тогда герои буквально «лезут на стенку», «проваливаются со стыда», «садятся на шею» друг другу, «завязываются в узел», когда у них что-нибудь не получается.

Итак, мы должны сделать вывод, что мизансцена, как и всякий другой элемент структуры драматического спектакля, включается в общую систему средств создания театром определенного характера зрительского сопереживания, диктуемого условиями жанра.

Теперь о пространстве. Образ среды, в которой существуют персонажи, воплощается в изобразительном решении спектакля. Театральный художник создает на основе предлагаемых обстоятельств не только условия для пластической организации действия, но и вполне самостоятельно воздействующее на зрителя произведение - сценографию. В современном театре сценография «вступает в игру» по большей части прежде, чем начинается спектакль. Отказ от непременного когда-то занавеса стал естественным и повседневным явлением, имеющим свое вполне объяснимое предназначение, связанное с задачей создания психологической установки зрительского восприятия. Сегодня, когда сценическое время сжато до предела, когда каждая его секунда дорога, у театра практически нет возможности тратить драгоценные минуты действия, договариваясь со зрителем об условиях игры. И вот, только войдя в зал, мы уже вступаем в контакт с еще не ожившим, но активно заявляющим о себе сценическим пространством. Так создается эмоциональное предощущение настроя всего спектакля, возникают первые элементы общения театра и зрителя. При усложненности (несмотря на весь его лаконизм) образного языка современной сценографии это очень важно!

Сценографические идеи, которыми театр жил весь XX век, и которые формируют облик спектакля и в наши дни, берут начало, прежде всего, в режиссерских исканиях Гордона Крэга и Всеволода Мейерхоль-

111

да. Именно они, каждый по своему, экспериментируя со сценическим пространством, искали пластический язык, способствующий максимально активному сотворчеству зрителя. Эти поиски подхватывают в 70-е -90-е годы величайшие художники-сценографы - гениальный чех Йозеф Свобода и изумительная плеяда мастеров советского периода - Александр Васильев, Давид Боровский, Валерий Левенталь, Эдуард Кочер-гин, братья Стенберги, Сергей Бархин, Олег Шейнцис... Разговор о сценографии - отдельная, громадная тема. Отметим, однако, что во всех работах выдающихся мастеров, начиная с Крэга и Мейерхольда, занавес был упразднен именно по причине необходимости установления контакта между сценическим пространством и зрителем еще до начала действия. И это естественно!

Только один пример: каково было бы изумление зрителя, пришедшего на спектакль «Дон Жуан» Мольера, если после открытия занавеса он увидел бы на сцене ветхий каретный сарай, выстроенный Давидом Боровским для спектакля Анатолия Эфроса! Поистине самый подготовленный любитель театра был бы ошарашен и шокирован. Однако, имея возможность рассмотреть декорацию еще до начала действия, зритель не только привыкает к ней, но и начинает предощущать характер спектакля. Он не удивится ни отсутствию в спектакле эффектных костюмов, «моль-еровских» париков, интригующих ситуаций. Более того, он уже почувствовал: сарай этот древний, герои должны появиться на сцене, как тени, как ожившие призраки. Они так и появятся в каких-то полуистлевших, «пыльных» костюмах. Зритель чувствует - спектакль будет развиваться не как комедия об элегантном соблазнителе, разговор пойдет о вечности. Так, до начала действия, зритель подчиняется замыслу режиссера решить спектакль как философскую притчу, что, конечно, существенным образом влияет на характер комизма мольеровского шедевра.

Сценическое пространство во взаимосвязи с движением актеров способно оказывать сильное эмоциональное воздействие на зрительское восприятие, ибо вместе с чувствами, вызванными восприятием действия, зритель попутно «переживает» и пространство спектакля, его атмосферу, дышит его воздухом. Здесь средства пластической выразительности вступают в самую тесную взаимосвязь со средствами музыкального и шумового создания атмосферы, разорвать их просто невозможно. Вся система пространственной, световой, музыкально-шумовой стихии спектакля в своем воздействии направлена практически к одной цели: пробудить в сознании зрителя определенные жизненные ассоциации. Для создания узнаваемой атмосферы совсем не обязательно пользоваться построением иллюзорных, буквальных декораций, натуральными шумами

112

и прочими ухищрениями, которыми все равно обмануть зрителя не удастся. Если еще в середине XX века иллюзорная декорация могла производить сильнейшее впечатление, и зритель встречал аплодисментами живописные задники, имевшие вполне самостоятельное художественное значение, то в век торжества кинематографа, имеющего все преимущества натурных панорамных съемок, театральный натурализм уже никого не удивит. Писанные декорации, рисованные задники, бутафорские интерьеры с вечно шатающимися дверями ныне представляются грубыми, аляповатыми, фальшивыми. У театра - свой язык, требующий от зрителя гораздо более активного сотворчества, обращающийся к его воображению и ассоциативной эмоциональной памяти.

Вот классический пример создания в восприятии зрителя эмоционально насыщенных пространственных ощущений при помощи взаимодействия лаконичных изобразительных и звуковых средств из постановочной практики Алексея Дмитриевича Попова: «...художник П.В. Вильяме давал скупое решение каждой картине с минимумом декоративных деталей. Действие одной из картин пьесы («Трудные годы» А.Н. Толстого. - П.П.) происходило в Успенском соборе в Кремле. Алтарь художник отнес как бы в зрительный зал; на сцене стояли две огромные колонны с церковной росписью, все остальное уходило во мрак. Низкий большой колокол звонил мерно, редко и звал к заутрене. И все-таки атмосферы пустого собора в ранний час не получалось, а это было необходимо для всего характера действия, какое происходило в картине. Все стало на свое место, как только режиссура с помощью В.А. Попова -подлинного художника по звуковому оформлению в МХАТ - нашла эхо в пустом соборе. «Часы», монотонно читаемые где-то далеко, видимо, на одном из боковых клиросов, заканчивалось протяжной фразой, и последнее слово, как эхо, дважды повторялось тем же голосом. Эта деталь сразу дополнила картину, скупо решенную П.В. Вильямсом. Собор стал холодным и пустым. Редкий колокол и эхо лишь подчеркивали тишину. Эта затаенная тишина передалась зрительному залу, а актерам позволила свести речь до шепота, что имело решающее значение для характера всей картины, в которой происходили тайные свидания и заговор против Ивана Грозного» [97]. На этом примере видно, как звук своим музыкальным и ритмическим воздействием заставил ожить пространство, которое расширилось, стало объемным и узнаваемым; звук помог зрителю ощутить себя как бы в центре собора, что было необходимо по условиям, задаваемым авторами спектакля.

Значит, существуют какие-то закономерности, связывающие пространство и звук в эмоциональном восприятии зрителя.

113

Режиссеру нужно развить в себе повышенную способность к ощущению пространственно-звуковых, звуко-цветовых и прочих подобных эмоциональных ассоциаций и представлений, чтобы, сверяясь с этими своими ощущениями, добиваться от сценографии и музыкально-шумового оформления спектакля эффекта, необходимого для возбуждения соответствующих ассоциаций у зрителя. Взяв это общее положение за основу, постараемся установить, каковы главные тенденции решения в драматическом театре пространственных, световых, музыкальных элементов в зависимости от жанра спектакля.

Было бы неверно ограничиться признанием за этими элементами одной только роли средств воздействия, создающих определенное настроение - радостное, грустное, таинственное... На самом деле, взаимоотношения зрителя с пространственно-звуковой средой значительно сложнее. Можно пронаблюдать, как в зависимости от условий жанра происходит вовлечение зрителя не только в сопереживание с игрой актера, но и «втягивание» его на сценическую площадку или, наоборот, создание определенного отстранения зрителя от пространственной среды спектакля.

Трагедия стремится к созданию максимально сильного сопереживания, к созданию у зрителя ощущения взгляда на мир спектакля глазами главного героя. Следовательно, и пространство трагедии должно вовлекать зрителя в происходящие события и, как бы окружая зрителя, стимулировать возникновение сопереживания. Эта тенденция часто выражается в конструктивном стремлении театра вклинить авансцену, где происходят центральные эпизоды действия, в зрительный зал, что имело место уже в древнем театре у греков («орхестра»), а потом в театре елизаветинском, где помост, на котором разыгрывались основные события, был окружен зрителем с трех сторон и что можно наблюдать в попытках выдвинуть в зал дополнительный помост в целом ряде современных постановок.

В.Э. Мейерхольд мучительно пытался разрушить привычное пространство классической сцены-коробки. Уже начиная со знаменитого «Маскарада», поставленного в императорской Александринке (художник А.Я. Головин), он предпринимает решительные шаги по воссозданию условий шекспировского театра, построив огромный просцениум. Мечты Мейерхольда о театре, где зритель, сидя, как в греческом амфитеатре, мог бы смотреть на сценическую площадку, глубоко выдающуюся в зал, несколько сверху, должны были осуществиться в проекте нового театрального здания. В работе над этим проектом в качестве одного из архитекторов принимал участие сын Е.Б. Вахтангова - Сергей. А в качестве

114

премьерного спектакля Мейерхольд уже предполагал постановку трагедии Шекспира «Отелло». Увы! Ничему из этих замыслов гения режиссуры не суждено было сбыться. Арест и расстрел Мейерхольда положили конец уникальному проекту, теперь это здание стало концертным залом им. П.И. Чайковского, и только по контурам его амфитеатра мы можем составить себе отдаленное представление о том, как мог выглядеть театр Мейерхольда. Театральная архитектура до сих пор пользуется привычной сценой-коробкой, а режиссеры и художники упорно, перекрывая первые ряды партера, строят выдвинутые в зал помосты.

Художник, работающий над трагедией, обычно стремится к созданию такого сценического пространства, которое своей глубиной, объемом магнетически влекло бы зрителя к себе, рождало бы у него почти физически испытываемое желание взойти на подмостки и ощутить бездну этого манящего, но и ужасного пространства вокруг себя.

Как достигается этот эффект?

