**Н.А. Зверева**

**"Мастерство режиссера**

**3 курс"**

Задача третьего года обучения — теоретическое и практическое освоение всех этапов преобразования литературного произведения в сценическое — театральный спектакль. В трактовке, раскрытии и воплощении драмы на сцене, в реализации художественно-творческих особенностей литературного произведения решающую роль играет индивидуальность режиссера — его мировоззрение, нравственные принципы, уровень культуры, жизненный опыт, понимание психологии, самостоятельность мышления, воображение, фантазия и организаторские способности.

Из программы «Режиссура и мастерство актера»

**ТРЕТИЙ КУРС**

В основе работы над спектаклем лежит режиссерский замысел.

Выбор пьесы для постановки предопределен способностью режиссера и театрального коллектива к осознанию болевых точек действительности, умением ощутить общественную проблему как свою лич­ную. Выбор обусловлен сверхсверхзадачей — главной целью художественной деятельности режиссера.

Режиссер озабочен необходимостью раскрытия идеи драмы, ее художественных особенностей, стиля автора, и именно это стремление наилучшим образом обнаруживает его собственную индивидуальность. Проникая в глубины замысла драматурга, режиссер формирует свой собственный замысел, ставит заново перед актерами и будущими зрителями ту общественную проблему, которая вызвала к жизни образный мир литературного первоисточника, соотносит ее с современной, знакомой ему действительностью.

С самого начала работы над пьесой режиссером движет предощущение замысла — предвидение будущего единства. «Мысль (некая «идея», которую хотел выразить художник!), только она одна, развиваясь, дает возможность выстроить задание», — писал Вс. Мейерхольд.

Художественная проблематика постановки непосредственно связана с событийной структурой пьесы, ее действенной логикой. Исходное, главное, завершающее события становятся теми опорами, на которых будет возведено художественное целое спектакля. «Замысел — событие — действие — таков ход анализа, при котором замысел не остается в ящике стола или в голове режиссера, а осуществится на сцене», — говорил А. А. Гончаров.

Поиски сверхзадачи— не умозрительный процесс. Они связаны с переживанием пьесы изнутри, своеобразным режиссерским перевоплощением, с вызреванием сквозных линий действующих лиц, осознанием конфликта, отбором событий, фактов, предлагаемых обстоятельств.

Замысел должен быть не только сформулирован «для себя», но и стать понятным и заразительным для актеров. Следует научиться излагать свои намерения лаконично, сжато, эмоционально, проверкой обретения подобного навыка может служить устный пятнадцатиминутный доклад, адресованный будущим исполнителям.

Наряду с логическими, рациональными элементами замысла обнаруживается его эмоциональный заряд, образные компоненты будущей постановки. Уже с начала работы над пьесой в воображении режиссера зреет некая пластическая идея, связанная с видением главного события пьесы во времени и пространстве, та, что будет подвергнута дальнейшей гармонизации в работе с художником и приведет к рождению зрительского образа спектакля. Его возникновение невозможно без четкого определения жанра будущей постановки, ее художественной интонации, угла зрения режиссера на происходящие в пьесе события. Такая точка зрения во многом определит и меру условности пространственных выразительных средств, и природу чувств исполнителей, и атмосферу репетиций, и атмосферу спектакля.

Работа с художником над эскизами и макетом (для этой цели полезно привлечь студентов художественных вузов), репетиции с исполнителями (студенты актерской и режиссерской групп), отбор конкретных действий и необходимых выразительных средств приведут к рождению определенной стилистики мизансценического рисунка.

Мизансцены — не передвижения, не группировки, а художественный образ, специфический язык режиссерского искусства. На протяжении всей работы с художником и исполнителями определяется, конкретизируется время и пространство спектакля, его пластическая мелодия, мизансцены.

Режиссер, задумывающий и выстраивающий спектакль, на пути от замысла к постановочному плану не только анализирует пьесу, выявляет ее действенную природу и стилистику автора, но и создает своеобразную самостоятельную композицию сценического произведения, некое соотношение целого и частностей, определяя главные, сущностные и подчиняя им второстепенные, случайные слагаемые постановки. «Какое бы ни было произведение, надо охватывать его в целом, вгрызаться в общее, его сущность, а не задерживаться на отдельных мелочах», — учил Вс. Мейерхольд.

На этом новом этапе работы становится необходимым изложить письменно постановочный план спектакля. Он охватывает:

идейную проблематику пьесы, анализ событий, раскрытие основного конфликта, трактовку ролей;

образ будущего спектакля, его стилевые и жанровые особенности;

композиционные предпосылки — расстановку смысловых акцентов, соотношение целого и его частей, темпо-ритмический рисунок постановки;

принципы и характер мизансценирования.

В качестве практической проверки постановочного плана студенты осуществляют самостоятельную постановку отрывков из тех пьес, над экспликацией которых работают. Хорошим показателем ценности режиссерских намерений может стать эмоционально-образный конспект будущего спектакля — короткая композиция на тему пьесы, реализованное с исполнителями на площадке режиссерское сочинение, в котором найдут выражение жанровые, образные, действенные предпо­сылки задуманного спектакля.

Пьесы для режиссерских работ следует отбирать, добиваясь возможно большего стилевого и жанрового разнообразия, всемерно учитывая индивидуальные склонности и пристрастия студентов. Не ис-|ключена, однако, и возможность общей работы над произведениями шдного автора, выстраивающейся к концу года в единый спектакль. I Самостоятельные работы студентов являются основой третьего гона обучения. Тут проверяются инициатива, вкус, организационные на­выки, накопленное умение работать с актерами, степень овладения рсеми компонентами процесса создания спектакля. 1 На зачет в конце пятого семестра выносятся самостоятельно под­готовленные отрывки из драматургических произведений и инсценировки. В качестве исполнителей ролей привлекаются студенты режиссерской и актерской групп. \*

На экзамен в конце шестого семестра, помимо самостоятельных отрывков, студенты представляют в письменном виде постановочный план, эскизы и макет, предложения по музыкальному, световому и звуковому оформлению спектакля.

Режиссер учится овладевать всем арсеналом выразительных средств театрального искусства. И самое главное из них — поведение действующих лиц, умение изложить режиссерские намерения на языке актерского творчества: «... для того чтобы учить других, надо самому знать то, чему учить... Пусть же студенты режиссерского факультета сами, на собственных ощущениях познают то, с чем им все время придется иметь дело при работе с актерами».

Особенную остроту и актуальность приобретает эта мысль К. С. Станиславского при совместном обучении, где студент-режиссер должен обрести педагогические навыки. Овладение ими в процессе обучения во многом определяет объем и принципы программных требований по мастерству актера.

-.л..:; V, Мастерство актера р «жПмт'йй Я

■^г л Важным этапом в процессе подготовки будущих режиссеров является работа над драматургическим произведением (одноактная пьеса или отдельные акты из многоактной пьесы) в качестве исполнителей вместе со студентами актерской группы.

В течение учебного года студенты режиссерской и актерской групп должны пройти все этапы работы над ролью.

Главная задача III курса по мастерству актера — воспитание умения переложить замысел на язык действий, способности к их поискам и отбору, умения взять на себя все более осложняющийся круг предлагаемых обстоятельств, выстроить и осуществить цепочку поступков — овладеть наиболее совершенным способом работы над ролью.

Метод физических действий, открытый и разработанный К. С. Станиславским, явился завершающим звеном в эволюции его системы. Преодолев дуализм, характерный для раннего периода развития системы, разделение на внутреннюю и внешнюю технику, Станиславский пришел к утверждению единства между физической и психологической сторонами роли. К. С. Станиславский писал о методе, что он, «вызывая через «жизнь человеческого тела» «жизнь человеческого духа» роли, заставляет артиста переживать,чувствования, аналогичные с чувствованиями изображаемого лица». ,

С помощью метода наиболее эффективным образом достигается сближение личных психофизических качеств исполнителя с характером играемой им роли. С первых шагов исполнитель от своего собственного лица совершает поступки героя.

Мейерхольд утверждал: «... надо точно изучить скелет драмы, снять мерку раньше, чем приступать к построению самой партитуры».

Таким скелетом драмы является протокол происходящих событий и фактов, а возникающей на его основе партитурой — линия физических действий персонажей, направленная к достижению их целей. Каждый исполнитель прежде всего должен дать себе отчет не в том, что он чувствует, думает, даже хочет, а в том, что делает. Обретая точную линию физических действий, исполнитель окружает ее многообразием предлагаемых обстоятельств.

Жесткий отбор действий производится во имя выявления главного, обнажения образной, поэтической сути происходящего. Задача режиссера и актера заключается в том, чтобы построить такую логику действия, взаимодействия и борьбы на сцене, которая бы глубоко и ярко раскрывала сверхзадачу ролей и спектакля. «Как сок идет по стволу, доходит до веток, до тончайших листочков, так и идея, осуществленная в логике действия актера, наполняет собой каждый кусочек роли», — образно описал этот процесс М. Кедров.

Очень важной для обретения и сохранения в спектакле импровизационного самочувствия актера представляется методика действенного анализа, разработанная М. О. Кнебель. Анализ роли в действии, в этюдных пробах, соединение анализа с синтезом — важнейшие при-I емы репетиционной работы. «Длительный период застольного анализа пьесы, когда актеры, сидя за столом, анализируют свое будущее поведение, теперь видоизменяется... Теперь анализирует не только мозг, но I и весь организм человека... Вся богатая человеческая природа вовлечена в процесс анализа. Работа мозга сразу же контролируется и проверяется всем организмом, всем телом», — пишет М. О. Кнебель.

Линия физических действий становится основой действия словесного. Говорить — значит действовать. Обоснованность, целесообразность, продуктивность действия относятся всецело к речи персонажа.

Смысл словесного воздействия на партнера — стремление навязать ему свое понимание, свою волю, свои видения. Следует говорить не уху, а глазу партнера, внедряя в его сознание свои представления, как правило, для него неприемлемые. Если подобная цель осознана, способы ее осуществления ясны, слово становится конфликтным и действенным.

В процессе освоения словесного действия студент учится «авторизовать» нужные для роли видения, отбирать наиболее яркие, убедительные для партнера зрительные образы. Умение слушать, вос­принимать словесные действия партнера проявляется в способности по-своему видеть то, о чем он говорит.

В целостном процессе работы над ролью выстраиваются зигзаги ее развития, в ходе преодоления возникающих препятствий появляется логика непрерывного взаимодействия персонажей, рождаются внутренние монологи, укрепляется психофизическое самочувствие.

Решающее значение в педагогической работе приобретает воспитание реактивности восприятия, непосредственности общения, воссоздания подробностей процесса. Все это способствует наиболее эффективному выявлению личностных качеств исполнителя, проявляющихся интуитивно, импровизационно и возникающих в преодолении лабиринта событий и предлагаемых обстоятельств пьесы.

Соотнести и присвоить логику роли, авторскую стилистику, сделать их своими собственными — главная задача исполнителя.

На зачет в конце пятого семестра и экзамен в конце шестого семестра выносятся одноактные драматические произведения, отдельные акты из пьес или инсценировки.

При определении итоговой оценки по мастерству актера учитываются работа с педагогами и исполнение ролей в самостоятельных отрывках, подготовленных по курсу режиссуры.

Учебно-производственная практика

Производственная практика студентов-режиссеров на третьем году обучения проводится в профессиональных театрах в течение одного месяца.

В этот период в институте организуются лишь занятия по режиссуре, мастерству актера, репетиции самостоятельных отрывков и работа с художниками и композиторами.

Распределение студентов на практику по театрам происходит индивидуально или группами по 2-3 человека.

План распределения должен быть утвержден до начала шестого семестра. В программу практики входит:

ознакомление с работой помощника режиссера и процессом ведения спектакля;

дальнейшее знакомство с работой технических цехов театра;

выполнение отдельных заданий режиссера по работе с актерами и с постановочной частью;

— ознакомление с репертуарной и художественной деятельностью театра (работа литературной части, работа с автором, формирование труппы, распределение ролей в спектакле, работа художественного совета театра, связь со зрителем, творческие отчеты театра на предприятиях);

присутствие на производственных совещаниях и обсуждение

пьес, эскизов, макетов, музыки, и т. д. По окончании производственной практики студенты представляют:

а) журнал записей по практике;

б) характеристику от театра с указанием проделанной работы.

Б. Г. Голубовский

НОВЫЕ ЗЕМЛИ

Событием театральной жизни предвоенных лет стало появление спектакля студии, руководимой драматургом Алексеем Арбузовым и режиссером Валентином Плучеком, под названием «Город на заре». Создатели пьесы и спектакля — коллектив молодых актеров — назвали свое сценическое произведение романтической хроникой. Удивительно точное определение жанра: в спектакле сочетались документальность воспроизведения бытовых примет времени, деталей строительства на берегу дальневосточной реки города Комсомольска-на-Амуре, с глубоким раскрытием характеров действующих лиц, воодушевленных романтическим стремлением создать новый город, с новыми взаимоотношениями между людьми. Спектакль стал символом времени. Он определил жанровую направленность творчества молодых драматургов и режиссеров на несколько лет вперед. Александр Галич, Марк Соболь, даже Михаил Светлов творили под безусловным влиянием «Города на заре». Мне довелось присутствовать на встрече Всеволода Эмильевича Мейерхольда со студийцами. (Ведь один из руководителей студии — Валентин Николаевич Плу-чек — был непосредственным учеником великого мастера.) Спектакль еще не вышел, но Мейерхольд, посмотревший этюды к будущей работе, одобрил направление, по которому ведутся поиски. Большое впечатление на всех нас, молодых актеров и режиссеров, произвели слова о воспитании художественной самостоятельности актера и режиссера и о чувстве стиля автора, о различиях стилистики Чехова, Лермонтова, Толстого и Достоевского, требующих разных приемов актерской игры и режиссерского решения.