Е. Назайкинский дает такое объяснение: «Видимое, реальное пространство действия составляет лишь часть пространства, остальные же части создаются в нашем воображении или «чистой» работой фантазии, или на основе искусственных имитаций пространства: декораций, звукового оформления, света и цвета» [98]. Рождающееся в воображении зрителя ощущение пространства большего, чем реально существующее, вызывает желание «взглянуть» на невидимые, но угадываемые дали и объемы; это желание и заставляет нас тянуться к пространству сцены. Именно поэтому в оформлении трагедии так часто применяется черный бархат: он создает иллюзию бездонности, неограниченности сценического пространства. Если же на сцене для трагедийного спектакля строятся объемные декорации, то они по большей части представляют лишь архитектурные фрагменты, остальной же объем только угадывается зрителем, которому «хочется» его увидеть, что и рождает внутренний импульс приближения к сцене. Однако свою настоящую жизнь пространство трагедии обретает только при сочетании пластических приемов - с музыкальными и световыми. Вспомним еще раз пример работы А.Д. Попова над спектаклем «Трудные годы».

Совсем иные, нежели в трагедийном спектакле, но основанные на тех же законах психологии художественного восприятия, взаимоотношения возникают между пространственно-звуковой стихией спектакля и зрителем - в комедии. Здесь театр не стремится к созданию иллюзии, он откровенно заявляет о себе, «комментируя» происходящие события и среду, в которой разыгрывается действие. Мы уже говорили, что художественная деформация реальности в драматическом театре имеет срав-

115

нительно ограниченные возможности в создании внешнего облика персонажей. Но зато театр в комедии активно деформирует пространство и предметы быта. Здесь ничего не скрывается, напротив, - все является в своем собственном обличии: декорация так декорация, бутафория так бутафория. И музыка, и шумы, и свет - все подчеркивает игровую, театральную природу спектакля. Здесь во всем уместны гротеск и ирония. Предметы быта, костюмы, мебель - могут обретать причудливую форму, подчеркивающую нелепость нравов и вкусов их владельцев.

Но, разумеется, и комедии (особенно лирической и романтической), и трагикомедии свойственно использовать магию пространства, завораживать зрителя ассоциациями, вызывающими лирический, романтический или трагический настрой. Классическим примером игры с пространством в трагикомедии можно считать сценографическое решение Давидом Боровским спектакля «Мастер и Маргарита» по М.А. Булгакову в Театре драмы и комедии на Таганке. Сочетание реального и иллюзорного пространства здесь удивительно эффектно. Реальная побеленная кирпичная стена арьерсцены, ставшая задником спектакля, в патетические моменты действия при помощи света растворяется, превращаясь в бездонное небо с редкими сияющими на нем звездами, или погружается в кромешную тьму, глубина которой усугубляется туманом, создаваемым световым занавесом. Но вот свет опять изменился, иллюзия пропала - перед нами всего лишь обшарпанная стена, и ничего больше. Реальность иронически компрометирует взлеты патетической иллюзии!

Иллюзорные, живописно-объемные декорации, натуральные шумы, подлинные предметы мебели и быта, в изобилии заполняющие сценическое пространство, когда-то имели самое широкое применение в психологической драме. Иногда и в новое время театр вдруг нет-нет да и вернется к живописным панорамам, выстроенным павильонам, идя навстречу ностальгическим чувствам части зрителей, уставших от условностей конструктивизма. Но, увы, сегодня бутафорией невозможно разбудить воображение. Помимо чисто эстетических и вкусовых моментов, здесь вступает в силу объективно существующая борьба двух тенденций: психологическая драма требует максимальной объективности и достоверности в силу природы жанра, а режиссура не желает оставаться объективной, стремится к пристрастному разговору о своих симпатиях и антипатиях. В результате спектакль, по манере актерского исполнения относящийся к жанру психологической драмы, формирует свою условную сценическую среду, которая позволяет происходящие события, достоверно сыгранные, показать преломленными через призму романтического, героического, лирического или иронического восприятия их театром.

116

Здесь уместно вспомнить опыт Сергея Михайловича Эйзенштейна: «...мотив содержания может играться не только сюжетом - мотив может играться законом построения, структуры вещи. На этом, например, построена возможность патетизации непатетических в себе, по своей видимости, явлений. Вы не можете сделать так, чтобы в вашем произведении крестьянка, колхозница начала декламировать, как Отел-ло. Это было бы нелепо и смешно. Но вы можете декламационный строй ввести в структуру, в конструкцию сцены. Патетизируя действие, вам хочется придать поступкам колхозницы необходимую размеренность поэтического строя. Если дать ее в движениях - получится опера, дичь. Но дайте (если это фильм) ту же размеренность в монтажном ритме, в композиционной смене кадров, а игру самой колхозницы никак не стилизуйте - и вы получите тот же патетический эффект без всякой смешной буквальности» [99].

Здесь речь идет о киномонтаже. Но если перевести мысль Эйзенштейна на язык театрального искусства, мы получим формулу: пафос явления может быть передан не через манеру актерской игры, а через погружение события в художественно активную среду. И театр прекрасно научился пользоваться этим правилом. Спектакли подобного рода, каждый по своему, удивительным образом сочетают в себе достоверность, доходящую почти до натурализма, с открытой театральностью решения пластической и музыкальной среды спектакля.

«Глубокая провинция» М. Светлова, поставленная А.Д. Диким еще в 1935 году, была, пожалуй, первым - и во многом еще до сих пор непревзойденным - опытом в этом плане. Спектакль о колхозной деревне игрался на блестящем паркетном полу; на сцене стояли два концертных рояля, все физические действия осуществлялись актерами с воображаемыми предметами. Зрелище было насыщено музыкой, песнями, стихами. При этом режиссер не побоялся вывести на сцену живую лошадь и даже живых кур. Такое ошеломляющее сочетание подлинности с откровенной сценической театральностью позволило, с одной стороны, передать на сцене повседневную прозу деревенской жизни, а с другой - выразить поэтическое ее восприятие, характерное для драматургии М. Светлова. В дальнейшем по стопам А.Д. Дикого пошли многие режиссеры. Опыты подобного рода - закономерное явление для театра, который как бы ни стремился к иллюзии жизненной достоверности, все равно всегда останется театром. И, право, не стоит скорбеть о том, что режиссура и сценография все реже прибегают к строенным павильонам и писаным пано-

117

рамным задникам, которые все равно уже не могут никого убедить в своей подлинности, ибо все больше воспринимаются зрителем как бутафория. Их исчезновение - признак открытой авторской субъективности режиссерского театра.

Таким образом, можно сделать вывод, что пространственно-звуковые ассоциации, вызываемые средствами сценографического и музыкально-шумового образа спектакля, обладают свойством значительно корректировать качество зрительского восприятия. Пользуясь этим свойством, театр может углублять процесс сопереживания действию или, наоборот, вызывать эффект «очуждения». Режиссер обязательно должен помнить об этом, давая задания художнику или мастеру по звуковому оформлению спектакля.

118

## НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ ЖАНРА В УСЛОВИЯХ НЕТРАДИЦИОННЫХ СЦЕНИЧЕСКИХ ПЛОЩАДОК

До сих пор речь шла о природе контакта сцены и зрителя в условиях традиционного театрального помещения, где линия рампы четко отделяет игровую площадку от зрительного зала. Однако далеко не всегда спектакль происходит в подобных условиях. Режиссура настойчиво борется со сценой-коробкой. Где только не играются спектакли: в фойе, на лестнице, в буфете, не говоря уже о различных «малых» сценах и репетиционных залах, дающих массу возможностей экспериментировать с пространством. При этом ни исследований, связанных с особенностями постановки и восприятия спектакля в подобных обстоятельствах, ни даже какой-либо внятной попытки обобщить свой собственный опыт по этой части со стороны режиссуры, практически не существует. А ведь эта проблема имеет свою весьма внушительную историю.

В 1932 году, публикуя свой манифест «Театр жестокости», безумный и вдохновенный пророк нового искусства Антонен Арто декларировал: «Мы избавляемся от сцены и зала. Их следует заменить неким единым пространством, лишенным каких-либо отсеков и перегородок, - это пространство и становится настоящим театром действий. Восстанавливается прямое общение между спектаклем и зрителем, между зрителем и актером, ибо зритель тут помещен посреди действия, которое обволакивает его и оставляет в нем неизгладимый след. Такое обволакивание происходит благодаря самой конфигурации зала» [100].

Идеи Арто (во многом совпадающие с театральными мечтаниями Мейерхольда) дали свои прекрасные всходы в творчестве двух величайших мастеров второй половины XX столетия - поляка Ежи Гротовского и англичанина Питера Брука. Вот что об этом пишет Брук: «Эти опыты позволяют понять, какие взаимоотношения со зрителем должны быть установлены и от каких ритмических структур зависит спектакль. Становится понятнее, почему спектакль, разыгрываемый просто в очерченном круге или в любом не имеющем сцены пространстве, где зрители находятся рядом с актерами, обладает большей жизненностью, чем спектакль на сцене-коробке, развернутой на зрителя» [101].

Поиск новых, нетрадиционных форм решения пространства спектакля становится делом почти повседневным. В связи с этим вполне за -

119

кономерен вопрос о том, как подобные эксперименты влияют на качество жанрового воплощения спектакля.

Для характера контакта, который устанавливается между театром и зрителем, далеко не безразлично, в каком пространстве играется спектакль, как расположен зритель, где находятся источники звука. При этом дело здесь, как ни странно, не столько в масштабах помещения, сколько в принципе его решения. Даже крошечный театрик или учебная аудитория, если они оборудованы приподнятой площадкой и подобием рампы, отделяющими сценическое пространство от пространства зрительского -обладают точно теми же свойствами, что и многотысячные залы. Разумеется, масштаб помещения корректирует актерское исполнение, его энергетическую насыщенность и просто звуковой посыл. Но принципиального изменения природы контакта не происходит. Зритель в традиционном расположении по отношению к сцене «неуязвим»: в каком бы ряду он ни сидел, он всюду невидим для остальных, во всяком случае, таким он себя ощущает. Что же новое возникает в процессе восприятия, когда зрители окружают место действия, сами становясь, таким образом, компонентом сценографии спектакля, частью его среды?

Оказывается, эти условия создают исключительно благодатную почву для возникновения эффекта сопереживания. Отсюда понятен естественный трагизм и драматизм ряда подобных спектаклей. Вспомним, что и традиционный театр, обращаясь к трагедии, стремится максимально приблизить героя к зрителю в момент произнесения монолога, то есть в момент, требующий наивысшего накала переживаний. Вспомним и о тенденции режиссуры выдвигать в зрительный зал дополнительный помост при постановке трагедийного спектакля. Зритель, окружая с трех сторон площадку, выдающуюся в зал, принимает на себя, в каком-то смысле, функции х о р а . Он становится частью пространственной среды спектакля и, тем самым, придает иной масштаб происходящим на сцене событиям.

В моей практике был опыт постановки спектакля «Ахейцы» - композиции, состоявшей из сцен пяти трагедий Еврипида, «Ифигения в Ав-лиде», «Троянки», «Гекуба», «Электра», «Орест». Получился очень внятный целостный сюжет, связывавший воедино события, предшествующие завоеванию Трои, победу греков и ее трагические последствия. Спектакль ставился в качестве учебной работы на актерско-режиссерском курсе в Институте Современного Искусства. По условиям учебного процесса работа сначала показывалась в маленькой аудитории, затем была перенесена в несколько большее пространство репетиционного зала. В обоих случаях мне удавалось, несмотря на тесноту помеще-

120

ния, где студенты играли чуть ли не вплотную к зрителям, поставить несколько зрительских мест так, что они оказывались расположенными вдоль стен, сбоку от игровой площадки. Хор, как действующее лицо трагедии, в спектакле отсутствовал, и на нескольких зрителей, оказавшихся видимыми всему залу, некоторым образом, ложилась художественная нагрузка. Фактически их участие создавало эффект публичности происходивших событий. В обоих помещениях качество воздействия спектакля было примерно одинаковым, и, несмотря на неопытность исполнителей, большинство зрителей испытывало достаточно сильные эмоции, близкие к катарсису трагедии. Казалось, что у этой работы есть весьма хорошая перспектива. Но вот, по независящим от меня обстоятельствам, спектакль пришлось перенести в зал учебного театра, где окружить зрительскими рядами авансцену было практически невозможно. И спектакль увял! Студенты, перешедшие на четвертый курс, уже набрались некоторого опыта, спектакль по многим показателям вырос, но нужного эмоционального эффекта он не производил и даже верные его поклонники не могли скрыть своего разочарования. Убежден: будь у нас возможность вернуться к прежней системе расположения зрителя - вернулась бы и атмосфера трагедии.

Нечто новое происходит в нетрадиционном зале и с психологической драмой. Здесь тенденция к максимальной достоверности актерского существования, сочетаясь с откровенной театральностью постановочного приема, разрушающего иллюзию «четвертой стены», придает спектаклю дополнительную поэтическую интонацию.

Опять сошлюсь на свой опыт работы в ИСИ. В том же зале, оказавшимся таким неудачным для Еврипида, я поставил «Детей солнца» A.M. Горького. Неудобная, маленькая, неглубокая сцена никак не вмещала «географию» дома Протасовых, предполагаемую пьесой. Даже лестница, ведущая на второй этаж, и две верандочки по краям авансцены не спасали положения. И тогда я рискнул включить в действие спектакля весь зрительный зал, что, казалось бы, противоречит эстетике горьковской драмы. Первая же сценическая репетиция показала: нашел! Спектакль начинался с того, что после нескольких тактов тихо звучащего фортепиано (прелюдия e-moll Ф. Шопена), за спиной у зрителей раздавались громкие удары молотком по дереву: это дворник Степан чинил ворота. Стук мешал Протасову ставить химический опыт, и он, прямо через головы зрителей, выяснял отношения со Степаном. А дальше участники спектакля приходили в протасовский дом и уходили из него, шли гулять в сад, прибегали из служебных построек - по проходам между зрительскими рядами. Некоторые эпизоды так и игрались в этих проходах, т.е.,

121

по сути, посреди зрителей, благо плохо регулируемые театральные прожектора заливали своим светом не только сценическую площадку, но и часть зала. Зрители первых рядов вынуждены были (надо сказать, не без удовольствия), время от времени, вертеться на своих креслах, следя за актерами, оказывавшимися почти у них за спиной. При этом манера исполнения была максимально достоверная, законы «четвертой стены» соблюдались неукоснительно даже в непосредственной близости от зрителей. В результате психологическая драма оставалась психологической драмой, но что-то неуловимо свежее, придававшее атмосфере спектакля ощущение чуть озорной театральности, разливалось по залу. Однако драматизм основных событий от этого ничуть не пропадал. Появилось ощущение, что психологическая драма имеет весьма значительные возможности театрализации, без какого-либо ущерба для своего жанрового решения.

А как обстоит в этом случае дело с комедией, устанавливающей совсем иную систему взаимоотношений со зрителем? Здесь у меня должного опыта пока нет. Но вспомним: еще в Средние века фарсы игрались на помосте посреди городской площади. А затем в Италии эпохи Возрождения спектакли комедии дель арте тоже на площади окружались зрителями с трех сторон. Значит, изначально комедия отнюдь не чуралась открытого решения сценического пространства. Да и в самом деле, зачем нужна рампа спектаклю, в котором прямой контакт со зрителем заложен в условиях игры самим жанром.

А вот трагикомедию в подобных обстоятельствах поставить довелось. Началось все почти случайно. В качестве дипломного спектакля на курсе А.А. Гончарова в РАТИ (ГИТИСе) я взял пьесу Григория Горина «Забыть Герострата!». В связи со смертью Андрея Александровича, рассчитывать на помещение в театре им. Маяковского, как задумывалось изначально, не приходилось. Действие происходит в древней Греции, находящейся под властью персов. Как, не имея практически ни копейки денег на оформление спектакля, выстроить на сцене и тюремный застенок, куда заточили Герострата, и дворец персидского наместника? При этом еще приходилось учесть, что смена мест действия осуществляется моментально и неоднократно. От безвыходности положения пришло решение. В большой аудитории, где режиссерский факультет готовит свои дипломные спектакли, я снял несколько первых рядов зрительного зала и, развернув, переставил их на авансцену. Получилось два зрительских амфитеатра, расположенных друг напротив друга, а артисты, как на маленькой арене, играли все эпизоды на полу в центре зала. Вопрос о декорациях отпал сам собой: воображение зрителей дорисовывало все,

122

что нужно. При этом сами зрители еще и осуществляли функции хора. Студентам такое решение пространства очень помогло. Им было легко, находясь посреди зрителей осуществлять моментальные переходы от страстных, трагедийных по темпераменту и содержанию эпизодов - к легким, ироническим «сбросам» внутри этих эпизодов и к откровенно комедийным, порой фарсовым сценам. Особенно удачно освоил эту манеру игры Амаду Мамадаков (Герострат), ставший теперь известным киноактером. Режиссер, же пришлось только дополнительно изощряться в поиске мизансценического рисунка, который был бы одинаково выразителен и хорошо читаем с разных точек обоих амфитеатров.

Из сказанного следует вывод: изменение пространственных условий спектакля не влияет на принципиальное (диктуемое жанром) состояние отношений сцены и зрителя, но в них таится множество дополнительных возможностей. Возможности эти, активизирующие процесс зрительского восприятия, приходится искать каждый раз заново, приспосабливаясь к тем условиям, в которых создается спектакль. По большей части, условия эти далеки от идеала. Как грустно вспоминает Питер Брук: «Я вел многочисленные бесплодные дискуссии с архитекторами, проектирующими новые театры. Тщетно пытался я найти нужные слова, чтобы объяснить, что дело не в плохих или хороших зданиях. Великолепное помещение не всегда помогает высечь искру, тогда как случайный зал становится великолепным местом встречи, в этом-то и состоит загадка театра, но в разгадывании этой загадки единственная возможность обратить ее в закономерность. (...) Наука проектирования театральных зданий должна опираться на изучение условий, способствующих истинно живому общению людей» [102]. Остается только утешаться тем фактом, что и величайший режиссер нашего времени сталкивается с проблемами, знакомыми по собственному опыту любому, кто пытался хоть как-то преодолеть косность условий, в которых находится театральное дело.

123

## ЕЩЕ НЕСКОЛЬКО СЛОВ О СТИЛЕ В ИСКУССТВЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Почти все, пишущие о стиле (к какой бы сфере жизнедеятельности ни относились их размышления), обязательно вспоминают греческий с т и л о с - палочку для письма. Не забываются и эффектные общеизвестные высказывания классиков, вроде: «Стиль - это человек» (Бюф-фон), «Стиль есть лицо души» (Сенека), «Каков стиль, таков характер» (Платон). Однако, отдав дань истории, исследователи этого, весьма неопределенного понятия, быстро забывают точку отсчета и вступают, по большей части, на путь поиска неких типологических координат, которые позволили бы объединить ряд явлений (или произведений) в группу, основным признаком которой становится единство стиля. В нашу жизнь, кажется навсегда, вошли названия художественных стилей - «барокко», «рококо», «ампир»... Иногда представление о стиле прочно связывается с той или иной исторической персоной, тогда появляются различные «людовики», «павловский стиль», «елизаветинский»... Столь же привычно пользуемся мы выражениями: «стиль жизни», «стиль руководства»... В любом случае, при упоминании слова «стиль», подразумевается некая общность объектов, единых для нашего восприятия какой-то суммой своих внешних (формальных), а также сущностных (содержательных) признаков.

Стремление человеческой мысли искать закономерности, классифицировать и типологизировать вполне понятно: без этого просто невозможно никакое познание. Однако и индивидуальные черты предмета, делающие его уникальным, отличным от других, тоже заслуживают внимания, тоже могут многое поведать о человеческой природе. А потому, есть смысл еще раз вернуться к первоначальному значению термина.