Конец 30-х годов в советском театре был драматическим. Массированное наступление на «формализм и натурализм» во всех областях искусства было разрушительным. Пожалуй, по сей день театр расплачивается за так называемые грехи разоблаченных «губителей принципов социалистического реализма». В театре все обернулось пресловутым «омхачиванием», механическим подравниванием всех театральных направлений, разнохарактерного творчества больших мастеров под одну гребенку примитивно понятого мхатовского стиля, ставшего не стилем, а штампом, губящего не только «инакомыслящие» театры, но и сам МХАТ. Среди мастеров, выступавших против такого направления в искусстве, были и А. Попов, и С. Михоэлс, и особенно Алек-сей Денисович Дикий.

Алексей Дикий, один из самых ярких художников середины 30-х годов, режиссер непредсказуемый в своих творческих решениях, обладавший буйной фантазией, не признававший, на первый взгляд, никаких традиций и канонов, был, вместе с тем, самым фанатичным последователем авторского театра, т. е. стремился следовать прежде всего тем законам, которые устанавливал автор — драматург в своей пьесе. В этом Алексей Денисович следовал принципам Владимира Ивановича Немировича-Данченко, ставившего на первое место автора, считавшего, что во всех театральных учебных заведениях необходимо создать отделения по изучению авторского стиля, называвшего Художественный театр театром автора.

Вся изобретательность Дикого-режиссера, его неудержимый темперамент, все его заботы были подчинены всегда одной цели — максимально ярко и убедительно выразить жизненное содержание данного произведения — пьесы, сцены, роли. Он всегда шел от пьесы, стиля автора, требовал не только бережного отношения к тексту, но даже к авторской пунктуации. «Для меня правда на театре, театральная правда, это основная мысль произведения, выраженная в наиболее выгодной для этой мысли форме. ...Вот почему я работаю по-разному над каждым спектаклем, не в одной стандартной манере, а разными методами в своеобразной форме, свойственной моему реше­нию данного спектакля»[1].

Одним из самых важных режиссерских выразительных средств Дикий считал определение жанра будущего спектакля.

Середина 80-х, ознаменованная крупнейшими изменениями в жизни театров, не только в организационных, но и творческих формах, характерна обостренным поиском новых жанров — ведь на сцену пришла новая драматургия, требующая новых выразительных средств. Не обошлось без поисков нового и при постановке классики — пьес давно знакомых, с традиционными формами воплощения, с которыми все уже свыклись.

Не так давно мне пришлось посмотреть пьесу «Баня» В. Маяковского в Центральном детском театре, поставленную А. Бородиным. Я великолепно помню блестящий спектакль Театра сатиры, вошедший в золотой фонд советского театра. Когда я смотрел новый вариант постановки, признаюсь, меня не оставляло чувство неудовлетворенности: где же сатирический заряд автора, где яркие характеры, острые мизансцены?! Помню в роли Победоносикова А. Ячницкого и Г. Менглета — а тут вижу обычного человека, напоминающего мне людей из повседневной жизни.

Мне скучно! Но почему окружающие меня молодые зрители так внимательно следят за происходящим на сцене? И я понял, что смотрю на сегодняшний спектакль, а стараюсь найти на сцене столь знакомые мне признаки жанра 50-х годов, когда был поставлен спектакль в Театре сатиры.

А режиссер Бородин по-своему, по-новому прочел жанровое определение Маяковского: «драма с цирком и фейерверком». И когда я это понял, мне стало чрезвычайно интересно смотреть за действием.

Можно привести еще много таких примеров новых жанровых решений, но, к сожалению, можно говорить и об обилии режиссерских шарад, головоломок, задаваемых зрителям, о некоем пижонстве, режиссерском самолюбовании, презрительном отношении к авторскому материалу.

В режиссерской профессии существует некое диалектическое единство: нужно примириться с тем, что эта профессия — вторичная, так как зависит от авторского материала, и вместе с тем эта профессия авторская, так как режиссер создает свое сценическое произведение, живущее по своим законам, но все же опирающееся на драматургию.

Мои заметки не ставят задачу решить эту сложнейшую проблему, они лишь материал для творческих дискуссий и размышлений. Не собираясь изрекать окончательные истины, я беру на себя смелость приводить примеры из своей практики наряду с примерами творчества мастеров и учителей, не потому что считаю их идеальными, а потому что они ближе и доступнее.

Недавно, читая афишу Театра-студии на Красной Пресне, я было испугался, что вдруг отстал от современной драматургии: ни одной из пьес, указанных на афише, я не знал: «Почему застрелился Константин», «Требуется драматическая актриса», «Играю на свадьбах и похоронах» и т. д. Оказалось, что это не новые пьесы, а давно знакомые — «Чайка», «Лес», «Старший брат». Просто у режиссера студии органическое неприятие авторского названия, и он его меняет, нарушая этим авторскую мысль, смещая акценты. Театральные острословы предложили серию новых названий: «Когда ломается Софья» — «Горе от ума», «Седина в бороду» — «Фауст», «Не знаю, как быть дальше» — Тамлет» и т. д.

Можно понять А. А. Гончарова, изменившего при постановке на-шание «Свои люди — сочтемся» Островского на «Банкрот». Это один аз вариантов названия, предложенный самим автором. Изменение его шело принципиальное значение: меняется название — меняется и жанр.

Постижение авторского стиля — одна из сложнейших проблем в современном театре, но я затрагиваю лишь одну локальную ее часть — проблему жанра, через которую режиссер начинает практическую реализацию своего понимания авторского стиля, создание своего сценического произведения, т. е. подходит к решению того единства противоположностей, о котором я говорил выше.

В театр пришла новая пьеса. Имя автора незнакомо, но при чтении сразу захватывает интересный жизненный материал, еще не встречавшийся в драматургии, точное знание и видение событий, подкупающие детали быта, своеобразные герои, необычный конфликт, новые места действия, меняющиеся с кинематографической быстротой и (смелостью. Романтический порыв овевает пьесу, сатирические зарисовки остры и беспощадны, а рядом — размышления, философские споры. Герои— молодежь, поэтому звучат стихи, песни под гитару, производственные совещания иногда заканчиваются общим вихревым плясом. (Конечно, это мечта о пьесе, но, все-таки, она когда-нибудь сбудется?!) А под заглавием стоит нейтральное определение — «пьеса».

Я долго ждал такой материал, я уверен, что наконец-то можно реализовать многое из того, что хотелось бы высказать на сцене. Но прежде всего нужно найти ключ к спектаклю, определить жанр будущей работы. Каждый спектакль — открытие, каждый спектакль — «езда в незнаемое», как говорил о поэзии Владимир Маяковский. Но как часто, когда в театре появляется новый драматург, новая проблематика, режиссеры попадают в тупик, подходя к работе со старыми мерками жанра, знакомыми стилевыми категориями.

Новое время не терпит простых и четких жанровых разграничений. «Жанр — исторически устойчивая форма композиционной организаций художественного произведения, которая возникает и разви­вается в зависимости от многообразия отражаемой в искусстве действительности, а также от тех исторических задач, которые поставлены в произведении художником», — так сказано в словаре по эстетике. Но, несмотря на такую определенность и, как кажется на первый взгляд, исчерпываемость формулы, вопрос о жанре является одним из наиболее неясных, особенно для практических работников искусства и театра в частности.

Аристотель знал лишь два жанра — трагедию и комедию. А. Аникст в интереснейшей книге «Шекспир. Ремесло драматурга» рассказывает о гибридном характере елизаветинской драматургии, о появлении трагикомедий и совсем нового жанра — документальной драмы XVI века. Это положение сформулировал критик XVIII века Сэмюэл Джонсон: «Пьесы Шекспира, с точки зрения строгой критики, не трагедии и не комедии, а произведения особого рода: они изображают реальное положение вещей в подлунном мире, где есть добро и зло, радость и горе, перемешанные в бесконечном разнообразии пропорций и бесчисленных видах сочетаний; они отражают течение жизни, где то, что один теряет, другой приобретает, где в одно и то же время гуляка спешит на попойку, а кто-то в слезах хоронит друга... Почти в каждой его пьесе есть серьезные и комические персонажи, и сменяющие друг друга события возбуждают то серьезные мысли и печаль, то веселье и смех. Лучше не скажешь»[2], — заключает А. Аникст.

Казалось бы, и Константин Симонов, и Юрий Бондарев, и Борис Васильев пишут о войне. И каждый раз война предстает перед нами по-новому, в новых героях, в новых жанровых решениях. Особенно интересно то, что все трое воспринимают прошедшие события через романтическую призму воспоминания. И у всех разное качество романтики. Симонов больше видит войну как тяжелый и ответственный ежедневный труд. Юрий Бондарев философски осмысливает рождение новых характеров, становление личности, ему близки судьбы молодых людей, только что пришедших со школьной скамьи и здесь, под артиллерийским огнем, находящих свой жизненный путь в далекое бу­дущее. Васильев — лирик, пронзительный и проникновенный... Все трое точно ощущают быт, знают цену подробности, выражающей характер, и все трое видят разные подробности, ощущают разные бытовые достоверности.

Мне, как и моим товарищам-практикам, не предоставлено ни права, ни главным образом возможностей вдаваться в теоретическую часть проблемы, но нам жизненно необходимо понять, как же перевести на язык мизансцен, интонаций, красок, звуков и — прежде всего — при

Жду актерского исполнения, всю тонкость и сложность жанрового решения спектакля.

В жанре драматургического произведения ярче всего выявляется авторское видение мира, ракурс изображения и отношение драматурга к событиям. Отношение к событиям. В этом — режиссерское понимание жанра. Исторический пример. В 1911 году в петроградском «Старинном театре» шел спектакль «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега. Задачи, поставленные режиссером Н. Н. Евреиновым, заключались в реставрации испанского театра XVI века, реконструкции зрительного зала, манеры игры, пластики, музыкального оформления и даже самих зрителей. Спектакль давно и крепко забыт. И через несколько лет, в 1919 году, Котэ Марджанишвили в Киеве своим «Фуэнте Овехуна» взорвал бастионы старого театра, создав классический революционный спектакль. Одна и та же пьеса — два разных отношения режиссера к воплощенным событиям. Два жанра, два мира.

Как хорошо, когда сам автор расшифровывает свои жанровые видения. Бернард Шоу назвал «Тележку с яблоками» «политической экстраваганцой». Алексей Арбузов «Этот милый старый дом» назвал водевилем-мелодрамой. Владимир Маяковский, отвечая на вопрос, почему он назвал «Баню» драмой, сказал: «А это чтоб смешней было, а второе — разве мало бюрократов и разве это не драма нашего Союза?». Стоит вдуматься, почему прозаическое произведение Н. Гоголя «Мертвые души» названо автором поэмой, а «Евгений Онегин» А. Пушкина — романом? Казалось бы, все наоборот! Наши современники совсем забыли об «исторически-устойчивой форме», и М. Стельмах определил жанр «Зачарованного ветряка» как «трагедию-гимн людям, для которых не зря светило солнце».

С. Третьяков так говорил о постановке своей пьесы «Рычи, Китай!», которую определил, как «события в 9-ти звеньях»: «Это статья. Сила этой постановки не в драматургичности, а в злободневной публицистичности. «Рычи, Китай!» — это статья, только попадающая в сознание аудитории не со страниц газеты, а с театральных подмостков».

Один молодой автор назвал жанр своей пьесы «предостережение в ритме твиста». Я затрудняюсь прокомментировать и перевести на театральный язык этот жанр, но, может быть, найдется режиссер, который блистательно решит спектакль в таком жанровом ключе.

«Что такое «Бег»? — спрашивает В. Каверин, имея в виду жанр пьесы М. Булгакова. — То перед вами психологическая драма, то фантасмагория, почти выпадающая из реальных представлений об окру­жающем мире. Может быть, вернее всего было бы назвать это произведение сатирической трагедией или комедией? Непостижимую игру ведет жизнь с людьми, оторвавшимися от родной земли. Комическое в этой игре вдруг оборачивается трагедией, а сквозь неподвижную маску медленно сходящего с ума палача проглядывают человеческие черты, в которые вглядываешься с неподдельным волнением».

В. Катаев «Время, вперед!» — комедийная хроника.

Л. Зорин «Добряки» — интеллектуальный водевиль.

И. Крылов «Подщипа, или Триумф» — шутотрагедия.

«Старец Пафнутий» («Русская театральная пародия») — «трагедия в 5-ти действиях с ассамблеей и танцами, с пытками, казнями, военными эволюциями, большим сражением, конным ристанием, падением стоя, пожаром и разрушением целой области».

Н. Лесков «Очарованный странник» — житейская д р а -мо-к о мед и я.

Сколько же существует жанров: комедия, трагедия, драма, детектив, мюзикл... Но еще больше разновидностей внутри жанра: комедия положений, драматическая, эксцентрическая, характеров, народная, грустная, лирическая, романтическая, черный юмор, трагикомедия, ироническая, пародийная, философская, приключенческая... Психологическая драма, романтическая, сатирическая...

Взаимопроникновение самое неожиданное: вдруг в сатирической комедии — глубоко человечная грусть, в исторической драме — вполне современные мысли и чувства, в легкомысленной комедии — серьезные философские проблемы.

И все же режиссеру мало авторского определения жанра, тем более, что чаще всего он сталкивается с общими и мало о чем говорящими его сердцу и воображению словами. «Героическая комедия» — пишет драматург, как бы предупреждая зрителей, что его произведение отнюдь не рассчитано на то, что зрители будут смеяться до упаду, а требует патетических интонаций. «Лирическая комедия» — пишет другой, надеясь, что этот подзаголовок объяснит, а, может быть, даже оправдает приблизительность характеров, сентиментальность ситуаций, длинность, включение песен и голубого света. Режиссер должен определить свое отношение к событиям, происходящим в пьесе, свое личное, глубоко заинтересованное и пристрастное, выражаемое затем в конкретных формах спектакля.

Отношение к жизни у автора (режиссера) может быть каким угодно:

сентиментально-циничным (Штрогейм),

беспощадно саркастическим, лишенным всяких сантиментов (Бю-нюэль),

философски-пессимистичным (Бергман),

философски-оптимистическим (гимн жизни в устах проститутки в «Мсье Верду»),

философски-сатирическим (карикатуры Гопо и югославов),

философски-поэтическим (Довженко)». (Айвор Монтегю. «Мир фильма».)

Только через отношение к жизни, к действительности, а следовательно, к фрагменту жизни, схваченному в пьесе, выразится жанровое решение спектакля. Нужно изобрести свой жанр. Его совсем не нужно ставить на афишу, он нужен как эмоциональный и образный толчок, нюансирующий различие в рамках жанра.

Николай Погодин назвал «Поэму о топоре» «пьесой в 3-х действиях с прологом и эпилогом». А Алексей Попов назвал свой спектакль «Поэма о топоре» патетической комедией. Именно такое жанровое изобретательство режиссера потянуло за собой масштабность пространства, монументальность конструкции, приподнятость всей звуковой сферы, крупность характеров, яркость мизансцен — от патетики; жанровость зарисовки — от комедии.

Г. А. Товстоногов определил жанр своего спектакля «Мещане» — «трагипопшость». Элен Терри назвала целую серию английских пьес «драмой чашки и блюдца». Вс. Мейерхольд ставил «Свадьбу Кречин-ского» как «социальную мелодраму», а «Д. Е.» (по роману И. Эренбурга) — как утопию-скетч. Г. Козинцев решал своего «Короля Лира» как «дьяволов водевиль». Ю. Завадский назвал спектакль «Петербургские сновидения» трагипророческим балаганом. Л. Вивьен определил жанр «На дне» как романтически-философскую трагедию. Чарльз Чаплин называл свои фильмы драммедиями.

Острейший, парадоксальнейший режиссер Алексей Дикий ставил «Первую Конную» Всеволода Вишневского как спектакль-оду. М. Кнебель в книге «О том, что мне кажется особенно важным», рас­сказала о пьесе Михаила Светлова «Глубокая провинция» в постановке Дикого: «Сам Дикий определил жанр «Глубокой провинции» как спектакль-концерт (так сказано в его интервью о спектакле и в ряде позднейших статей). Спектакль-концерт? В одном этом определении уже заложена необходимость отказа от фотографической иллюзорности, обещание сценического лаконизма, право довольствоваться намеком; возможность более непосредственного, чем в обычном спектакле, контакта со зрителем. В спектакле-концерте заложено стремление к му­зыкальности рисунка (концерт!), к поэтическому мышлению: поэт как бы непосредственно обращается к зрителю со сцены».

Вот рассказ о работе Дикого над «Смертью Тарелкина» в Малом театре: «...Дикий рассказывает, что ему представляется совершенно новая форма спектакля, которую он вместе с исполнителями нащупывает на стыке народного фарса, райка и фантасмагории. Для актеров работа над этим спектаклем трудна потому, что обычными приемами правды — фотографической, протокольной правды — этот материал нельзя донести до сердца зрителя. В задуманной им постановке театр трансформируется — бубенцовый балаган, клоунада должны чередоваться с такой жуткой, смрадной правдой, что все время актеру придется менять творческий объектив, то удаляя, то приближая фокус события, чтобы добиться яркости исполнения. Для себя Дикий назвал форму спектакля «реалистической химерой» (Л. Д. Снежницкий, «На репетициях у мастеров режиссуры.»)

Стрелер определяет жанр «Вишневого сада», как «водевиль — трагедия — комедия — фарс — драма». «В этой совокупности всего, что кажется мне все более грандиозным, все более совершенным, все более насыщенным смыслом при всей своей видимой простоте, и, я бы даже сказал, невинности.»

От определения, изобретения своего жанра рождается распределение ролей, идет поиск выразительных средств, производится работа с художником и композитором, определяется стилистика пластики и мизансценирования. От отношения к событиям — темперамент будущего спектакля, страстность найденного жанра.

Разное отношение к героям меняет жанр. «Горячее сердце» А. Островского в Московском областном театре драмы мы решали как романтическую народную комедию, площадную игру в духе «Царя Максимилиана». На первый план вышло не «Темное царство», а вольнолюбивая Параша. Тогда в спектакле потребовались сильный Гаврила, мудрый Силан, талантливый умелец Аристарх. Получилась сплоченная «боевая команда», успешно борющаяся с Хлыновым, Градобоевым и Курослеповым. Гаврила — богатырь, но застенчивый и скромный. Он, как все очень сильные люди, боится своей силы, даже руку подает осторожно, чтобы не причинить боль другому. Он весь — в песне, мечте о любимой. Но когда в последнем действии Параше угрожает опасность, он набатом поднимает ближние деревни, весь лес, вся округа гудит от возмущения. Нарастает народный бунт, и Гаврила, врывающийся во двор Курослепова с вестью о похищенной Параше, предстает Вкак вождь восстания. Тогда выбор Гаврилы женихом закономерен для Шараши и читается как победа горячих сердец. В спектакле зазвучали Ввольные народные песни, даже удалые «Жили двенадцать разбойничков и Кудеяр атаман». И вместе с тем существуют правомерные постановки этой пьесы как буффонной комедии, сатирической комедии, лирической комедии.

Любое жанровое решение должно быть основано на постижении авторского своеобразия и присущих только ему стилистических черт. Чем талантливее автор, тем больше простора для режиссерской фантазии, тем больше вариантов, решений, подчас неожиданнейших. Но разве не встречались мы со случаями полного непонимания авторского почерка, жанровых особенностей произведения при стремлении «углубить» и «раскрыть» его? И тогда при благородной задаче уйти от штампов «комедии плаща и шпаги» Диана в «Собаке на сене» закатывает мучительнейшие мнимо-психологические паузы, тогда герои Уайльда долго ищут ответы на колкие реплики партнеров, тогда пьесы Чехова, освобожденные от «мхатовской интеллигентщины», разыгрываются как бездумное порхание по жизни или как квартирная склока озлобленных обывателей.

Определение режиссером жанра — это обогащение автора своим жизненным опытом, ощущением времени, современности. Каждая эпоха, каждое время находит в классическом произведении нечто свое, до сей поры бывшее заложенным, но недостаточно выявленным в данном произведении, в творчестве автора. Даже бессмертный Шекспир, вернее, именно бессмертный Шекспир грандиозностью своих масштабов давал возможность проявиться многим точкам зрения, жизненным позициям. «Ромео и Джульетта» — хрестоматийное произведение о трагической любви даже в наши дни, на советской сцене приобретало разные тональности, ничуть не огрублявшие, не искажавшие основного замысла драматурга.

В постановке Алексея Попова трагедия прозвучала как величественная трагическая поэма, «целомудреннейшая песнь торжествующей любви» (А. Попов), в монументальных формах, близких к искусству Ренессанса, прославляющая силу любви. Спектакль посвящен молодежи. Он был и историческим, и современным, завещая любить самозабвенно и верно. Ромео и Джульетта — «умные любовники», как определял их А. Попов, — стали близки современной молодежи мас­штабом чувств, пытливостью. Чувства были укрупнены, мысль, пробивающая толщу средневековья, была пламенной и острой. Ромео — М. Астангов был не столько пылким любовником, сколько бойцом, мыслителем. Недаром критики называли его молодым Гамлетом.

«Ромео и Джульетту» С. Радлова, довоенную ленинградскую постановку, можно было принять за первоисточник трагедии — новеллу итальянца Банделло, в которой стремительность сюжета не оставляла места для философских раздумий и обобщений. Монтекки и Капулет-ти были расчетливы, озабочены своими делами. Очень четко ощущался приход нового времени. «Буржуазная трагедия» — так бы мы определили жанр этого по-своему убедительного спектакля.

В спектакль А. Эфроса Ромео и Джульетта пришли не столь бездумными и опрометчивыми. Они знали правду о своем времени, знали его ожесточенность и почти примирились с ней. Не смирились, а мужественно пошли навстречу неминуемому поражению. Накал их страсти, лишенный псевдоромантических покровов, пределен, их жизненные позиции — максималистские. Не могу согласиться с критикой, обвинявшей этот спектакль в пессимизме. Суровость решения, чистота характеров очищала сердца и говорила о невозможности компромиссов. Современное, острое решение.

Но возможны и другие прочтения трагедии. В спектакле МТЮЗ меня как постановщика волновало, что трагедия Ромео и Джульетты, вражда Меркуцио и Тибальда возможны и сегодня. Расизм, фа­шизм пострашнее враждующих стариков Монтекки и Капулетти. А любовь и счастье приходится защищать не только от опасности войны, но и от безверия, цинизма, равнодушия. Главным для нас был не конфликт отцов и детей, не вражда стариков с молодежью, а вражда внутри поколения, конфликт среди молодежи, вражда мировоззрений, непримиримая до тех пор, пока существуют эти враждующие мировоззрения. Есть молодежь весны человечества, будущего, а есть и молодые реваншисты, фашиствующие молодчики. Они никогда не видели Гитлера в лицо, но живут его мыслями, его мировоззрением, они по завету Гитлера «лишены совести» — освобождены от всего человеческого, им чуждо всякое проявление благородного свободного чувства.

Старое тем и страшно, что отравляет и молодых. У Ромео, Джульетты, Бенволио, Меркуцио есть молодые враги — Тибальд, Парис, и они страшнее стариков. Именно у них самая косная, самая жестокая старина нравов. Меркуцио не принадлежит ни к одному из враждующих домов и тем не менее ненавидит Тибальда. Смерть Меркуцио часто трактовалась как нелепость вражды. Но если он заступается за Ромео и Джульетту, за их право на свободное чувство, то его смерть закономерна, потому что он умирает как боец в сражении двух миров, подобно Ромео и Джульетте.

Поэтому шекспировские герои современны, а не потому, что мы их оденем в джинсы и свитеры и дадим в руки ключи от машины. Жестокий мир вокруг. Пороховая бочка. Для МТЮЗа «Ромео и Джуль­етта» стала политической молодежной трагедией.

При традиционном определении жанра все просто. Театр ставит водевиль — и на сцене розовые бабочки, порхающие по жизни. Театр ставит трагедию — и на сцене подчеркнутые жесты, огромные, расширенные глаза, утробные голоса. Нельзя забывать, что при любом жанре на сцене должен быть живой человек. Живой человек, органичный актер — фундамент для любого спектакля в любом жанре. Но всего лишь фундамент. Строительство только начинается. Мы должны определить характер, темперамент в жанре, авторской манере, стиле.

Если поиск жанра состоит в том, что мы на репетициях определяем: «это комедия», «а это — трагедия», то это означает, что мы ищем лишь набор приемов, якобы присущих какому-либо жанру. Идет поиск ремесленных отмычек, готовых вскрыть любую дверь. Проблема жанра решается прежде всего через человека — актера — авторский образ. Жанр — в настрое чувств, темпераменте данного героя, данного автора. Не вообще — в трагедии, а в трагедии оптимистической, лирической, психологической, романтической, даже сатирической. Природа темперамента, настроя чувств, качества общения героев в каждом жанре иная.

Какой интереснейший мир открывается перед режиссером и актером, когда они определяют для себя свою разновидность жанра.

Казалось бы, известно, как играть комедию или трагедию. Чрезвычайно характерен рассказ современников о том, как Наполеон произнес перед знаменитым трагиком Тальма целую речь о естественности в трагедии: «Тальма, вы порой приходите по утрам ко мне во дворец, — говорил Наполеон, — вы видите здесь принцесс, потерявших возлюбленных, князей, лишившихся своих государств, бывших королей, у которых войной отнят их высокий сан, полководцев, ждущих от меня или выпрашивающих короны. Вокруг — посрамленные самолюбия, возбужденное соперничество, катастрофы, страдания, таящиеся в глубине сердец, возмущение, вырывающееся наружу. Вот вам трагедия! И я сам, разумеется, один из наиболее трагических персонажей нашего времени. И что же? Разве вы видите, как мы возносим руки к небу, принимаем величественные позы, издаем крики? Разумеется, нет: мы разговариваем естественно, как каждый, побуждаемый корыстью или страстью. Так же действовали и до меня персонажи, игравшие на всемирной сцене и исполнявшие трагедии на троне. Вот над чем вам необходимо подумать».

Что же говорить о сегодняшнем дне? Разве трагическая фигура президента Альенде потерпит манеры исполнения даже не Макбета или марловского Тамерлана, а героев «Оптимистической трагедии»? Новые времена, новые средства выразительности — от новых характеров, новых мыслей, новых проблем. Л. Леонидова называли «трагиком в пиджаке». И его герои, огромные в своих страстях, открыли новые страницы в истории русского трагического театра.

Поиск жанра начинается с первых репетиций. «Каждого автора, — говорил Мейерхольд, — нужно ставить по-разному — не только в стилистике спектакля, но и по репетиционному методу. Когда мы спрашивали Маяковского о биографиях его действующих лиц, то он сердился, кричал на нас и стучал палкой. Его пьесы требуют одних приемов работы, пьесы Олеши — других, пьесы Эрдмана — третьих. Мы должны быть гибки в этом, а то у нас все авторы будут похожи на одного, особенно нам полюбившегося».