Происхождение от костяной палочки, которую сжимал пальцами древний грек, осваивая науку письменного выражения своих мыслей и чувств, дает возможность провести некоторую аналогию между стилем и почерком. Вряд ли кому-нибудь придет в голову назвать почерком принадлежность рукописного текста латинскому алфавиту или кириллице, иероглифической системе записи слов или клинописи, арабской вязи или какой-либо шифрограмме. Однако в рамках графического единства, определяемого языком, общепринятыми правилами грамматики и нормами написания буквенных знаков, мы обнаруживаем качества, принадлежащие исключительно тому, кто взял в руки перо, его собственную манеру письма, только ему свойственные графические приемы и черты, сохра-

124

няющиеся, между прочим, и при употреблении разных языков и систем записи. По знакомому почерку мы легко угадываем, от кого получено письмо; по каким-то неуловимым признакам догадываемся о душевном состоянии писавшего. А если автор письма нам не знаком или мы впервые встречаем его руку, - по почерку мы составляем себе некоторое представление о характере корреспондента. При этом легко различимо старание автора следовать норме (быть разборчивым, писать красиво и т.д.) и невольное проявление его сугубо индивидуальных свойств, спрятать которые невозможно даже при попытке писать чужим почерком. Вот это-то проявление бессознательных личностных, эмоциональных и предельно индивидуальных душевных движений пишущего - представляется неким прообразом того, что принято именовать стилем.

Попробуем «забыть» предшествующий опыт, массу специальных исследований и авторитетных изданий и попробуем, как бы заново, осмыслить не только сам процесс стилеобразования, а заодно рассмотрим взаимоотношения таких родственных явлений, как стиль, метод, направление, школа...

Хотелось бы также найти ответы, по крайности, на два «наивных» 1 вопроса: первый - каким образом получается, что при восприятии произведения искусства один или несколько его элементов могут ощущаться нами как чужеродные, нарушающие стилевую целостность; второй -почему стиль одного автора (явления) воздействует на нас, глубоко волнует, а стиль другого (при несомненной значительности содержания или ярко выраженных достоинствах формы, например, языка) - оставляет . равнодушными?

Не будем спешить с ответами, отметим только, что в обоих случаях, как это произошло и с жанром, мы вторгаемся в сферу интересов психологии (психологии творчества, психологии восприятия). Так не относится ли сама проблема стиля к области преимущественно психологии?

Допустим, некий творец (художник, писатель, режиссер, архитектор...) создает произведение. Жизненный материал, взятый им интересен и актуален; его взгляд на этот материал - свеж и глубок; приемами мастерства он владеет профессионально. Есть ли - при всех этих составляющих - уверенность, что результатом обязательно станет шедевр? К сожалению, - нет. Можно назвать множество имен умнейших, образованнейших, искренне стремившихся к совершенству художников, чье значение, признание, место в истории самым обидным образом не соответствует их усилиям и даже масштабу личности. Короленко, Пришвин, даже Куприн, что мешает этим замечательным, умным, страстно творившим людям стать в один ряд с Толстым, Чеховым, Буниным? Какое

125

это проклятие - сознавать, что как ни бейся, не заставишь трепетать сердца тех, к кому так любовно обращаешься! И дело совсем не в жизненном материале, сюжете, даже идее... Сколько существует портретов одного и того же исторического лица, но одни почему-то забудутся, а другие остаются в веках. Даже искусство наименее свободное, сплошь зарегламентированное и подчиненное канону - иконопись - дает возможность почувствовать колоссальную разницу между досками никому не известного богомаза и творениями Рублева или Феофана Грека.

Художник может вполне сознательно и преднамеренно стремиться придать своему произведению определенную форму, следуя неким канонам, правилам, приемам, манере. Но все равно, в конечном результате, он сам не сможет, скорее всего, объяснить, почему выбрал то, а не другое слово, почему рука его так, а не иначе провела линию, положила мазок, а глаз выбрал те, а не иные пропорции. Это делается интуитивно. Это свершение - тайна творчества и загадка таланта. Так стоит ли пытаться анализировать, если талант неизбежно сделает свое дело, а отсутствие дара не заменить никакими теоретическими изысканиями и рекомендациями?

Тем не менее, страсть к познанию не менее сильна, чем страсть к творчеству. Разобрать, разъять, проанализировать хочется порой не меньше, чем создать. Кроме того, наука и практика требуют постоянного совершенствования своего инструментария, а здесь, как мы знаем, дело обстоит еще далеко не благополучно.

Итак, какие же стилеобразующие тенденции можно выявить в художественной деятельности человека, отталкиваясь от аналогии с формированием почерка? - Таких тенденций, на наш взгляд, явственно прослеживается две: первая - сознательное стилеобразование, ориентированное на некие уже существующие образцы стиля, и вторая -бессознательное движение, помимо воли автора выражающее его эмоциональное состояние, душевный настрой, его личностные качества.

Первая тенденция может рассматриваться как типологическая, вне-индивидуальная; она является следствием стремления автора заявить о своей принадлежности к определенной общности - национальной, социальной, идейной, художественной и т.д. Сознательное стремление к типовому стилеобразованию отчетливо обнаруживается, например, в языке научных трудов или юридических документов. Здесь унификация столь значительна, что черты авторского стиля практически неуловимы. А если в тексте возникает нечто, хоть в малой степени выражающее живое движение души, эмоциональный порыв, - такой оборот обязательно вызывает ощущение нарушения «правил игры». Анализ стиля канцелярско-

126

го документа или даже искусствоведческой диссертации не представляет сложности. Его смысл в максимальной надличностности, отрешенности от любой эмоциональности. Но чем активнее элемент художественности в том или ином произведении человека, тем явственнее сквозь типическую заданность стиля прорываются сугубо индивидуальные, эмоционально-насыщенные черты. Мы уже обращались к гениальному определению сущности искусства, принадлежащему Льву Толстому. В другом месте (статья «Об искусстве») читаем: «Для того, чтобы то, что говорит художник, было выражено вполне хорошо, нужно, чтобы художник овладел своим мастерством так, чтобы, работая так же мало думал о правилах этого мастерства, как мало думает человек о правилах механики, когда ходит», он «не должен мастерство ставить своей целью, как не должен человек идущий думать о своей походке и любоваться ею» [103]. Показательно это сравнение, сделанное Львом Николаевичем, мастерства с походкой: ведь походка тоже своеобразный «почерк», выражающий характер человека!

Где-то тут зерно проблемы стилеобразования, ее «генетика». В стиле проявляется самая суть искусства. Вне стиля невозможны процессы воздействия и восприятия. Здесь стиль выступает в качестве «посредника», наравне с жанром (но совсем иным образом), несущего заряд чувственной, эмоциональной энергии и информации. Настоящее произведение искусства не есть результат исключительно осознаваемых действий художника, оно не может быть ремесленно сконструировано, не может быть итогом строго следования правилам, нормам и канонам. Наоборот, искусство - некий момент отступления от нормы, момент искреннего проявления чувств творца. Может быть, стиль - качество воплощения материала, обеспечивающее гармонию его восприятия?

Именно здесь проходит граница, принципиально отделяющая стиль от другого, не менее фундаментального, понятия (которое, кстати, так часто и безответственно со стилем путается). Понятие это -метод.

Метод, в основе которого лежит не чувство, а идея (идеология) -творческая технология, обеспечивающая единство характера освоения материала. В методе проявляется способ мышления, в нем находит наиболее полное выражение круг идей, волнующих автора, или идейных установок, которым он следует. Метод - сумма приемов, наиболее отвечающих подходу автора к отображаемой действительности. (Отметим здесь принципиальное родство метода и жанра. Собственно говоря, жанр и является частным случаем проявления метода.)

127

Однако процесс воплощения рождает и качества художественности, общие для всех созданий, входящих в систему метода. В совокупности своей произведения, принадлежащие данному методу, имеют некие общие черты, единство стилистического строя которых позволяет говорить о стиле метода. А значит, было бы правильно строго различать, скажем, классицизм как метод и классицистский стиль, романтизм - метод и романтический стиль, модернизм и стиль «модерн»...

В рамках метода содержатся более узкие и частные образования, существующие в той же плоскости, что и метод, обнаруживающие в себе тот же механизм - технологии освоения материала. Наиболее определенно в этом смысле явление, именуемое школой. Школа - творческое содружество, единство которого проистекает из общности понимания метода. Если школа перерастает собственные рамки, она может стать направлением. Такое понимание термина ставит «направление» в положение промежуточного звена между «методом» и «школой», оно представляет собой некую совокупность школ, существующих в рамках одного метода, но имеющих свою программу, отличную от программ других школ, исповедующих тот же метод. Границы между этими явлениями подвижны и способны исторически сдвигаться. Так, в русле реалистического метода в театральном искусстве, родилась школа психологического реализма, исповедующая творческие принципы системы К.С. Станиславского. Очень быстро эта школа стала ведущим направлением русского театра; от нее стали отпочковываться самостоятельные школы, одна из которых - Вахтанговская, основывающаяся на традициях фантастического реализма, и сама вполне претендует на положение одного из ведущих направлений реалистического сценического искусства. При этом каждому из явлений - методу - направлению -школе - соответствует свой вполне определенный стиль: стиль метода, направления, школы.

Метод, воплощенный в произведении искусства, со всем кругом своих идей, приемов, технологий - остается преимущественно за пределами чувственного восприятия зрителя, слушателя, читателя. Эмоционально воспринимается стиль. Именно он запечатлевается в эмоциональной памяти в форме образов и впечатлений.

Скажем: «Барокко». В воображении возникают не слишком конкретные образы, детали архитектурных сооружений. При этом наше эстетическое чувство вполне точно «выбирает» эти детали, не путая их с принадлежащими другим стилям. Уточнение: «Русское барокко» - конкретизирует мелькающие перед внутренним взором образы; мы уже видим отдельные сооружения. Если же сказать: «Нарышкинское барокко»

128

- память безошибочно предложит какое-то одно здание (или его деталь). Стиль барокко «вообще» - стиль метода; это, скорее всего, вопрос мироощущения эпохи, ее настроения. Именно поэтому столь расплывчаты возникающие в памяти зрительные образы. (При этом наши представления о принципиальных установках метода будут вполне конкретны.) «Русское барокко» - национальная модификация стиля (стиль направления). «Нарышкинское барокко» - это уже более конкретное в рамках направления ответвление (школа). Значит - и «стиль школы». И только тогда, когда мы доходим до рассмотрения черт конкретного сооружения (например, Церковь Спаса в селе Уборы), мы можем говорить о явлении стиля в его уникальном авторском (архитектор - Я.Г. Бухвостов) исполнении. При этом мы по совершенно определенным чертам стиля никогда не спутаем творения Бухвостова с сооружениями, скажем, Варфоломея Растрелли, исповедовавшего тот же метод - барокко, - но в его вполне «европейской» стилевой традиции.