Человек Островского иной, чем человек Чехова. Герои Гоголя живут в иных ритмах и по иным законам бытия, чем горьковские персонажи. И поэтому нет универсального способа для выявления их человеческой сущности. Каждый раз начинается поиск новой репетиционной методики для вьивления природы темперамента и действия актера в ином жанре. Репетиционный процесс для каждого спектакля, для каждого жанрового решения строится в зависимости от тех «правил игры», той «правды чувств», которые выбирает творческий коллектив, то есть — от выбранного жанра.

Режиссер подводит актеров к постижению законов жанра с первого знакомства с пьесой. Этот важный момент часто забывается. Создание уютной обстановки, освещение комнаты, где проходит читка, иногда использование чисто постановочных приемов — прослушивание музыки, устройство выставки фотографий, эскизов. А иногда нужно простое умение развеселить аудиторию.

А. Попов репетировал пьесу А. Гладкова «Давным-давно» под звуки мазурки. Вс. Мейерхольд на репетициях чеховского «Предложения» создавал атмосферу розыгрыша, шуток, рассказывал анекдоты.

В зависимости от определения жанра мы договариваемся и о системе взаимоотношений со зрительным залом. Вряд ли Нора может искать прямого сочувствия у зрителей так, как это делает Лев Гурыч Синичкин или Фадинар из «Соломенной шляпки». Как решить монолог в трагедии, когда герой остается наедине со зрительным залом? Зритель становится соучастником размышлений героя, но не является его прямым партнером.

Гениальная находка К. С. Станиславского в «Ревизоре», когда И. Москвин — Городничий ставил ногу на суфлерскую будку и обращался в зрительный зал (в котором в это время включался свет): «Над кем смеетесь?» была возможна в определенное время, в свою эпоху. Ричард III, откровенно раскрывающий зрителям свои злодейские планы, вряд ли может рассчитывать на сочувствие наших современников. Я помню спектакль «Борис Годунов», в котором вопрос боярина народу: «Что же вы молчите», — обращенный к юношеской аудитории, вызывал веселую легкомысленную реакцию и снимал все впечатление от драматической ситуации.

Особенное внимание на репетициях нужно обращать на разработку внутренних монологов актеров. Это очень важная часть работы, которая целиком ложится на плечи актеров (естественно, если они воспитаны в понимании необходимости такого метода) и не должна выходить из сферы внимания режиссера. Именно здесь, во внутренних монологах, в нафантазированных видениях может наметиться роковое расхождение между логикой автора, жанровым решением и системой логического мышления исполнителя.

Печальный, но не поражающий необычностью случай на репетиции шекспировской трагедии в ТЮЗе. Молодой актер репетирует роль Ромео. Он страстен, романтичен. Он воодушевленно рассказывает о своей любви к Розалине. Все хорошо. Но вот сцена на балу. Встреча с Джульеттой — удар молнии? — и они полюбили друг друга на всю жизнь. Даже смерть не может их разлучить. Первая встреча — она определяет все дальнейшее течение трагедии — не получается. В чем дело? Актер не понимает, как можно влюбиться на всю жизнь с первого взгляда. Он не верит шекспировской логике, которой наделен Ромео. Ему надо было бы познакомиться с понравившейся ему девушкой поближе, узнать ее взгляды на жизнь, так сказать, обстоятельнее поговорить. Вот тогда — другое дело, можно и соединить жизни. Да, для современного человека такое поведение в жизни в общем-то характерно. Но это логика данного актера, а не Ромео (тот эту роль так и не сыграл!), не логика жанра, в которой страсти обострены, не подчиняются законам повседневного быта.

Качество темперамента в каждом жанре поистине неисчерпаемо и зачастую чрезвычайно парадоксально. Разве не потрясает своей мудростью определение трагедии «трагизм с улыбкой на лице»? В нем требование величайшей сдержанности, борьбы с сентиментальностью, «жа-лением» себя, суровость борца. Алексей Дикий говорил, что сущность водевильного жанра заключена в «...страсти Отелло из-за выеденного яйца». И действительно, чем страстней актер в водевиле — тем смешнее. Если актер отказывается от серьеза, даже преувеличенного серьеза («это же водевиль»), юмор пропадает. Мы требуем от актера в комедии преувеличенного, почти трагедийного серьеза. Тогда, в сочетании с сутью событий, получается смешно. Когда же актер «подмигивает» зрителям, желая развеселить, зал отвечает молчанием. С другой стороны, не надо «давить ситуацией» драмы. Чем легче мы скажем о надвигающейся беде, пришедшем горе, чем протокольнее будет рассказана трагическая ситуация, тем большее впечатление это произведет.

Жанр решает актерскую манеру — интонацию рассказа (определение А. Гончарова). «Житие великомученицы Евдокии» — вставные новеллы в «Доме» Ф. Абрамова. Но именно монологи Евдокии определяют стилистику спектакля. «Житие...» В этом слове заложена эпичность, повествование, в нем и мудрость, и горе, и философия. Евдокия рассказывает, нет, повествует не только о своей жизни, а о всей стране с позиций сегодняшнего дня. Оттого, что все уже пережито, обдумано, прочувствовано, возникает огромное спокойствие, о каких бы драматических событиях она ни говорила. На репетициях «Дома» в Театре им. Гоголя было много споров с одной из исполнительниц роли Евдокии (впрочем, она и на спектакле осталась на своей точке зрения).

Евдокия в день годовщины гибели сына рассказывает о нем, но это горе многолетней давности, и трагичность всего происшедшего должна рассматриваться, как в «житии», эпично. Актриса же «переживала» смерть сына, как недавнее событие, и зритель переставал понимать, что история, а что сегодняшний день. Из-за этого снижалось эмоциональное воздействие главного события сцены — смерти мужа Евдокии, Калины Ивановича. У актрисы не хватало эмоциональности на финал.

«Декамерон» потребовал особого репетиционного настроя. Вот где было раздолье шутникам — анекдоты, примеры из жизни самого невероятного свойства. А я, постановщик спектакля, на каждой репетиции старался настроить на другое: хотелось вывести тему чумы, трагизма предлагаемых обстоятельств и этим подчеркнуть силу людей, живших, радовавшихся жизни и борящихся за нее.

У меня есть своя «теория», достаточно спорная, особенно в терминологическом определении. Я убежден, что жанр нужно играть на оборот. Играя чистый жанр, мы обедняем себя.

Немирович-Данченко писал Станиславскому о необходимости «бодрой легкости тона»[3] в будущем спектакле «На дне». Это обогащает, углубляет драматизм событий. А Коонен рассказывала, что Станиславский предложил ей играть Офелию, как французский фарс. Опять — контрастность жанрового решения. Подход к материалу от обратного. Гордон Крэг говорил, что «трагедию нужно играть радостно». Трагедия не должна давить на зрителя, лишать его сил. «Оптимистическая трагедия» — какое все-таки гениальное определение существа жанра в наши дни. Сочувствовать можно только веселым людям, которые хотят жить, стремятся к добру, свету. Тогда возникает трагическая ситуация. Жанр должен быть просветлен.

...В Театре им. Гоголя шла пьеса Леонида Жуховицкого «Верхом на дельфине». Пьеса с полуфельетонным названием о чувстве ответственности человека за свои поступки, за каждый день и час жизни. Это серьезный и взволнованный разговор о том, как в повседневной суете и толкучке человек порой может забыть о главном — о своем назначении в жизни. Действие этой драматической истории развертывается в основном в редакции крупной столичной газеты. (Конечно, такой разговор может иметь прямое отношение к любой профессии, к судьбе любого человека.)

Пьеса — первый драматургический опыт молодого журналиста. В ней много поистине драматических событий: тяжелая болезнь, а затем и смерть ближайшего друга героя, разбитые судьбы, крушение карьер — ощущение драматичности почти на каждой странице. Нет героев с простыми биографиями. Их жизненные пути сложны, не всегда верны, и не всегда есть надежда, что они найдут свое счастье в жизни. На сцене — объяснения в любви, разрывы, возникновение вражды, прозрения, столкновения врагов.

В одном из рассказов Жуховицкого мы натолкнулись на такую фразу: «Хорошо это или плохо, не знаю, — но время приучило нас решать свою судьбу и прочие дела на ходу, на автобусной остановке, в курилке между двумя затяжками». И основой спектакля стало постоянное движение повседневной жизни. Начало спектакля. В зале возникает чуть насмешливая, чуть озорная, чуть грустная мелодия. Ее насвистывает кто-то невидимый зрителю. Медленно открывается занавес. Одновременно завертелся круг — перед глазами зрителя проплывают комнаты, помещения редакции, улицы. Повсюду идет своя жизнь: люди спят, одеваются, идут на работу. На просцениуме стоят уличные газетные стенды, появляется расклейщица газет, срывает старые номера и наклеивает новые. Подходят прохожие, читают газеты. Газетный лист — и календарь, и символ. Ничего не забывается и все важно — сейчас, сегодня. И жизнь идет дальше. Новый газетный лист. А потом поступки каждого оцениваются по самому большому счету. Действующие лица присаживаются на подоконники, разговаривают, стоя в уличной закусочной, решают проблемы жизни и смерти, съедая порцию сосисок.

Ключ к определению жанра дала сцена из 2-го акта. Друг Королева, Володя, смертельно болен. Болезнь крови коварна, она затаилась где-то в глубине и ждет момента для нанесения последнего удара. Несколько больных, находящихся в больнице вместе с Володей, с разрешения молодого врача Антона устроили вечеринку в одном из пустых кабинетов. Здесь Володя, к которому пришла любимая женщина, Королев, Нина (вечеринка по поводу дня ее рождения), еще одна больная и ее муж, сам Антон и его девушка.

Начинается сцена с водевильно-«таинственного», явно пародийного прохода врача, организовавшего эту незаконную вечеринку. Участники празднества провозят по больничному коридору операционную каталку, на которой установлен целый ужин — утка, салат, бутылки вина, фрукты. Тут же лежит аккордеон, и все это покрыто простыней, как будто везут больного. В зале аплодисменты — смешно!

Потом обычная вечеринка с поцелуями, анекдотами, песенками, танцами. И финал сцены — прощание. Здоровые остаются, а больные уходят: медленно поворачивается круг, увозя в темноту коридора обреченных на смерть. Лопается в руках Королева подаренный Ниной веселый воздушный шарик.

Я долго не начинал репетировать сцену в больнице. Вот уже близятся генеральные, а ее все не назначают. Актеры стали бунтовать, требовать, а я все упорно сопротивлялся. Наконец, когда уже невозможно было оттягивать, буквально за день до генеральной мы вызвали актеров на репетицию. Весь антураж сцены был заранее подготовлен — угощение на вечеринке, аккордеон для одного из гостей, медицинская каталка, белые халаты и т. д. Сцена, идущая 20 минут, была поставлена за сорок. Актеры были внутренне готовы к ней. И еще, что очень важно: если бы они начали ее репетировать с самого начала, то стали бы играть верхний слой событий — смерть, неизлечимую болезнь. А сейчас они закрыли внешнее, оставили глубинную драматичность. Именно эта сцена всегда была критерием для оценки спектакля.

Жанр рождался из сложности жизни, сочетания жестокости и сентиментальности, цинизма и исповедальности, беззаветной любви и разрушенной судьбы, смерти и продолжающейся жизни, иронии и патетики, глубокой поэзии и гнусного доноса карьериста. Спектакль выявлялся как ироническая мелодрама. От иронии — закрытость страстей, почти полное отсутствие открытых эмоциональных всплесков.

Интересно шла работа над музыкой в спектакле. Композитор М. Парцхаладзе написал несколько музыкальных тем и лейтмотивов. На запись был приглашен солидный симфонический оркестр. Но при попытке ввести эти номера в спектакль оказалось, что они не соединяются со сценами. Оказалось, что «разговор на ходу» не терпит стона скрипок и грома меди. Получалась только мелодрама. Ушла современность, ирония. И в спектакле остался только свист, звучащий иногда легко, бездумно, а иногда трагично. Свист характеризовал персонажей, давал настрой актерам: действующие лица живут по своим законам, их настоящие чувства скрываются за показным легкомыслием, иронией. Шуткой они отгораживаются от высоких слов, кажущихся им неискренними и напыщенными. Вот так ходит человек по жизни и насвистывает. Все ему как будто просто и легко. А за этим внешним — глубокие чувства, острые мысли, настоящие драмы.

Для «своего пользования» мы уточнили жанр «Дельфина»: драма с посвистыванием. Напечатать на афише это нельзя, а нам было все ясно.

Совсем иной спектакль, снова встреча с дебютантами в драматургии: журналисты-международники Томас Колесниченко и Вадим Некрасов написали «Рок-н-ролл на рассвете».

Авторы много видели, встречались с самыми разными представителями американского общества и решили суммировать свои впечатления в «сценах из американской жизни». Так они определили драматургический жанр своего первенца. Да, очевидно, «сцены»—подходящее слово. Мы столкнулись с большим количеством сюжетных линий, огромным количеством самых разнообразных персонажей: здесь и студенты, демонстрирующие против военных заказов, выполняемых в ла­бораториях университета; здесь китаец Као-Янг — владелец ночного ресторана «Лотос» (то ли шпион, то ли торговец наркотиками), детективы, охотящиеся за ним; генерал американской армии, недавно вернувшийся из Вьетнама, промышляющий не только военными тайнами, но и белым порошком; телевизионные обозреватели — журналисты, врывающиеся со своими комментариями и рекламой в самые неподходящие моменты действия и т. д. и т. п. Все объединено напряженным ритмом жизни современного американского общества, противоречиями, взаимоисключающими точками зрения.

Но для нас «сцены» ничего не говорили. Они не подчиняли себе весь обширный и разноплановый материал. Что в центре? Детектив, поиск торговцев наркотиками? Разоблачение попытки военщины провести испытание нового разрушительного оружия? На чем объединить столь разношерстную компанию студентов, среди которых Стив — бывший солдат, воевавший во Вьетнаме; сынок богатых родителей Ирвинг, готовящий себе теплое местечко; максималист Рой, носящий на майке портрет Че Гевары; Арлин, нашедшая «счастье» в героине; Дженни, мечтающая о белом платье и чистой любви?

Мы ввели в ткань спектакля сцены репетиции рок-оперы «Иисус Христос — суперзвезда», ставшие сюжетным стержнем спектакля. Для студентов эти репетиции не просто развлечение, но и способ общения, попытка в трагических интонациях рок-оперы, в столкновениях Христа и Иуды найти правду сегодняшнего бытия, в страданиях Марии — ответ на стремление к большому чувству. Недаром для американской молодежи Иисус Христос — один из популярных героев. На улицах Нью-Йорка разбрасывались листовки: «Иисус Христос. Разыскивается за подрывную деятельность, призыв к мятежу и заговору против закон-лого правительства. Одет бедно. Утверждает, что он сын плотника, физически истощен. Профессиональный агитатор. Особые приметы: рыжая борода, на руках и ногах — следы ранений, нанесенных рассерженной толпой, которую возглавляют уважаемые граждане и законные власти».

Путь на Голгофу — поиск истины. Вот что привлекло молодых людей Америки, запутавшихся в противоречивых и туманных политических позициях. Метание от маоизма к конформизму, от нарко­тиков, в которых можно найти забвение, до политических демонстраций, желание забыть участие в грязной войне во Вьетнаме, искупить свою вину перед людьми, предупредить новую военную авантюру, грозящую гибелью всему миру, — таково сложнейшее переплетение политических и жизненных позиций, судеб. Метаниями молодежи пользуются политические демагоги типа Као-Янга, ведущие ее не только к маоистским взглядам, но и к прямой уголовщине.

Где же истина, где же настоящий путь, по которому нужно идти, чтобы найти свое счастье? Таков накал страстей, яростно-публицистических, непримиримых и оголтелых, нежных и циничных. Вряд ли можно искать углубленные психологические характеристики — материал «сцен» этого не выдержит. Нужно найти броскую, почти плакатную интонацию.

Авторы-журналисты умеют увидеть сегодняшнюю газетную деталь, ситуацию — почти репортаж. А почему «почти»? Ведь это и есть настоящий репортаж, рассказывающий о самых разных событиях, знакомящий с разными людьми, проникающий в самые разные слои общества. Репортаж. Таков жанр. Но судьбы действующих лиц репортажа сложны, трагичны — значит, это трагический репортаж. Для его постановки надо искать броскость газетной заметки, заголовка, сконцен­трированность информации. Может быть, вспомнить опыт «Синей блузы», политических спектаклей Мейерхольда «Д. Е.», «Рычи, Китай!»? Вспомнить трагические плакаты Бориса Пророкова? Вспомнить опыт МЛТ — молодежных любительских театров — с их поисками острой формы для выявления политического содержания?

Эмоциональный заряд музыки Уэббера, экстазные ритмы увертюры, речитативные полемические дуэты Иисуса и Иуды, сталкивающихся в острейшем споре о путях борьбы, лирический пафос арии Марии и определили трагическую тональность действия. Не традиционность сюжета, попытка подражания «настоящей» пьесе, а ритмы хэпеннин-га — ударов контрастными монтажными стыками сцен, выплеск публицистических обращений в зрительный зал — таков путь поиска жанра. Актеры искали подчеркнуто точный рисунок. Графический жест, броская интонация — в репортаже некогда размазывать бытовую речь. Условность характеров? Ни в коем случае. Просто сосредоточен­ность на одной главенствующей черте. Предельная мобилизация темперамента. События так накалены, что требуют максимальной отдачи, накала пророковских рисунков.

Все-таки жаль, что некоторые жанры ушли из театра. Опозоренная, оклеветанная, несчастная мелодрама, которая в свое время исторгла столько слез у зрителей! Стоит ли ее так попирать ногами? Ведь мелодрама может включать в себя и элементы комедии, психологизма, приближающие ее к сегодняшнему мироощущению, к сегодняшней эстетике. Мелодрама всегда обращается к чувству зрителей, и этим она сильна и будет всегда привлекательна. Она требует ответных чувств. В ней сталкиваются характеры определенные, не идущие ни на какие компромиссы, убежденные в правоте и своего благородства, и своего злодейства. В мелодраме чувства всегда возвышенны, приподняты над бытом.

Массовые жанры, к которым презрительно относятся снобы, могут быть на уровне высокого искусства, если они поднимают высокие мысли и чувства. Мелодрама — это та же психологическая драма, те же чувства, только выброшенные на мир, переживаемые публично.

Ф. Н. Каверин говорил, что мелодрама — мрачный водевиль, а водевиль — веселая мелодрама. Они сходны предельностью и открытостью чувств и действий, желаний и мыслей. Они одинаково пле­няют демократического зрителя. Впрочем, пожалуй, любого зрителя, потому что сильные чувства близки всем, и снобы плачут, когда погибает Травиата.

Почему увлекательность считается уделом легкого жанра? Ведь и «Оптимистическая трагедия» написана с острым сюжетом. Не могу считать ни себя, ни многих моих друзей (всем известны также и великие примеры) неинтеллигентными людьми оттого, что любим читать детективы. Хорошие! Искусство театра должно быть увлекательным в самом серьезном жанре. На то это и театр, на то он и увлекает, убеждает, агитирует, воспитывает, потрясает прежде всего эмоционально!

Почему существует презрительное отношение к детективу? А раз-|ве философская или политическая пьеса, написанная примитивно, прямолинейно, не опошляет самые острые, глубокие мысли, а истин-йый детектив, как, например, «Семнадцать мгновений весны», не становится произведением искусства? «Огарева, 6» Юлиана Семенова — серьезное психологическое и социальное исследование причин преступности, интересные характеры...

Процесс поисков точного жанрового решения чрезвычайно увлекателен. Можно определить эти поиски словами мудрого режиссера С. Михоэлса: «Жанры, открываемые авторами, как новые земли». Да, новые миры, новые герои, новые земли.

М. А. Захаров

РЕЖИССУРА ЗИГЗАГОВ И МОНТАЖ ЭКСТРЕМАЛЬНЫХ СИТУАЦИЙ

Можно ли изобразить сценический процесс в графическом начертании? Думаю — полезно, ибо с помощью такой условной формулы можно передать кое-что от принципа реализации драматургических намерений автора, что лежат в основе нашего искусства.

Сначала я употреблял условный термин «кардиограмма сценического процесса», но довольно скоро от него отказался. Во-первых, | портит настроение всем актерам, кому перевалило за сорок, а тем бо-[лее за пятьдесят. Во-вторых, в кардиограмме много округлых линий, 1 стало быть, изменения не слишком-то неожиданны. И еще один недос-I таток — ритмическая однородность линии, периодически однообраз-'• ный повтор в рисунке. Правильнее и точнее, я думаю, представить ос-] нову сценического процесса в виде зигзага.

Система аритмических зигзагов, по моему мнению, как нельзя | лучше передает суть того движения, которое мы призваны воплотить на подмостках современного театра. Именно призваны. Потому что само воплощение иногда напоминает и иные начертания, в том числе и вялые волнообразные линии, нагоняющие тоску и даже убаюкивающие

283

зрителя. Кстати, эффект колыбельной песни связан именно с комфортабельным ритмически однообразньш построением звуковых акцентов.

Я убежден: одно из главных занятий режиссера в современном театре — представить (выстроить, сочинить) сценический сюжет в виде ломаной линии, острые и неожиданные углы которой образуют изощренную систему зигзагов различной величины и интенсивности. Под интенсивностью я подразумеваю наличие в каждом отрезке зигзагообразной линии сильной энергетики, сильного действенного посыла, проявляемого, однако, во всем эмоциональном разнообразии, свойственном человеческому организму.

Если согласиться со мной по поводу ликвидации «линии роли» и организации вместо нее «коридора», то жизнь сценического персонажа может быть выстроена в виде широкой полосы («коридора»), в которой этот персонаж свободно импровизирует некоторое непредсказуемое для зрителя зигзагообразное движение к намеченной цели.

Таким образом, мы готовим «коридор» для свободного и непредсказуемого в своих приспособлениях действия. Мы благословляем актера и запускаем его в эту достаточно широкую полосу возможной жизни. Отметим сразу: далеко не каждый актер, согласившийся со мной в чисто теоретическом плане, избирает такого рода свободное движение. Очень часто актер идет боязливо по стеночке «коридора», сбиваясь, по существу, на ту же самую, заранее апробированную линию роли. Чтобы двинуться «по коридору», нужна актерская отвага, огромная уверенность в своих силах и определенная склонность к спонтанным решениям, к смелой и неожиданной для себя импровизации. «Для себя» — я бы выделил особо. Это очень важное условие. Далеко не все следует актеру планировать в своем движении по «коридору», необходимо оставлять белые пятна, сознательно не загадывать заранее все зигзаги своего пути, решения принимать молниеносно, в зависимости от энергии партнеров, состояния зрительного зала и собственного внутреннего настроя.

Каждый неожиданный слом, угол, поворот есть сценическое событие, более или менее крупное, заметное, осязаемое всеми или, наоборот, событие, почти невидимое для посторонних глаз, относящееся к тайнам жизни человеческого духа. Событие на сцене — это не обязательно наводнение или крик: «Вы— подлец!». Иногда событием на сцене может оказаться та последняя крохотная капля, что «переполняет чащу терпения», приводит человека к принятию важного решения

284

или побуждает к спонтанному движению, поступку. Событием, по моему ощущению, может оказаться любое слово, произнесенное на сцене, любой объект материального мира, а также мысль и само ощущение.

Я не собираюсь умалять роли конструктивного актерского мышления и, более того, считаю, что современный актер обязан приобретать еще и режиссерские навыки. Но сделать главное: воссоздать жизненный процесс как зигзагообразное развитие человеческих намерений, развитие, проходящее по цепочке событийного ряда, выявить эти подчас загадочные точки в сознании и подсознании действующего актера, найти нюансы психологического свойства, которые в конечном счете и являются переломными зонами, — есть наша основная режиссерская задача, если только из всех режиссерских задач можно выявить таковую и назвать ее основной.

Очень нетрудно, прочитав пьесу, пометить себе карандашиком события в ее сюжете. Беда лишь в том, что такого рода «события» могут совсем не являться событиями для людей, собравшихся в зале. То, что может показаться нам неожиданным изменением в сценическом процессе, для современного зрителя очень часто оказывается явлением ожидаемым. Такое «событие», по существу, не может именоваться событием. Жонглерство терминологией возбуждает и горячит режиссерское воображение, и мы очень часто, незаметно для себя, выдаем желаемое за действительное. Как бы мы ни гипнотизировали самих себя, следует помнить, что наш зритель уже давно выучил наизусть эти самые «события» в классической драматургии и отлично разобрался с возможными (допустимыми) «происшествиями» из «нашей жизни» вместе со всем сопутствующим среднестатистическим набором актерских телодвижений и интонаций. Сюда хочется отнести уже заодно и разного рода «звукодвижения», в том числе «музыкальные отбивки», призванные сдабривать пресную «говорильню» и создавать ощущение ритмического разнообразия.

Впрочем, перечислять сейчас все имеющиеся в нашем наличии режиссерские штампы, в том числе свои собственные, мне не хочется. Не потому, что они еще пригодятся, а потому, что я пытаюсь заострить | внимание на событиях, происшедших за пределами театра, в жизни | тех, кто покупает билеты на наши спектакли.

Если мы намереваемся поставить спектакль для передового зрителя, мы должны определить, наметить, почувствовать, сочинить (не знаю, какой из глаголов здесь лучше) такой событийный ряд, где каж-

285

дое событие в сценической жизни становилось бы подлинным событием для того, кто сегодня пришел в театр. Событие должно прежде всего ошеломить, удивить, заинтересовать своей неожиданной правдой, но не обязательно сразу, возможно и допустимо восприятие «задним чис­лом». К этому обстоятельству я еще вернусь. Со зрителем хорошо идти некоторое время в плотном эмоциональном контакте, а потом вдруг «предать» это единение, свернуть в сторону, оторваться от его, зрительского, «преследования». В реализации этих намерений зримо проявляется режиссерский талант — склонность к творческому акту, поражающему современников своей необходимостью и новизной одновременно.

То, что оказалось событием для одного действующего лица и что привело к едва заметному или хорошо зримому зигзагу в его поведении, неизбежно должно вызвать цепную реакцию изменений в существовании всех сценических персонажей. Это закон не столько общетеатральный, сколько всемирный.

Здесь во всей сложности сегодняшнего театрального построения возникает такая основополагающая категория нашего искусства, как оценка. (Реакция актера на происходящее.) Это самая подлая и неверная лошадка в нашем нескончаемом беге к сценической истине. Ничто так не тяготеет к одряхлению, консервации, к штампу, как сценические (кинематографические) реакции актера на слова и поступки своих партнеров. Зритель отлично знает, что «по этому поводу — хорошо поднять брови и лукаво усмехнуться, по этому поводу — лучше всего задуматься, сощурившись». А тут «вздрогнуть и замереть, как бы удивляясь».

Высокий «актерский пилотаж» сегодня приводит, по моим наблюдениям, к тому, что оценка как таковая может вообще отсутствовать, но только угадываться каким-то неведомым образом. И это тайна актерского и отчасти режиссерского мастерства. Не все движения человеческого духа нужно делать обязательно зримыми. Попробуйте догадаться, что скажет и как себя поведет живой, мало знакомый вам человек в экстремальной ситуации, а на сцене (в кино и на телеэкране) вы очень часто и с большой точностью прогнозируете и все его так называемые оценки и всю его незатейливую линию поведения.