Метод - как совокупность мировоззренческих тенденций и технологических приемов (включая систему образности и характер композиционных решений) - сравнительно легко поддается изучению и систематизации. Это в равной мере относится и к методу целого направления в искусстве и к сугубо индивидуальному методу конкретного художника.

Гораздо сложнее изучается и анализируется стиль. В нем наблюдается постоянная борьба тенденций, казалось бы, взаимоисключающих: ориентация на существующие стилевые установки и стремление творческой природы к самовыявлению личности. Отделить личностное от общего бывает весьма трудно; особенно сложна ситуация, когда мощная индивидуальность художника с его собственным стилем дает начало новой школе или целому направлению. Стиль, в отличие от метода, выражая индивидуальное начало (даже если речь идет о некоей «коллективной» индивидуальности), стремится заявить о своей особости, самостоятельности. Именно отличительные черты стиля делают узнаваемыми для нашего восприятия и методы, и направления, и школы... Если можно так выразиться, - метод стремится к объединению, а стиль - к обособлению. В этом их диалектика. Но где же то, что можно было бы назвать «геном» стиля? Если бы удалось этот «ген» вычленить в чистом виде, можно было бы считать проблему решенной.

Но разве метод не выражает индивидуальность художника? - Да, конечно. Особенно его собственный, личный метод, который принято называть «творческой лабораторией». Однако это происходит лишь только в той мере, в которой метод соответствует вполне сознательно устанавливаемым художником целям и задачам. Все же богатство бес-

129

сознательного, чувственного, эмоционального мира личности остается за пределами метода. Можно сколько угодно рассуждать о хрестоматийно затертых примерах неожиданностей творческого процесса, когда героиня Пушкина помимо воли поэта выходит замуж, а нравственный смысл эпопеи Бальзака оказывается чуть ли не противоположным идейным установкам самого писателя. Это все - сфера метода, а потому подобные неожиданные сюрпризы творчества подсознания вполне анализируемы. Именно по причине наглядности, объяснимости, логичности и предсказуемости столь часто и охотно исследуются искусствоведением явления, лежащие в области метода, и почти никогда- стиль!

Как объяснить причины формирования эстетического вкуса круга лиц, общественного класса, нации, наконец? Как объяснить трудноуловимые поветрия, формирующие стиль эпохи? - Ответ можно найти только в глубинных потребностях данного индивида, класса, нации, данного исторического отрезка времени. Потребности эти могут быть существенно отличны от декларируемых ценностей, идеалов, идей и целей. Изучая стиль, мы изучаем скрытую потребность человека и его времени. Выразить в стиле произведения потребность, совпадающую с потребностью современников - обеспечить успех своего творения при жизни художника; угадать потребность потомков - быть обреченным на запоздалое признание...

Стиль.как выражение подспудного мотива эпохи, метода, направления, школы - обобщенное единство, результат «суммы воль», как любил говорить Л.Н. Толстой. Стиль автора (в контексте всего его творчества) - единство его индивидуальных внутренних потребностей, осознаваемых и подсознательных. Единичное, конкретное проявление стиля -сиюминутное движение внутренней потребности, интуитивный порыв, который может быть оценен только в сопоставлении с другими порывами, только в контексте их единства. И если такой порыв совпадает с возникшей закономерностью проявления мотива - он оказывается органически включенным в стилевую систему произведения. Если же порыв побуждаем мотивом, далеким от основной (на момент работы над произведением) потребности личности, - он незамедлительно обнаруживает свою чужеродность в стилевом единстве произведения.

Таким образом, мы, кажется, ответили на оба поставленные ранее вопроса. В обоих случаях решающим фактором оказывается совпадение внутренних личностных мотивов художника и его сотворца - зрителя, слушателя, читателя.

Когда речь идет о восприятии стиля произведения, как некоторой целостности, чужеродным представляется элемент, появление которого

130

спровоцировано случайным побуждением автора. Его воздействие неожиданно с точки зрения установки восприятия для человека, настроившегося уже на определенную мотивацию своего эстетического чувства. Заметим, иногда такая «неожиданность» может быть сознательно запланирована художником: она включается в ткань произведения с разными целями - для эпатажа, для разрушения стереотипов восприятия. Но в этом случае мы имеем дело с художественным приемом, употребление которого носит неслучайный характер, а потому этот элемент входит в существующую стилевую систему, создавая новую эстетическую закономерность. Тогда имеет смысл говорить о новации, сознательно предпринятой на уровне метода, и, возможно, послужащей впоследствии основанием для рождения нового стилевого направления. Случайность же стилевого элемента, существующая именно как случайность, не будучи подкреплена целесообразностью идеи, может быть только свидетельством нецелостности внутреннего мира художника, слабости его личности, может быть даже болезни...

Счастливое совпадение внутренней жизни художника и публики, некий резонанс потребностей и мотивов творца и внимающего ему общества - это, конечно, вопрос, прежде всего, художественной одаренности личности. Тем не менее, здесь тоже все далеко не однозначно. Подсознание (тем паче подсознание общественное) - дело тонкое. Мотивы и потребности, особенно в период своего формирования или, наоборот, иссякания их энергии, могут быть столь невнятны, что люди, не понимая собственных стремлений, легко поддаются обману и внушению, готовы принять за истину - привычный стереотип или ложную новацию. В этом случае имеет место «эффект толпы», следующей моде, - та самая ситуация, когда кумиром становится не искренний талант, в муках самовыявления формирующий свой стиль, а удачливый ремесленник, чуткий к конъюнктуре и тиражирующий поделки, имеющие ажиотажный спрос. Подобным свойством толпы, не обладающей развитым вкусом и надежным культурным фундаментом, ловко пользуются политики и деятели «шоу-бизнеса», играя на стадном чувстве и подменяя подлинные потребности художественного восприятия специально навязанным суррогатом, превращая тем самым людей в послушных исполнителей своей воли. Это серьезная и большая тема. Но сейчас ведь у нас идет речь только о тех явлениях, которые действительно имеют принадлежность к сфере подлинного искусства, поэтому оставим всякого рода профанации за рамками нашего интереса.

Формирование характера зрительского восприятия, как мы уже хорошо усвоили, находится в прямой зависимости от жанрового решения

131

произведения. Теперь же становится очевидно, что стиль в этом процессе играет тоже самую существенную роль. Однако функции жанра и стиля существенно различны. Жанр - понятие типовое: он устанавливает определенный, характерный для всех входящих в его орбиту произведений, тип взаимоотношений с аудиторией. А потому произведения, родственные своей принадлежностью одному жанру, могут относиться к самым разным стилям, стилевым эпохам и направлениям. Если метод -способ освоения действительности, то жанр - способ художественного ее преобразования. Он весьма жестко определяем позицией художника по отношению к жизненному материалу. Жанр столь же технологичен, как и метод, и столь же связан с задачами, заведомо определяемыми. Драматург, обдумывая пьесу, с самого начала предполагает трагедию, комедию или драму он собирается написать. Иное дело стиль (особенно - стиль авторский), придающий произведению черты индивидуальные и уникальные.

Значит, как ни мудрствуй, но приходится сделать вывод, что стиль является чуть ли не самым существенным элементом, благодаря которому искусство, собственно, и становится искусством, а потому возникает еще один «вечный» вопрос: стиль - категория формальная или содержательная? - Диалектическая взаимосвязь формы и содержания, применительно к художественному творчеству, очень часто обыгрывается по удобной и наглядной схеме: метод - содержание, стиль - форма. Но, к сожалению, такой упрощенный подход бесконечно далек от истинного положения вещей.

Что есть содержание произведения искусства? - Не материал, не сюжет, не фабула, не идея, не образ и даже не их синтез. Иначе было бы достаточно простого (нехудожественного) изложения. Содержание -синтез внутреннего творческого процесса и его внешнего выражения. А потому и метод, и стиль в равной мере обнаруживают принадлежность к диалектической взаимосвязи формы и содержания; и метод, и стиль равно содержательны и оформлены внешне. Просто они находятся в разных плоскостях (тоже взаимосвязанных): метод в плоскости рациональной, стиль - чувственной. Грубо говоря, метод - это мировоззрение, а стиль - мироощущение. Поэтому не правомерна и постановка вопроса о том, что шире, какая категория включает в себя другую. Пересекающиеся плоскости не могут поглощать друг друга, они живут своей самостоятельной жизнью, влияя друг на друга, но не устанавливая никаких иерархических взаимоотношений.

И если метод не только репродуцируется, но и имеет склонность весьма агрессивно завоевывать жизненное пространство, вербуя сторон-

132

ников и союзников, создавая школы и направления, то стиль (в своем наиболее чистом, авторском качестве) репродуцированию не поддается. Он уникален и принадлежит только данной индивидуальности. Всякая попытка воспроизведения или имитации чужого стиля - в лучшем случае более или менее органичное подражание, эпигонство. Не «присвоенный» чужой стиль - манерность, кривляние, поза.

Исключение составляет стилизация, которая, впрочем, подразумевает обязательно некий, скрытый за ней собственный стиль, выражающий позицию автора по отношению к объекту имитации. В этом случае стилизация - самостоятельное высокое искусство. Стиль - лицо явления; стилизация - личина, маска...

Описать особенности стилеобразования драматического спектакля столь сложно, что порой представляется просто невыполнимой задачей. Вероятно, поэтому, не случайно, что и советская «Театральная энциклопедия», и «Словарь театра» француза Патриса Пави - обходят молчанием сам факт существования такого понятия как стиль. Ведь здесь мы сталкиваемся не просто с проблемой выражения в стиле индивидуальности творца, а с запутанным переплетением множества личностных переплетений: драматурга, режиссера, сценографа, композитора, актерского ансамбля. Однако, при этом, каждый спектакль, особенно яркий и самобытный, безусловно, обладает своим собственным стилем. А значит, стиль этот может и должен быть каким-то образом определен и проанализирован.

Театр, воспроизводя (с той или иной мерой художественной условности) реальную жизнь, воссоздает, тем самым, и процессы, происходящие с человеком в действительности. А потому, прежде чем говорить о принципах стилизации человеческого поведения, происходящей в условиях различных жанров, логично сначала обратиться к проблеме формирования стиля поведения человеха. На помощь опять приходит психология: «индивидуальный стиль деятельности-обобщенная характеристика индивидуально-психологических особенностей человека, складывающихся и проявляющихся в его деятельности. И.С.Д. обнаруживает зависимость от специфики воспитания, психологических качеств субъекта, обусловленных свойствами его нервной системы, а также от особенностей его включения в постоянно повторяющиеся однотипные ситуации (производственные и пр.)» [104].

Понятно, что целый ряд типичных проявлений индивидуальности формируется у человека помимо обретения им сугубо личностных качеств и зависит от обстоятельств его происхождения. Таковы проявления

133

национальных, социальных, ритуальных и других свойств личности, воспитываемых окружением. Однако сквозь все эти типологические качества, формируемые и воспитываемые извне, упорно прорывается уникальная индивидуальность со всем своим своеобразием. Закономерность эта оказывается общей и для дикаря, и для аристократа...

В своем поведении человек стремится (как ему кажется) к максимальной целесообразности, что заставляет его ориентироваться на определенные поведенческие образцы, соблюдать нормы, принятые в его окружении, следовать неким стереотипам, воспринимаемым в качестве общественного идеала. Это следование образцам выражается и в манере одеваться, и в характере общения с окружающими, в соблюдении этикетных и ритуальных установок, приемов трудовых операций, в характере реакций, в способе мышления, в лексике разговорной речи, наконец. Но если бы человеческие проявления (не только в экстремальных ситуациях, но даже и в самых шаблонных положениях) подчинялись исключительно сознательным устремлениям, мы имели бы в результате некоторый набор деятельностных схем и соответствующих им внешних проявлений (штампов). Жизнь стала бы предельно типизирована и предсказуема. На самом же деле, сколь часто наблюдаем мы явное отклонение от эталона поведения людей, даже весьма строго стремящихся к соблюдению тех или иных норм. Как часто (неожиданно для самих себя!) мы позволяем себе такие проявления, которые, на первый взгляд, не только делают наше поведение алогичным, но и вообще ставят под сомнение возможность реализации того, чего мы пытались добиться. Как часто бывает нам стыдно за свои истерические срывы или неумеренно восторженные порывы.

Почему так получается?

Если вся осознаваемая сторона поведения, подчиненная достижению конкретных целей и задач, относится психологией к области действия, то деятельность подсознания - формируется мотивами, которые далеко не всегда осознаются человеком. Прорыв наружу мотива, приходящего в противоречие с целью и задачей, осуществляется в форме эмоций и придает индивидуальность поведению человека. Как бы мы ни стремились следовать норме, скрытый мотив, так или иначе, заявит о себе. Счастливы целостные натуры, чьи мотивы преимущественно совпадают с сознательной деятельностью. В этом случае следование норме (или, наоборот, полное подчинение поведения внутренней установке) становится абсолютно естественным проявлением индивидуальности.

134

Можно обнаружить принципиальную близость рассмотренной поведенческой структуры тому, что наблюдается в сферах метода и стиля: сознательное и нормативное поведение (а также сознательное использование в определенных целях отклонения от нормы) относится к области метода; проявление же непосредственного и сугубо индивидуализированного, всегда эмоционально окрашенного, мотивационного начала -относится к области стиля поведения. Отсюда остается сделать вывод о главенствующей роли мотива деятельности в процессе формирования стиля поведения личности. Можно предположить, что индивидуальный стиль деятельности - это выражение диалектической взаимосвязи установок сознания и эмоционального проявления подсознательных мотивов.

Теперь вернемся к искусству театра. Начнем с пьесы. Конечно, можно (поскольку драматургия - род литературы) говорить о принципах формирования стиля пьесы, исходя из общих представлений о стиле, принятых в теории литературы. Вместе с тем, отличие пьесы от любого другого литературного произведения состоит в том, что она предназначена преимущественно для сценического воплощения. Эта двойственность предопределяет сложную судьбу постановки в восприятии подготовленного зрителя, предварительно знакомого (как читатель) с текстом, а затем (в качестве зрителя) - с вариантами его интерпретаций в различных спектаклях. Как часто приходится слышать о той или иной постановке: это - не Чехов! (Не Шекспир, не Тургенев, не Гоголь, не Островский и т.д.)... Откуда возникает такое уверенное ощущение зрителя или театрального критика? Ведь пьеса (литературный текст со всеми признаками стиля, в нем зафиксированными) обычно почти полностью произносится актерами. Значит дело уже не в литературе, а в том, как ведут себя персонажи. При этом герои спектакля практически всегда совершают все поступки, предписанные им драматургом, проживают все ситуации и обстоятельства, предусмотренные сюжетом.

Таким образом, остается только одна сфера, которую драматург не может впрямую зафиксировать в тексте: сфера подсознательной деятельности персонажей, сфера мотивации их поведения. Актер и режиссер, определяя природу поступков героя, обязательно вторгаются в этот, говоря профессиональным языком театра «второй план» действия. Вот тут-то и возникает возможный конфликт создателей спектакля с заранее сформировавшимся представлением зрителя, который интуитивно (или по воспоминаниям о чьей-либо авторитетной для него точке зрения) совершенно иначе мотивировал поведение персонажей. Не важно, кто

135

обычно бывает прав, а кто ошибается в этом вечном споре; сейчас важно разобраться в его существе.

Прочесть автора - это значит, прежде всего, понять природу мотивации поведения его героев. Именно в отборе мотивов деятельности сказывается авторская индивидуальность писателя, его понимание человеческой природы. И если в реальной жизни индивидуальный стиль поведения человека выражает мотив его деятельности, то в стиле поведения героя пьесы точно так же отражается «второй план» действия. Этот собственный стиль персонажа воспроизводится автором сквозь призму своего субъективного эмоционального отношения. Драматург, в процессе творчества, проигрывая внутренне ситуации пьесы, ставя себя на место того или иного героя, не только присваивает себе их мотивы, но и испытывает весьма сильные эмоции, которые фиксируются в словесной ткани произведения. При этом первичность мотива поведения персонажа по отношению к авторской эмоции (случай, когда персонаж начинает жить самостоятельно, как бы отдельно от своего творца) дает нам право предполагать, что именно вскрытие режиссером подспудных мотивов героев пьесы и лежит в основе постижения авторского стиля драматурга. А потому объяснение низменными или ничтожными мотивами поступков большинства действующих лиц трагедий Шекспира или драм Чехова, скорее всего, оставит впечатление недоумения и неприятия: эти авторы совсем не так мыслили своих героев. И, наоборот, обоснование поступков персонажей, например, «Ревизора» глубокими и значительными мотивами полностью разрушит комедийную природу шедевра Гоголя. Таким образом, мы снова вернулись к проблеме взаимоотношений стиля и жанра. Ведь и тот и другой влияют (пусть не в равной степени) на создание определенного характера зрительского восприятия. И формирование жанрообразующих тенденций в актерском исполнении (точно так же, как и стилеобразующих) происходит благодаря достижению определенного способа воспроизведения в сценическом действии реальных процессов человеческого поведения. Характер отличия сценического действия от его жизненного прототипа зависит от меры и качества художественной условности пьесы и спектакля.

В психологической драме с ее жизнеподобием, проявление стилеобразующих тенденций в построении сценического действия максимально приближается к закономерностям формирования индивидуального стиля деятельности человека в реальной жизни. Удаление средств художественной выразительности от уровня жизнеподобия драмы влечет за собой

136

неизбежное деформирование воспроизводимой деятельности, обнажение ее подспудных мотивов и обострение формы выражения всех действенных импульсов. Это именно та область, где перекрещиваются сферы жанра и стиля; здесь проявления стиля поведения персонажей и его художественная интерпретация в стиле автора оказываются зависимы от характера художественной условности, заданного жанром.

Единство стиля пьесы (а затем и спектакля) обеспечивается неким единством действенных мотивов персонажей. Эта общность мотивов, в переводе на театральный язык, определяется вполне привычными терминами: «сквозное действие», «сквозное контрдействие», «зерно», «сверхзадача». Отсюда, из этого «зерна», из ведущего мотива, - вырастают все художественные решения (задания артистам, сценографу, композитору, техническим цехам), определяющие стиль спектакля. О том, как образное решение сверхзадачи спектакля организует его форму, написано достаточно исследований теоретиков и практиков театра; лучшее, может быть, из них - книга Алексея Дмитриевича Попова «Художественная целостность спектакля».

Теперь - несколько слов о том, как влияет на формирование стиля пьесы и спектакля заимствование их авторами жанровых черт других видов искусства. В самом начале нашего разговора, когда мы пытались найти точные признаки определения жанра и разграничить жанр с другими явлениями, нам уже приходилось касаться этого вопроса. Настало время вернуться к этой теме более подробно.

Какие же жанровые черты, присущие тому или иному виду искусства, принимает театр в качестве стилевой «прививки»? - Естественно, это не могут быть фундаментальные свойства жанра, которые для своей реализации требуют, по большей части, совсем иного материала и художественных средств, нежели те, которыми располагает драматическое искусство; скорее всего, речь идет о некоторых внешних, ярко характерных для данного явления признаках. Определение «стиль жанра», которым пользуется преимущественно музыковедение, представляется здесь очень удачным. Действительно, каждому музыкальному, литературному, живописному и другим жанрам свойственны совершенно определенные стилевые черты, отражающие уникальность, отличие от других, данного жанра или явления. Именно характерность стиля вызывает у нас известные ассоциации при упоминании таких, например, форм музыкальной культуры как «городской романс», «духовная музыка», «скрипичный концерт» и т.д. Точно так же при одном только упоминании жанров любого другого вида искусства наше чувство откликается определенным кругом совершенно конкретных по своему эмоциональному характеру

137

ассоциаций. Окрашенность этим эмоциональным тоном восприятия действительности автором, создающим пьесу или спектакль, придает произведению соответствующую стилевую интонацию, посредством которой восприятие зрителя окрашивается тем же строем чувств и ассоциаций. Поэтому вполне естественно включение в стилевую структуру конкретного произведения некоторых черт, обладающих, по большей части, общечеловеческим значением и способных создать необходимую установку восприятия. Такая декларация стилевых намерений автора может стать дополнительным условием формирования стиля спектакля, условием иногда желательным, но далеко не обязательным.