По моим наблюдениям, процесс мышления у нормального человека удален много дальше от лицевых мускулов, чем это представляется некоторым нынешним актерам, .дак< йошчидаккш^жл ,шм>«

286

I Интересно наблюдать за хорошим актером и видеть, как в его

дознании формируется новая и неожиданная мысль, но еще интереснее

1аблюдать за хорошим актером, когда не видно, как формируются его

ювые и неожиданные мысли. Интересно, когда видны лишь обрывоч-

йые следы реальных мозговых процессов, но каким образом возникает

№ хорошего актера мысль и в какой именно момент она рождается, —

ронять затруднительно.

| Я, например, могу смотреть много раз подряд спектакль «Три де-кушки в голубом» не потому, что я обязан дежурить на поставленных йдною спектаклях: я не могу оторвать глаз от тех артистов, что умеют ^совершать непредсказуемые зигзаги в своем сценическом существовании, привносить новые, живые черты в действенный ряд роли. Я». И. Пельтцер, Е. А. Фадеева, И. М. Чурикова взаимодействуют с рмоциями зрительного зала каждый раз с едва заметными отличиями от ^предыдущего спектакля. Их отдельные движения и фразы, оценки и ^приспособления не поддаются устойчивому зрительскому прогнозу и шосему вызывают у зрителя особый интерес и особое уважение. Мне 1интересно следить за различиями в реакции зала, и я всегда боюсь, как {бы эти реакции не стабилизировались, не упростились бы до одинаково дружного смеха или какого-либо другого общего упрощенного вос-йприятия. Дороже всего для меня негромкий смех «волнами», своеоб-]разные переливы зрительского дыхания, гудение, глухой рокот. I Мне бесконечно интересен был артист Олег Борисов в мхатов-ском спектакле «Дядя Ваня» прежде всего потому, что он не обозначал на своем лице приближающуюся мысль. Но когда эта мысль рождалась, я понимал всю естественную закономерность ее неожиданного рождения. Борисов был одновременно и близок и понятен мне и вместе с тем на протяжении всего спектакля оставался загадкой.

«Не хлопотать мордой» — весело просили нас великие наши учи-

!

теля. Но этот настоятельный совет все же часто предается забвению как в театре, так и в кинематографе и на телевидении. Конечно, штампы актерских оценок, выполненные с помощью бровей и лицевых мускулов, сильно изменились по сравнению с периодом «немого» кино. Многие мастера в последние годы научились, как говорится на актерском слен-I ге, «давать тонкача». Хотя этот «тонкач» порой ничем принципиально |не отличается от «жирных» оценок времен «великого немого».

(

Естественно, я не хочу бросить тень на больших мастеров и очень молодых, на талантливых артистов, которые владеют внутренней тех-

никой и стараются избегать расхожих обозначений. И все-таки нормы внешних актерских построений, мне думается, все же отстают от требований современной психологической драмы.

Хочу отвлечься в сторону некоторых кинематографических ощущений, имеющих несомненную взаимосвязь с нынешними сценическими проблемами.

По моим наблюдениям, культура актерского эпизода в зарубежном кино очень часто превосходит отечественный уровень. Не раз наблюдал, как в западном кинематографе разного рода полицейские комиссары, официанты, шоферы, портье и другие лица осуществляют свои функции так, что даже в голову не приходит оценивать их актерское мастерство: мы их как бы и за артистов-то не считаем. Они заняты своим делом и совершенно не намерены врезаться в нашу память. Мы, зрители, их вообще не интересуем, им некогда демонстрировать свои актерские способности, потому что они на работе.

К сожалению, наши артисты, исполняющие эпизодические роли, очень часто самым активным образом реализуют намерение украсить собой фильм или спектакль, придумать себе «эдакую» характерность, промелькнуть столь «эффектно», чтобы запомниться всем режиссерам сразу.

Мне сейчас удобнее рассуждать об эпизодических работах, но механизмы, о которых я веду речь, естественно, имеют прямое отношение и к центральным персонажам, несущим основную эмоциональную и интеллектуальную нагрузку. Применительно к кинематографу я заметил, что крупные планы главных героев снимаются нашими кинорежиссерами как бы с большей ответственностью, чем это делают ведущие мастера за рубежом. Наш артист как будто бы сильно озабочен оправданием своего крупного плана, слишком радуется этому обстоятельству, пытается вместе с режиссером в считанные секунды рассказать о себе как можно больше, придать во что бы то ни стало своему облику предельную выразительность, то есть насытить свое лицо «обильным переживанием». В лучших зарубежных фильмах я не раз обращал внимание на «безответственные» портреты главных героев, и эти ни о чем не говорящие планы, как ни странно, подчас являются более выразительными (правдивыми) зонами человеческого существования, чем те «ответственные» моменты, где актер ставит перед собой задачу глобального раздумья о всей жизни сразу и не скрывает ЭТОГО ОТ Зрителя. , 4«« -... «ч<, ШШы ШЫ - ...

288

На примере крупного плана в кино легче говорить о некоторых принципах современной актерской манеры, когда умный и тонкоорганизованный актер сажает зрителя на «голодный информационный паек», стремится к резкому уменьшению информации о своем самочувствии, своих помыслах. Как ни странно, если ты истинно значимая личность, если ты успел многое пережить и о многом подумать, умение не рассказывать о себе так же интересно, как и умение рассказать о себе много интересного.

Наши требования к правде человеческого поведения сегодня ужесточились, появились иные точки отсчета. Телевизионная революция предоставила нам счастливую возможность на вечно полыхающем экране наблюдать в изобилии помимо актерских лиц и бесконечное количество живых людей, не отягощенных актерскими комплексами. На телеэкране мы часто видим теперь людей, снятых скрытой камерой, и таких, что пребывают перед объективом в естественном, «нетеатраль­ном» общении. Как и все наши нормальные сограждане, они вовсе не выворачивают перед нами свои души, не впадают в ложную значительность, экзальтацию и не исповедуются по каждому поводу, подобно героям наших пьес. Нормальные люди вообще не ставят своей целью демонстрировать какое-то особое обаяние, не имеют склонности к традиционным актерским ужимкам.

Человек, умеющий спокойно, правдиво, достойно размышлять перед телевизионной камерой, вызывает безусловное доверие. Конечно, театр многолик, интонационно и эстетически. Существуют Шекспир, Аристофан, Лопе де Вега и даже современная опера для драматической сцены. Но в том жанре, где мы ищем особую углубленно-психологическую истину человеческого мышления и поступка, — там мы обязаны производить сегодня смелую и тщательную коррекцию в системе усто­явшихся актерских навыков. Они (эти навыки) сегодня обесцениваются и умирают раньше, чем завоевывают всеобщее признание.

Вместе с актерами Московского Театра имени Ленинского комсомола я пытаюсь все скрупулезнее сверять построение сценической фразы, ее голосовое (тембральное) звучание, систему пауз и чисто интонационных посылов с особенностями речи, свойственной людям нетеатральным. Попробуйте включить телевизор и, закрыв глаза, догадаться, чей голос звучит в кадре. Без всяких на то усилий вы определите возможные варианты: диктор, репортер, актер и нормальный че-| ловек. В последнем случае, правда, могут быть градации. Нормальный

19-2517 289

человек, говорящий в волнении или, как мы говорим, «в зажиме», и человек, который достаточно свободно и естественно существует перед камерой.

Актерские голоса тоже имеют свою профессиональную классификацию. Голоса, изображающие (дублирующие) персонажей в иностранном фильме, это, пожалуй, худшее проявление нынешних штампов. Здесь есть свои признанные лидеры, умеющие говорить «заграничным голосом». Они демонстрируют, как правило, густой набор якобы сочных, но абсолютно мертвых и вычурных интонаций. Эти приторные голосовые модуляции почти сплошь состоят из грубой экзальтации и скрипучих нечеловеческих завываний. Совсем тягостное впечатление оставляет, на мой взгляд, закадровая читка по голосам при показе недублированного иностранного фильма по телевидению. Но и система «культурного» озвучания в кинематографе, особенно силами артистов Театра киноактера, превратилась в набор удручающих штампов, не имеющих никакого отношения к живой человеческой речи. Многие актеры словно бы не понимают, что в организме человека все взаимосвязано. То, что хорошо знают философы, медики, биохимики и просто обыкновенные люди с нормальной памятью, как-то ускользает от некоторых «мастеров» озвучания.

У человека, шагающего по сырому подвальному помещению, и у человека, расположившегося в жаркий летний полдень на сеновале, работа голосовых связок имеет принципиальное отличие. Один и тот же текст должен в таких случаях произноситься в совершенно различных голосовых режимах. На вибрацию голосовых связок оказывает существенное влияние время суток, возраст, характер и скорость движения, состояние дыхательных органов, эмоциональный строй, температура воздуха, расстояние до партнера (и в интерьере и на свежем воздухе) и многие другие обстоятельства.

В большинстве наших фильмов отчаянный крик на открытом пространстве, как правило, обозначается в тонателье в совершенно чуждом живому человеческому организму режиме. Для звукорежиссера важно, чтобы подобное условное обозначение человеческой эмоции прошло беспрепятственно через ОТК студии и чтобы каждый из его работников услышал, что именно крикнул киногерой, независимо от того, на каком расстоянии от камеры он находился и в каком эмоцио­нальном состоянии пребывал. Что касается режиссера-постановщика, который пропускает мимо ушей омертвевший знак человеческой жиз-

290 пгм,'

ни, — тут остается только плечами пожать. Эта массовая ныне профессия насчитывает лишь единицы тех, кто слышит живую человеческую речь. В этом смысле я бы посоветовал ввести во ВГИКе факультативный курс — «Фонограммы Алексея Германа».

Киноактер высокого класса сознательно или бессознательно впитывает многие факторы окружающей среды, умело соотносит их с особенностями собственного организма и тем свободным импровизационным настроем, который, как правило, присущ таким мастерам. Театральный же артист, располагаясь каждый раз в одних и тех же мертвых декорациях, общаясь на каждом спектакле с одними и теми же партнерами, сбивается постепенно к воспроизведению одного и того же биологического режима. Его чуткость к изменениям внешней среды имеет тенденцию к угасанию. (Не хочу сказать, что обязательно угасает, но имеет такую тенденцию, как опасность чисто про­фессионального заболевания.)

Театральный актер не имеет профессиональной необходимости тренировать свою биологическую гибкость в контактах с окружающим миром. Это опасно, это чревато ранним приобретением штампов и вообще некоторым омертвением актерского организма. Не хочу сказать, что киноактер находится в лучшем положении. Киноактеров, за очень малым исключением, я вообще недолюбливаю. Есть за что. Я сейчас хочу напомнить о том, что двух одинаковых спектаклей на свете не бывает, и зритель каждый вечер собирается разный, и каждый спектакль начинается с разной тишины. Ее надо не только слышать, но и ощущать. Йоги пытаются вписаться в ритм Вселенной. У нас задача скромнее, но не проще.

Я много думаю о том, как ликвидировать дистанцию некоторого превосходства, которая иногда прослеживается между хорошим театральным артистом, снимающимся в кино, и хорошим театральным артистом, в кино не снимающимся. Все артисты театра сниматься в кино не могут. И не должны. Уровень таланта не всегда определяется сотрудничеством на киностудии и тем более популярностью у массового зрителя. И все же театральный актер, снимающийся в кино, тренирует некие качества, о которых может забыть в потоке сценических будней его собрат, не связанный с кинематографом; как и киноактер, не связанный с театром, похоже, не разовьет свою нервную систему, свою волевую биологическую заразительность до уровня своего талантливого театрального коллеги. ■■?!.:\*■> 1эы>■

19\*-2517 291

На занятиях режиссурой в ГИТИСе я пробовал разрабатывать у актеров механизм адаптации к постоянно изменяющейся обстановке. Учебный отрывок, хорошо проработанный до действенной линии, сорганизованный на основе тщательного психологического анализа, мы переносили из одной репетиционной комнаты в другую, меняя пространственные ориентиры, кубатуру самого помещения и даже расстановку мебели. Мы как бы проверяли истинную надежность (правдивость) нашего сочинения — качества нашей актерской органики, нашу гибкость и склонность к импровизационному образу сценической жизни.

Если артист владеет основами современного психологического театра, он в любой изменившейся обстановке будет действовать естественно и органично, корректируя (видоизменяя) свою пластику, работу голосовых связок, нервную активность и многие другие биологические механизмы. Самое страшное в театральной практике — когда по каким-либо причинам репетиция переносится со сцены в небольшое пространство репетиционной комнаты, а артисты продолжают действовать и обмениваться информацией так, как будто бы ничего не изменилось. В последние годы я беру на себя смелость (тут есть некоторый риск) лишить подобную репетицию «воспоминаний» о сцениче­ском пространстве и предлагаю решительно соотнести все актерские деяния с новой «средой обитания».

В моей методологии частая смена обстановки при работе над спектаклем имеет существенное значение. Я имею в виду не только геометрическую кубатуру репетиционного помещения, но и присутствие разного количества разных людей на репетиции и изначальное настроение, с которого начинается поиск новой, сегодняшней правды. Такое погружение актера в разнообразные условия жизни при неизменной сверхзадаче воспитывает у него помимо обостренного чувства правды еще и уверенность в возможностях собственного организма. Воспитывается актерская отвага, вне зависимости от кинематографических успехов. Актер приближается к существованию на сцене по сис­теме свободно импровизируемых зигзагов.

Зигзаг в режиссуре и актерском существовании — это инструмент познания современного мира, наш макро- и микрокосм: «Я, действующее лицо, не раскрываю до конца своих тайных намерений. (Возможно, я и сам до конца не понимаю пока, чего хочу, — такое случается в жизни сплошь и рядом.) Я — в поиске. Я ищу действие, необходимое мне в данных предлагаемых обстоятельствах, чтобы добиться той цели,

которая возникла в моем сознании. Я наношу тайные и явные удары по организму своих партнеров и собственному сердцу. Мои удары зависят от той реакции, что появляется у лиц, причастных к моей сценической жизни, и в зависимости от их ответных мер я видоизменяю свое мышление, иначе перемещаюсь во времени и пространстве, а также корректирую собственную логику поведения. Я твердо знаю, моя логика — есть моя ахиллесова пята. Ее не должны познать мои партнеры, ее не должны заранее «просчитать» зрители. Непредсказуемость — моя свобода. Пока я опережаю моих партнеров и зрителей, я свободная и сильная личность. Закономерность моих помыслов и по­ступков может быть постигнута ими лишь задним числом. И никак иначе. Неожиданному изменению в способах моей сценической атаки зритель сначала должен удивиться и только потом понять всю закономерность и правдивость моего поступка, слова, движения. (Но уже после того, как я их совершу, никак не раньше.) Протяженность (условно) одного прямого отрезка после совершаемого мной зигзага должна измеряться возможностями зрительского прогноза. Совершив зигзаг в своем поведении, я иду новой дорогой, и мой зритель, радуясь этой новой правде моего существования, устремляется вслед за мной. В любви и согласии движемся мы в одном и том же направлении до тех пор, пока зритель меня «не догонит». Как только он познает и оценит мой новый способ существования, я должен расстаться с ним и совершить новый зигзаг. Это «предательство» во имя любви к зрителю. Допускаю, что через некоторое время он снова догонит меня и я совершу новый зигзаг. Допускаю, что через некоторое время зритель привыкнет к свойственным мне изменениям, и тогда я во что бы то ни стало обязан почувствовать это мгновение, эту адаптацию ко мне и моей актерской манере. Если я почувствую, что «запеленгован» и «просчитан» зрителем или приближаюсь к этому опасному пределу, я обязан разрушить возникшую ритмичность моих зигзагов и (одно из двух) либо резко изменить их продолжительность (протяженность), скажем, сделать их короче, острее или (более предпочтительный вариант) выйти на абсолютно «прямую линию». Я имею в виду полную и решительную остановку, нулевой режим, статику, временное выключение из системы каких-либо активных действий. Это период внутренней «перегруппировки сил». Время созерцания и накопления энергии».

Последний тезис моего «актерского» монолога кажется мне особенно любопытным. Он связан с «законом симметрии» — так осто-

293

рожно (и очень субъективно) пытаюсь сформулировать я подмеченную мною в театре странную закономерность: самое прекрасное, самое интересное сценическое качество, как правило, имеет свою противоположность, которая может быть не менее интересной и важной для искусства. Иными словами, нас может радовать не только позитивное явление, но и явление со знаком минус. Так, например, изысканный вкус — продукт редкостный и дорогостоящий, но не меньшую ценность может представлять на сцене и дурной вкус, разумеется, доведенный в своей дурноте до эстетической завершенности. Подлинный актерский профессионализм, я подозреваю, может иметь в театре свою замечательную противоположность. Мы любуемся актером, который многое умеет, но можем залюбоваться и актером, у которого вообще ничего не получается.

Я сталкивался с проявлением редкого по своей комедийной новизне эффекта, когда у артиста все валилось из рук: он ставил перед собой прекрасные задачи, и ни одна из них не получила сколь-либо вразумительного решения. Сплошное «невезение».

Это происходило в стенах ГИТИСа, где я долго бился над тем, чтобы закрепить этот оглушительный комедийный эффект, но у меня ничего не получалось. Я не сумел добиться устойчивых результатов и понял лишь, что такое выразительное «неумение» должно зиждиться на столь блестящей внутренней актерской технике, на таком фантастическом мастерстве и комедийной интуиции, что, очевидно, это дело будущего. Как режиссер, я до него не дотянулся, хотя и наметил несколько предварительных заданий актерам с целью сосредоточить свое внимание на моделировании некоторых редко встречающихся психологических состояний. Например, задание «потерять серьез», то есть засмеяться так, как смеется только дилетант или самодеятельный актер. Эта разновидность «нервной разгрузки», свойственной вообще любому человеку, пока не дается в руки актерам. Иногда это получается у Чуриковой в «Трех девушках», но не всегда. Иногда она сбивается на обычную улыбку и делает то, что умеют делать все актеры.

Возвращаясь к «закону симметрии», хочу заметить, что, как интересен нам театральный образ, находящийся в непредсказуемой динамике, точно так же интересен и герой, находящийся в глухой и безнадежной статике.

Большой артист может довести зрителя до такого сопереживания и интереса к его персоне, что зрителю будет любопытнее неподвижная

294

зона в его жизни, чем активные или даже неистовые поступки других актеров. Яркий тому пример — поведение Акима (И. В. Ильинского) в знаменитом спектакле Б. И. Равенских «Власть тьмы» Л. Толстого. Я уже плохо помню спектакль, но неподвижная, согбенная фигура Акима, восседающего на печи в течение долгой и бурной сцены, запомнилась на всю жизнь. Об этой мизансцене не раз писали наши критики. Ильинский сидел неправдоподобно долго, почти затылком к зрителю, и все взоры были прикованы к нему одному.

Зигзаг в нашем сценическом существовании ни в коем случае не должен являться каждый раз продуктом математически вьюеренной режиссерской конструкции. Какие-то основополагающие сюжетные повороты при организации «коридора» мы, естественно, должны спланировать заранее, но чем больше мы оставим белых пятен для самостоятельного и свободного актерского движения, тем ярче и богаче может быть конечный результат.

Сами по себе зигзаги в отрыве от острых жизненных обстоятельств могут показаться набором метаний, «мельтешений» и даже своеобразным актерским кокетством. Движение по зигзагообразной линии интересно для зрителя лишь в том случае, когда она — есть последствие мучительного поиска, когда личность, его совершающая, находится в особо сложных, экстремальных условиях.

Как-то на заседании кафедры режиссуры в ГИТИСе, когда обсуждался вопрос об основных направлениях нашего искусства, я осторожно заметил, что сейчас в режиссуре главное — чтобы зрители не уходили в антракте.

Сегодня мы не имеем права вообще что-то повествовать, вести эдакий неторопливый пересказ сюжета в призрачной надежде, что мы всегда и во всем интересны для нашего зрителя. Следует признать: очень часто сегодня мы становимся для него не совсем интересными, а иногда просто неинтересными. Количество зрелищных аттракционов возрастает. К старым способам времяпрепровождения постоянно добавляются новые. Чтобы встретить во всеоружии видеокассетное «нашествие», мы обязаны научиться рассматривать (а стало быть, формировать) жизнь наших театральных героев по каким-то новым, обостренным параметрам. Ситуация, возникающая сегодня на сцене или киноэкране, должна, попросту говоря, выглядеть так, чтобы от нее не возможно было оторваться.

295

Для этого, на мой взгляд, надо соблюсти три необходимых условия. Первое: обстоятельства, в которые попадают наши герои, должны оборачиваться для них режимом крайнего внутреннего напряжения. (Лучше — сразу, без экспозиции, как в гоголевском «Ревизоре».) Второе: ситуации, в которых оказываются наши герои, должны вызывать обязательное зрительское сопереживание. Независимо от актерской заразительности, экстремальные обстоятельства должны так или иначе касаться людей, собравшихся в зале. Экзотика и этнография допустимы как декоративные приправы, но суть ситуации всегда должна задевать зрителя за живое, то есть касаться жизненных обстоятельств, в которые он сам уже попадал, попадает или легко может попасть. Наконец, третье: выход из создавшейся ситуации должен быть непредсказуем. Не обязательно в сюжетном плане. На сцене и на экране очень часто важен способ выхода из ситуации, важно, как актер совершает поступок.

В пьесе Брехта можно заранее сказать зрителю: «Смотрите, сейчас он его убьет». И зрителя тотчас начнет интересовать уже не сам факт, а то, каким непредсказуемым образом этот факт материализуется на его глазах. Очень интересно в театре не знать последствий какого-либо актерского намерения, но не менее интересно и заранее знать все последствия и наблюдать лишь за движением артиста по лабиринту возможных вариантов, с тем чтобы реализовать это известное нам намерение.

Рассматривать сценическое действо как монтаж экстремальных ситуаций учит нас всякая хорошая драматургия. Всякая по-настоящему талантливая пьеса сорганизована именно по этому принципу.

«Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор». После этой и последующих реплик Гоголь предлагает нам воспроизвести на сцене крайне напряженное и лихорадочное созидание. Понимая уязвимость городского хозяйства, Городничий и его компания должны пуститься в отчаянную борьбу, не больше не меньше как за собственную жизнь. Но и Хлестаков перед встречей с Городничим находится в безвыходной ситуации, которая усугубляется угрозой тюремного заключения.

Классическая драматургия всегда представляет нам возможность существования на пределе человеческих возможностей. А дальше все зависит от нас — научимся мы в каждом конкретном случае разворачивать сценические события в динамике, захватывающей сегодняшнего

296

зрителя, или собьемся на пересказ знакомых сюжетных построений — тут вопрос упирается в нашу профессиональную оснащенность и главным образом в отпущенный нам талант.

Что понимать под экстремальной сценической ситуацией и каким образом формировать ее экстремальную суть применительно к современному зрительскому опыту — опять-таки вопрос нашей режиссерской квалификации. Экстремальная ситуация вовсе не синоним обязательной беготни, стихийных бедствий и громких выстрелов. Пьесы великого Чехова построены, например, по законам предельного внутреннего напряжения. Чеховские герои переживают, как правило, период мучительного поиска, иногда смешного и бессмысленного; отсутствие ясной цели, ограниченность возможных вариантов, внешне будничный и даже сонный покой — все это наполняет трепетные сердца чеховских персонажей неслышным и затаенным страданием. Неглупые люди совершают множество глупых, смешных и никчемных поступков, однако делают и отчаянные попытки разорвать цепи обстоятельств, обрести надежду, заполнить свой бесславный путь и пере-Ц дать будущим поколениям жажду высокого человеческого дерзания.

Чтобы превратить чеховский сюжет в монтаж экстремальных ситуаций, рассчитанных на современного зрителя, одной веры в гениальность Чехова мало. Сказать, что необходимы режиссерский талант, соцветье актерских дарований, множество счастливых совпадений, а главное, особо острый, глубинно-психологический стиль современного постановочного мышления — значит ничего не сказать. Однако и перечислить все факторы, замешанные в подобном созидании, не пред­ставляется возможным. На это просто не хватит сил, бумаги и ума. Посему хочу коснуться лишь одного постановочного механизма, который, возможно, является хоть и не самым главным, но достаточно сильным подспорьем.

Борис Леопольдович Левинсон рассказал мне однажды о памятном ему и многим студийцам спектакле «Три сестры» в драматическом отделении студии Станиславского в 1938 году. Тяжелобольной К. С. Станиславский принимал уже готовую работу, которая велась под руководством М. Н. Кедрова. Учебный спектакль радовал всех своими несомненными достоинствами, были все основания рассчитывать на благосклонность Константина Сергеевича, но перед самым началом показа, когда уже воцарилась гробовая тишина, случилось непоправимое. Один из участников спектакля, не справившись с волнени-

297

ем, вынырнул из-за кулисы и слегка передвинул в сторону стул, что самое ужасное — всего на три-четыре сантиметра. Эта невинная акция вызвала неожиданный гнев у великого реформатора русской сцены. Стукнув ладонью о стол, Константин Сергеевич гневно произнес приблизительно следующее: «Что же это у вас за артист такой?! Если стул стоит на этом месте, он играть, видите ли, может, а если в трех сантиметрах левее — уже не может?! Попрошу немедленно стул убрать вообще, шкаф передвинуть направо, диван налево. Быстро ликвидировать окно — там будет дверь...» — и так далее, пока обстановка на сцене не видоизменилась полностью. После этого Константин Сергеевич потребовал немедленно начать спектакль, и он действительно начался, но уже не как просто хороший, добротно поставленный спектакль, а как некое театральное чудо, воспоминание о котором на долгие годы сохранили все его участники и немногие присутствующие зрители.

Нетрудно догадаться, что это историческое зрелище было единственным в своем роде, и повторить его не удалось. К хорошо разработанной действенной основе студийного спектакля добавился неуверенный поиск в незнакомом пространстве, напряжение и отчаянная борьба с этим напряжением; появились странные, бесконечные правдивые детали в неожиданных мизансценах, уникальные, сиюминутно рожденные интонации и многие, многие другие нюансы. Спектакль превра­тился в сплошной поток экстремальных ситуаций, заворожив всех своей ошеломляющей правдой и необычной внутренней динамикой.

Режиссура студии, естественно, не сумела зафиксировать все эти очень сложные и новые для нее подробности внутреннего человеческого движения, как не позволила повторно воспроизвести этот спектакль и актерская техника студийцев 1938 года.

Явление поучительно. Огромную роль здесь, конечно, сыграл повышенный «выброс» нервной актерской энергии. Этот мощный источник театральной заразительности создает определенные трудности в самой репетиционной методологии. Но искусство моделирования глубинных процессов нервного свойства, замешанных на натуральном «топливе», на реальных биоэнергетических реакциях человека, — это искусство нам необходимо осваивать настойчиво, целеустремленно, шаг за шагом постигая тайны актерской волевой организации. В каких-то деталях зрителя можно «обмануть», но сама по себе энергия не поддается имитации. В зале с нормальной театральной кубатурой зритель кожей ощущает температуру всех протекающих в нем нервных

298

процессов, четко и недвусмысленно ощущая каждый раз ее повышение или понижение.