Так, если, допустим, назвать спектакль по пьесе А.Н. Островского «Бесприданница», как это сделал в кино Эльдар Рязанов, «жестоким романсом», - то это будет означать акцентировку мелодраматического начала пьесы, ориентацию на совершенно определенный уровень зрительского вкуса, игнорирование социальной стороны драмы. Хорошо это или дурно - другой вопрос; стилевое намерение заявлено и совершенно последовательно исполнено. Точно так же срабатывают разного рода «протоколы», «судебные разбирательства», «фрески», «поэмы», «легенды», «хроники»... Здесь необходимым условием оказывается общность мироощущения художника и зрителя: оба они должны переживать одни и те же эмоции по отношению к явлению, давшему свое имя стилю спектакля. Вообще, отметим мимоходом, «чувство стиля» - это, прежде всего, вопрос не просто культуры восприятия, а способности к определенному характеру сопереживания...

Однако каким же образом эта инородная стилевая «прививка» реализует себя в практике? - Будучи заданной в качестве совершенно определенной установки на конкретную гамму эстетических (а иногда - и внеэстетических) эмоций, такая ориентация художника (сознательно или бессознательно) определяет строй его чувств в момент творчества, что, в свою очередь, влияет на характер его «перевоплощения» в процессе создания пьесы или ее репетирования. Задавая себе установку на некий, уже известный, стиль, - художник, тем самым, побуждает героев действовать в соответствии с этой эмоциональной установкой. Обеспечить же нужное качество эмоционального строя действия можно только соответствующим образом замотивировав поведение героев. А это значит, что мы снова вернулись к проблеме мотива деятельности как к основе стилеоб-разования в искусстве драматического театра.

138

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Драматическое искусство обладает исключительно сильными возможностями воздействия. Однако возможности его (как, впрочем, и любого другого вида искусства) не могут быть полностью реализованы и проявлены без сознательного владения создателями спектакля профессиональной технологией творчества.

Проблема жанра представляется в этом смысле чрезвычайно важной, ибо здесь сосредоточиваются все нити, ведущие от замысла драматурга через сценическое творчество режиссера, актера, сценографа, композитора - к зрителю. При этом, разумеется, нельзя не учитывать, что, как сказал Г.А. Товстоногов, «жанр - понятие важное, но очень уж общее...» [105]. Очень существенно и следующее замечание Товстоногова: «...сейчас все чаще и чаще режиссеры пытаются определить границы жанров и способы актерской игры в определенном жанре. Это похвально. Но сегодня этого уже мало. Надо определить географическую точку, а не материк» [106]. Сказано это было в благословенные времена режиссерского профессионализма. С тех пор многое утрачено и предано забвению усилиями воинствующих дилетантов. Как быть, если мы по-настоящему не умеем найти не то что «точку», но и этот самый «материк», если не представляем его границы и особенности?

Естественно, когда речь идет о постановке конкретной пьесы, режиссер не имеет права ограничиваться лишь общим определением одного основного жанра спектакля: здесь требуется выявление значительно более узких и индивидуальных моментов произведения, связанных как с конкретизацией проявлений того или иного жанра, так и с выражением стилевых особенностей пьесы, с тенденциями воплощения стиля в спектакле. Однако прежде чем начать заниматься поисками такой конкретной «географической точки», режиссеру необходимо все-таки определить общие координаты направления поиска этой «точки». В противном случае его творчество превращается в стихийную, абсолютно эмпирическую деятельность, плодотворность результатов которой во многом зависит от случая. Именно о таких наиболее общих тенденциях образования жанров в драматическом искусстве и о природе их воздействия на зрителя шла у нас речь. Тенденции эти, имеющие характер эстетических

139

и психологических закономерностей, могут быть абсолютно сознательно определяемы режиссером, как в процессе анализа пьесы, так и в момент формирования замысла спектакля. При этом, разумеется, я далек от мысли, что знание таких общих закономерностей жанрового решения спектакля гарантирует режиссеру успех. Ни в коей мере! Режиссерское творчество, как и всякая художественная деятельность, во многом интуитивно, индивидуально и не допускает вульгарного, ремесленного ре-цептирования. Однако знание технологии творчества дает возможность художнику сознательно управлять деятельностью своей фантазии, координировать ее, избавляет режиссера от непродуктивной траты своей и чужой творческой энергии. Ведь именно в русле поиска сознательно управляемых средств стимулирования художественного творчества вел исследования К.С. Станиславский, отмечавший, что «одна из главных задач, преследуемых «системой», заключается в естественном возбуждении творчества органической природы с ее подсознанием» [107].

Как же пробиться к этой самой творческой природе, как открыть ей дорогу, чтобы проявила она себя свободно и ярко? Разумеется, таланту ни научить, ни научиться нельзя. Можно только, опираясь на определенную методику творчества, на знания и открытия предшественников, накапливать собственный практический опыт, который один только и может создать необходимую почву для творчества интуиции.

Предложенный подход к проблеме жанра представляет попытку вооружить режиссера такой теоретической и методической базой, опираясь на которую он сможет начать свой собственный путь практического овладения искусством управления восприятием зрителя. Конечно, все, о чем говорилось, не может расцениваться как единственно верное решение проблемы: это только плод наблюдений, размышлений и сценических проб автора. Вместе с тем в повседневной работе мне неизменно приходится убеждаться в плодотворности и практической целесообразности изложенных здесь соображений. Более того, практика многих моих учеников, перенявших кое-что из этого опыта, показывает, сколь продуктивно может быть его использование.

Само собой, рассказать о жанре исчерпывающе, просто невозможно - это слишком большая и глубокая тема. Однако надеюсь, что пользуясь основными положениями, которые были здесь предложены вниманию читателя, каждый, кто захочет углубить свои знания в данной области, будет, по крайней мере, знать, где и как искать ответы на свои вопросы. Нужно только постоянное стремление к углублению знаний, к открытию и постижению нового, независимо от возраста и опытности. И еще нужно высокое чувство личной ответственности перед профессией, перед

140

теми людьми, которые ежедневно приходят к нам на репетиции и отдают нам свою энергию и свой талант. Мы должны помнить, что берем в руки эстафету, завещанную нам великими предшественниками. Обогащенная новейшими достижениями и открытиями искусствоведения, психологии, эстетики, смежных видов искусства, режиссура обладает поистине неограниченными возможностями создания таких спектаклей, где была бы использована вся палитра красок драматического искусства. Здесь мы становимся свидетелями того, сколь неразрывно связаны между собой такие «технологические» понятия, как сверхзадача, жанр, стиль, сопереживание, с категориями мировоззренческого, философского и нравственного порядка.

Искусство невозможно без талантливых художников. Но столь же немыслимо оно без зрителя, без того, кому адресованы мысли и чувства творца. Именно здесь, на стыке авторского стремления к воздействию и зрительской способности к восприятию, лежит поле неограниченных возможностей для поисков, исследований, экспериментов, которые составляют содержание повседневной практической репетиционной работы и существо праздничной встречи театра и сотворящего с ним зрителя. Сознавая всю ответственность за результат воздействия произведения искусства на зрителя, понимая общественную значимость своего творчества, художник обязан постичь законы этого воздействия, постичь способы донесения до зрителя своей мысли, своего эмоционального отношения к жизни. Человеческие и профессиональные качества личности здесь связаны в неразрывном диалектическом единстве.

Позволю себе последнюю цитату, взятую, на сей раз, из работы «Рождение мизансцены» классика отечественной кинорежиссуры Сергея Иосифовича Юткевича: «Человек, вооруженный передовым мировоззрением, но не владеющий техникой своего искусства, будет только мечтателем, прожектером. И наоборот человек без четко сложившегося мировоззрения, обладающий даже выдающейся техникой, будет ремесленником» [108].

141

**ПРИМЕЧАНИЯ**

143

Станиславский К.С. Собр. соч. Т.1. - М., 1954. С. 400.

Кнебель М.О. Поэзия педагогики. - М., 1976. С. 397.

Кнебель М. О. Вся жизнь. -М., 1967. С. 348.

Попов А.Д. Творческое наследие. Т.1. - М., 1979. С.468.

Эйзенштейн СМ. Собр. соч. Т. 1. - М., 1964. С. 86.

Бачелис Т.И. Эволюция сценического пространства (От

Антуана до Крэга). В сб.: Западное искусство XX век. - М., 1978. С. 165.

Попов А.Д. Творческое наследие. Т. 1. - М, 1979. С. 366 - 367.

Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. - М., 1972. С. ПО.

Эйзенштейн СМ. Собр. соч. Т.4. - М., 1966. С. 308 - 309.

Арто А. Театр и его двойник. - М., 1993. С. 104.

Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. - М., 2002. С. 229.

Брук П. Там же. С. 101 - 102.

Толстой Л.Н. Собр. соч. Т.15. -М., 1983. С.37.

Краткий психологический словарь. -М., 1984. С. 115.

Товстоногов Г.А. Круг мыслей. -Л., 1972. С. 102.

Товстоногов Г.А. Там же. С. 102.

Станиславский К.С. Собр. соч. Т.2. - М., 1955. С. 6.

Юткевич СИ. Контрапункт режиссера. - М., 1960. С. 49.

**Я вхожу в мпр искусств 5 (129)' 2008**

Репертуарно-методическая библиотечка Подписной индекс 40910 (на полгода)

**Петр Глебович ПОПОВ Жанровое решение спектакля**

**Рисунок на обложке Мориса Эшера**

*Дизайн обложки П. Перепечиной*

*Перепечатка без согласия редакции «Я вхожу в мир искусств» запрещена*

**Со всеми претензиями по поводу доставки обращайтесь в местное**

**отделение связи или непосредственно в «Агентство подписки**

**и розницы». Телефон Агентства в Москве:**

**(495) 974-1111, факс (095) 209-3666**

**Адрес редакции: 115114, Москва, ул. Дербеневская, 16**

**Тел/факс 235-2932**

Подписано в печать 12.05.08 г. Формат 60x88/16

Печать офсетная. Печ. л. 9,0. Тираж 2500 экз. Заказ № 6568

Отпечатано с оригинал-макета в ОАО «Ордена

Октябрьской Революции, Ордена Трудового Красного Знамени

«Первая Образцовая типография»

115054, Москва, Валовая, 28



1. Толстой Л.Н. Собр. Соч. Т.15.-М., 1983. С. 79-80. [↑](#footnote-ref-2)
2. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Т.1. - Л., 1980. С. 173. [↑](#footnote-ref-3)
3. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. - М., 1967. С. 53. [↑](#footnote-ref-4)
4. Блок В.Б. Театр хочет быть театром. «Лит. газета». - 1974. №51. С.8. [↑](#footnote-ref-5)
5. Пал И. О жанре. -М, 1962. С. 9. [↑](#footnote-ref-6)
6. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. - М., 1972. С. 282. [↑](#footnote-ref-7)
7. Боаджиев Г.Н. Поэзия театра. - М, 1960. С. 110. [↑](#footnote-ref-8)
8. Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга. - М., 1974. С. 598. [↑](#footnote-ref-9)
9. Аристотель. Поэтика. - М., 1957, С. 56. [↑](#footnote-ref-10)
10. Выготский Л.С. Психология искусства. - М., 1968. С. 296. [↑](#footnote-ref-11)
11. Лук А. Эмоции и чувства. - М., 1972. С. 32. [↑](#footnote-ref-12)
12. Блок В.Б. Театр хочет быть театром. «Лит. Газета». - 1974. № 51. С.8. [↑](#footnote-ref-13)
13. Выготский Л.С. Психология искусства. - М., 1972. С. 242 [↑](#footnote-ref-14)
14. Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга. - М, 1974. С. 544. [↑](#footnote-ref-15)
15. Аникст А.А. Там же. С. 111. [↑](#footnote-ref-16)
16. Пушкин А.С. Поли. собр. соч. Т. 12. - М., 1964. С. 625. [↑](#footnote-ref-17)
17. Пушкин А.С. Там же. С. 72. [↑](#footnote-ref-18)
18. Выготский Л.С. Психология искусства. - М, 1972. С. 296. [↑](#footnote-ref-19)
19. Аристотель. Поэтика. - М., 1957. С. 53. [↑](#footnote-ref-20)
20. Брехт Б. Театр. Т. 5/2. - М, 1965. С. 472. [↑](#footnote-ref-21)
21. Пушкин А.С. Поли. собр. соч. Т. 8. С. 213. [↑](#footnote-ref-22)
22. Рацкий И.А. Проблемы трагикомедии и последние пьесы Шекспира. «Театр».- 1971. № 2. С.105. [↑](#footnote-ref-23)
23. Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга. - М., 1974. С. 469. [↑](#footnote-ref-24)
24. Рацкий И.А. Проблемы трагикомедии и последние пьесы Шекспира. «Театр».- 1971. №2. С. 113. [↑](#footnote-ref-25)
25. Дземидок Б. О комическом. - М, 1974. С. 138. [↑](#footnote-ref-26)
26. Брехт Б. Театр. Т. 5/2. - М., 1965. С. 113. [↑](#footnote-ref-27)
27. Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. - М, 2002. С. 135-137. [↑](#footnote-ref-28)
28. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Т.1. - Л., 1980. С. 183-184. [↑](#footnote-ref-29)
29. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. - М, 1976. С. 281. [↑](#footnote-ref-30)
30. Дидро Д. Собр. соч. Т.5. - М., 1936. С. 347. [↑](#footnote-ref-31)
31. Цит. По кн.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т.2.-М, 1955. С. 391. [↑](#footnote-ref-32)
32. Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема. - М, 1971. С. 25. [↑](#footnote-ref-33)
33. Блок В.Б. Система Станиславского и проблемы драматургии. - М., 1963. С. 105. [↑](#footnote-ref-34)
34. Л.Н. Толстой об искусстве и литературе. Т.1. - М., 1958. С.439. [↑](#footnote-ref-35)
35. Пави П. Словарь театра. - М, 1991. С. 174. [↑](#footnote-ref-36)
36. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу. - М., 1961. С. 214. [↑](#footnote-ref-37)
37. Пави П. Словарь театра. - М., 1991. С. 174. [↑](#footnote-ref-38)
38. Чехов А.П. Собр. соч. Т.П. -ML, 1963. С.14. [↑](#footnote-ref-39)
39. Цит по кн: Аникст А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. - М., 1972. С. 576. [↑](#footnote-ref-40)
40. Дуганов Р. О жанре. «Театр» - 1985. № 1. С. 170. [↑](#footnote-ref-41)
41. Фролов В. Судьбы жанров драматургии. М., 1979. [↑](#footnote-ref-42)
42. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Т.1. -М., 1967. С.85. [↑](#footnote-ref-43)
43. Бояджие в Г.Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. - М., 1981. С. 26. [↑](#footnote-ref-44)
44. Владимиров СВ. Драма. Режиссер. Спектакль. - Л., 1976. С.143. [↑](#footnote-ref-45)
45. Цит. по кн.: И. Пал. О жанре. - М., 1962. С. 69. [↑](#footnote-ref-46)
46. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены.- Т. 1.-Л., 1980. С. 176. [↑](#footnote-ref-47)
47. Вилар Ж. О театральной традиции. - М., 1956. С. 70. [↑](#footnote-ref-48)
48. Гончаров А.А. Мои театральные пристрастия. Т. 1. - М., 1997. С. 67. [↑](#footnote-ref-49)
49. Гончаров А.А. Там же. С, 155. [↑](#footnote-ref-50)
50. Станиславский К.С. Собр. соч. Т.6. - М., 1959. С.24. [↑](#footnote-ref-51)
51. Брехт Б. Театр. Т.5/2.-М., 1965. С. 95. [↑](#footnote-ref-52)
52. Брехт Б. Там же. С. 135 - 136. [↑](#footnote-ref-53)
53. Бояджиев Г.Н. Поэзия театра. - М., 1960. С. 116. [↑](#footnote-ref-54)
54. Станиславский К.С. Собр. соч. Т.6. - М., 1959. С.237. [↑](#footnote-ref-55)
55. Станиславский К.С. Там же. С. 237 - 238. [↑](#footnote-ref-56)
56. Станиславский К.С. Там же. С. 237. [↑](#footnote-ref-57)
57. Кнебель М.О. О том, что мне кажется особенно важным. - М., 1971. С.395. [↑](#footnote-ref-58)
58. Кнебель М.О. Там же. С. 390. [↑](#footnote-ref-59)
59. Бояджиев Г.Н. Поэзия театра. - М., 1960. С. 107 - 108. [↑](#footnote-ref-60)
60. Станиславский К.С. Собр. соч. Т.2. - М., 1955. С. 336. [↑](#footnote-ref-61)
61. Краткий психологический словарь. - М., 1984. С. 96. [↑](#footnote-ref-62)
62. Там же. С. 189. [↑](#footnote-ref-63)
63. Станиславский К.С. Собр. соч. Т.2. - М., 1955. С.336. [↑](#footnote-ref-64)
64. В.И. Немирович-Данченко о творчестве актера. Хрестоматия. - М., 1973. С. 290. [↑](#footnote-ref-65)
65. Василюк Ф.Е. Психология переживания. - М., 1984. С.39. [↑](#footnote-ref-66)
66. Василюк Ф.Е. Там же. С. 39. [↑](#footnote-ref-67)
67. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. - М., 1975. С. 201. [↑](#footnote-ref-68)
68. В.И. Немирович-Данченко о творчестве актера. Хрестоматия. - М., 1973. С. 224. [↑](#footnote-ref-69)
69. Кнебель М.О. Поэзия педагогики. - М., 1976. С. 56. [↑](#footnote-ref-70)
70. Натадзе Р.Г. Установочное действие воображения. В сб.: Экспериментальные исследования по психологии установки. - Тбилиси, 1958. С. 227. [↑](#footnote-ref-71)
71. Натадзе Р.Г. Там же. С. 287. [↑](#footnote-ref-72)
72. Станиславский К.С. Собр. соч. Т.2. - М., 1955. С. 281. [↑](#footnote-ref-73)
73. См. сб.: Встречи с Мейерхольдом. - М., С.268 - 269. [↑](#footnote-ref-74)
74. Станиславский К.С. Собр. соч. Т.6. - М., 1959. С.256. [↑](#footnote-ref-75)
75. Станиславский К.С. Собр. соч. Т.2. - М, 1955 С.286. [↑](#footnote-ref-76)
76. Смирнов-Несвицкий Ю.А. Вахтангов. - Л., 1987. С. 237. [↑](#footnote-ref-77)
77. Смирнов-Несвицкий Ю.А. Там же. С. 233. [↑](#footnote-ref-78)
78. Михоэлс СМ. Статьи. Беседы. Речи. - М., 1964. С. 234. [↑](#footnote-ref-79)
79. Михоэлс СМ. Там же. С. 78. [↑](#footnote-ref-80)
80. Михоэлс СМ. Там же. С. 76. [↑](#footnote-ref-81)
81. Товстоногов Г.А. Круг мыслей. - Л., 1972. С. 122. [↑](#footnote-ref-82)
82. Товстоногов Г.А. Там же. С. 125. [↑](#footnote-ref-83)
83. Дикий А.Д. Сб.: Алексей Дикий. - М., 1967. С. 111. [↑](#footnote-ref-84)
84. Станиславский К.С. Собр. соч. Т.З. - М., 1955. С. 187. [↑](#footnote-ref-85)
85. Станиславский К.С. Там же. С. 186 [↑](#footnote-ref-86)
86. Коненков СТ. Мой век. - М., 1972. С. 126. [↑](#footnote-ref-87)
87. Бояджиев Г.Н. Душа театра. - М., 1974. С. 201. [↑](#footnote-ref-88)
88. Морозова Г.В. Понятие темпо-ритма сценического действия. - М., 1968. С. 28. [↑](#footnote-ref-89)
89. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. - М., 1972. С. 82. [↑](#footnote-ref-90)
90. Кох Н.Э. Основы сценического движения. - Л., 1970. С. 46. [↑](#footnote-ref-91)