Давайте вспомним: когда актер осуществляет срочный (аварийный) ввод на большую и сложную роль в незнакомом ему спектакле, он, как правило, прилично играет этот самый первый, страшный для него спектакль. Зато в последующих спектаклях тот же самый актер, освоившись в предлагаемых обстоятельствах и не имея проработанных действенных опор, наигранных рефлексов и прочего оснащения, уже так сыграть ту же роль не может. Нет сомнений, что в этот первый, аварийный спектакль вводятся дополнительные энергетические мощности, рожденные экстремальными обстоятельствами срочного ввода. И зрителю передается это необычное возрастание внутреннего актерского волнения, что имеет свои градации и степени, многие из которых лежат за пределами технических возможностей обыкновенного актера.

На первом спектакле вводящийся актер проходит целую серию тревожных и напряженных поисков «правильного» пути. Освоившись в спектакле (выучив этот путь), выработав линию поведения, актер скорее «рассказывает» зрителю о своем волнении, чем воспроизводит его реально. Он и рад бы снова вернуть тот уникальный по своей заразительности способ нервного зигзагообразного поиска, но, увы, не умеет этого сделать, не умеет «запустить в дело» глубинные нервные центры своего организма, не умеет до них дотянуться. Здесь мы приближаемся к очень сложным проблемам контроля над собственной психикой, которые вплотную, вероятно, смыкаются с техникой современной аутогенной тренировки в ее самых усложненных формах.

Печально (!), но одной режиссерской изобретательности для монтажа экстремальных ситуаций на сцене недостаточно. Подлинный «экстремизм» ситуации может возникнуть, лишь когда в дело вступает реальная актерская энергетика. Наша режиссерская задача — выстроить для актера «взлетную полосу», и подальше от «постановки интонаций»! Если мечтаешь о плотном сближении с актером, научись удаляться от него, смотри на него внимательно и увеличивай дистанцию между ним и собой, дари ему веру в свободное пространство «между жизнью и смертью». Пусть делает все, что Бог на душу положит. Одаренному и чистому человеку в душу залетают добрые семена. Если актер поверит в себя и в чистоту собственной души, то обойдется без ; мелких мизансценических подпорок, весело отбросит их прочь и от-

299

правится самолично по лабиринту непредсказуемых поисков, потерь и обретений.

Чтобы познавать мир, чтобы развиваться и совершенствоваться не только на сценических подмостках, мы должны совершать смелые зигзаги в своем развитии. Применяя научную терминологию, мы должны вводить в наше театральное сознание «новые программы», знать и ис­пользовать «теорию игр». Творческий акт немыслим как простой и однородный в своей основе эволюционный процесс. Эволюция как таковая может обернуться пассивным приспособлением к жизненным условиям. Простой, удобно планируемый и хорошо познаваемый процесс созидания можно обозначить прямой и округлой линией, а смелый бросок к совершенствованию нашего духа и бытия можно передать лишь как смелое чередование новых направлений поиска — как систему непредсказуемых и аритмичных зигзагов.

О. Л. Кудряшев

СЦЕНИЧЕСКАЯ АТМОСФЕРА И «ЛИЦО АВТОРА»

Кажется, нет более загадочного и неуловимого понятия в режиссерской технологии, чем атмосфера. С другими элементами театрального спектакля как будто проще — их можно определить и почти сразу проверить на площадке с той или другой степенью точности. С атмосферой все обстоит иначе. Она создается постепенно и, что самое трудное, складывается из множества элементов, заданных автором и сочиненных режиссером. Теоретически в этом вопросе тоже нет достаточной ясности. Это понятие почти невозможно определить, уложить в словесные формулы. Оно ускользает от однознач­ной прямолинейности, дразнит своей изменчивостью, непостоянством и зыбкостью.

М. А. Чехов в своей книге «О технике актера» признает за атмосферой главенствующее положение в сценической иерархии элементов, считая ее душой и сердцем театрального произведения. Более того, он полагает, что «отдельные актеры с их чувствами не больше как часть целого. Они должны быть объединены и сгармонизированы, и объединяющим началом в этом случае является атмосфера спектакля.

Спектакль, лишенный атмосферы, неизбежно несет отпечаток механичности», — продолжает свою мысль великий русский актер и педагог. «Дух в произведении искусства — это его идея. Душа — атмосфера. Все же, что видимо и слышимо, — его тело.» Определение, несмотря на всю его метафоричность, совершенно точно отражает значимость атмосферы в общем строе спектакля.

Более сухо, технологичнее пытается определить этот элемент А. Д. Попов: «Через взаимодействие человека с окружающими людьми и обстановкой возникает сценическая атмосфера. Характер мышления человека, темпо-ритм его жизни, и, наконец, психофизическое самочувствие способствуют выделению атмосферы времени, в котором он живет...»[4]

Но даже здесь речь идет, скорее, о том, какими средствами можно приблизиться к ней, чем определяется само понятие.

Примеры такого рода можно было бы продолжить, но дело не в этом. В конечном счете, не так уж важна точная, строгая формулировка. Да и возможна ли она? Сейчас нам интересно понять при­чины такой неуловимости. А они, пожалуй, заключаются в тончайших и легко разрушаемых внутренних процессах актера на сцене, в множественности его связей с окружающим пространством и партнерами, в сложнейшей соотнесенности человека-артиста со временем. Причем, это последнее совсем не следует понимать только как темпо-ритмическую окраску спектакля. Скорее — это «время историческое» (термин Г. А. Товстоногова), включающее в себя социальный опыт артиста, то есть знания прошлого, сиюминутность настоящего и предощущение будущего.

Учитывая все это, попробуем рассмотреть понятие атмосферы в трех аспектах, совсем не пытаясь дать какое-либо научное определение. Конечно, атмосфера многослойна, мы же выделим только три основные ее характеристики. Пространственная — соотнесенность внутренних процессов с пространством, средой жизни на сцене. И не только соотнесенность, но и сращение, конфликтное или «унисонное», психологического переживания роли с пространством спектакля. Или иначе — не просто сращения, но постоянного, динамического взаимодействия этих двух показателей. Временная — тем-по-ритмический и «исторический» (термин условный) уровни каждой роли и спектакля в целом. Психологическая — в связи с двумя предыдущими характеристиками—умение ввести в свою роль, насыщенно и определенно, пространственно-временной комплекс спектакля.

Само собой разумеется, что понятие атмосферы, взятое в этих трех аспектах, самым тесным образом связано с авторскими «заданиями» и их преломлением в режиссерском решении. Способность постановщика уловить в драматургии материал для организации всех трех компонентов атмосферы в конечном счете и характеризует ее богатство или бедность. Конечно, «лицо автора», то есть изначально заданный и угаданный образный строй, определяет не только атмосферу в любых ее характеристиках, но и диктует решение спектакля в целом во всем его художественном единстве. Сейчас же понятие атмосферы выделяется из целостного авторского мира, восстанавливаемого на сцене, достаточно искусственно, для более удобного рассмотрения. При этом мы всегда держим в уме именно целостность пьесы и спектакля, из которой мы вычленили этот элемент.

Эту очевидную истину следует тем не менее оговорить, так как иногда возникает как бы независимая, «самоценная» якобы «атмосфера» спектакля или отрывка, построенная (именно построенная) серией постановочных приемов, изначально отторгающая от себя актера, который не сумел или не захотел в нее «вписаться».

Это совсем не значит, что на постановочных средствах режиссера лежит запрет. Сегодня пробуждается острейший и закономерный интерес к расширению режиссерской технологии и обогащению арсенала средств постановщика. И этой стороне обучения молодого режиссера в театральной школе уделяется большое внимание. Тем не менее краеугольным камнем при создании сценической атмосферы, как и при построении спектакля в целом, был и остается актер со всеми присущими ему возможностями и недостатками. (Под недостатками мы имеем в виду чисто человеческую способность артиста не только создать, но и, к сожалению, разрушить целое в силу усталости, амортизации сценического рисунка, потери интереса или недостаточности активного, внутренне непрерывно развивающегося и растущего решения и т. д.)

Все три характеристики атмосферы не просто так или иначе связаны с актером, но оживляются, «динамизируются» им. Хотя опять же надо оговорить, что актерские средства выражения должны быть цепко связаны с режиссерскими приемами создания спектакля.

Другой важный момент — атмосфера может быть единственным элементом театрального спектакля, который создается почти на равных усилиями нескольких творцов: художником и композитором, актером, режиссером. У каждого из них своя сфера приложения сил, свои выра­зительные средства. Так, сценическая среда — прерогатива сценографа, а временные характеристики могут быть мощно поддержаны композитором. Хотя это не исключает их «присутствия» и в других компонентах атмосферы. И здесь интересно понять принципы и законы, по которым актер сосуществует в этой группе сотворцов, объединенных замыслом и волей режиссера — необходимого лидера этого коллектива. Другими словами, артист-исполнитель находится в постоянном «силовом поле», создаваемом качественно разными искусствами. Не учитывать эти воздействия он не может. От его способности полноценно, глубоко и эмоционально воспринять художественную информацию, идущую от его коллег, зависит в конечном счете богатство сценической атмосферы. Да и не только атмосферы. Поэтому, кстати говоря, художественное развитие актера в самом широком смысле, эмоциональная способность полностью включаться в другое, смежное искусство — качество, имеющее сугубо практическое, профессиональное значение.

Естественно, что эта проблема велика и многообразна, и в рамках статьи можно наметить только ее контуры, коснуться только некоторых сторон ее создания.

...Режиссер открывает пьесу, которую ему предстоит ставить. Первые строки: название, авторское определение жанра, перечень действующих лиц, первая ремарка...

Когда же рождается это самое начальное предощущение атмосферы? Не знание ее — именно предощущение. Наверное, уже в этом как будто служебном тексте таятся некие ее крупицы. И это действительно так, если понимать под атмосферой крупные пласты авторского мироощущения, эмоционального восприятия мира, жизни, людей, воздуха эпохи и многого другого, что составляет особенности авторского стиля. У большого автора нет проходных мест, случайностей.

В самом деле, почему у А. П. Чехова в его пьесе «Вишневый сад» жанр обозначен как комедия? Вопрос, над которым бьются много лет практики и теоретики. Почему в списке действующих лиц Раневская названа помещицей, а Гаев — только «брат Раневской», хотя у него такие же права на имение, как и у Любови Андреевны?

А первая ремарка: «Комната, которая до сих пор называется детскою. Одна из дверей ведет в комнату Ани. Рассвет, скоро взойдет солнце. Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник. Окна в комнате закрыты». Уже здесь огромное количество важнейших сведений, причем предельно конкретных: и время года, и время дня, и погода, и цвет, и фактура...

А почему Чехов начинает свою пьесу в детской? Почему ему важно, чтоб ее исход пришелся на рассвет, перед самым восходом солнца? Почему весна и холод, цветет вишня, а на улице мороз?

Писатель лаконично, эскизно наметил сразу ни на что не похожую атмосферу этого времени, дома. Скоро в нее войдут люди, и она заживет, задышит. А мы пока сразу отметим для себя, что все в этом описании противоречиво, конфликтно. И в этом плане ни одна деталь не может быть пропущена. Это совсем не значит, что все должно быть буквалистски воссоздано, но мы уже ощущаем аромат этой среды. Автор как бы сделал нам свою первую «прививку». Мы невольно начинаем втягиваться в пространство и время этой замечательной пьесы.

П. Брук заметил: «Самое главное — установление человеческого контакта, а если его нет, то все происходящее уже не имеет ничего общего с теорией театра. Театр начинается с этого любопытного явления: человеческое существо оказывается в новых, более интимных отношениях...»[5]. П. Брук говорит об установлении в новом пространстве каждый раз новых человеческих отношений. Он размышляет об удивительном феномене освоения пространства художником и зрителем, о проблеме, которой заняты сегодня многие практики театра во всем мире. Появился даже особый, неожиданный термин для обозначения этого явления — «переживание пространства». Не вживание, не освоение, не подчинение, а именно переживание! То есть то, что дает исключительно сильный импульс эмоциям субъекта.

Что же вкладывается в это определение и в чем причина столь острого воздействия на нас среды сегодня? Это большая тема для специального исследования. Нам она интересна только с точки зрения создания все той же атмосферы.

Отчетливо ясно стало сегодня, что современный человек начал воспринимать острее, глубже, драматичнее не просто мир, но среду своего проживания. Действительно, мы стиснуты стенами, уни­фицированностью современной жилой и общественной архитектуры, стандартностью бытовой эстетики. Происходит постоянное, хроническое невосполнение определенных эстетических потребностей. Глаз устает от безликости, мы начинаем сознательно или бессознательно протестовать против нарастающей мертвенности среды, которая не только теряет выразительность, но и просто физически сокращается — становится все меньше широких улиц, бульваров, малолюдья.

Может быть, именно это стало причиной столь острого и драматургического восприятия пространства? Или жажды его небанальности? И как скрытый ответ на создавшуюся ситуацию — все шире, виртуознее, изощреннее становятся игры с театральным пространством сценографов. А отсюда — все более утонченными взаимодействия актера со средой. И, конечно, зрителя. Тем более, что по авторитетному свидетельству известного искусствоведа, характер общения между сценой и залом «приобретает особо акцентируемое значение, ...подразумевая такую коммуникацию между ними, которая предполагает полноправие взаимной активности, свободную возможность отве-та...»[6].

Другими словами, ощущение и «переживание» пространства, степень его воздействия сегодня являются важнейшей составной частью театрального спектакля. Или, если сузить проблему, — первым и очень важным компонентом рождения сценической атмосферы. «Переживая» пространство, мы втягиваемся в его «воздух», начинаем ощущать ту особую волну, на которую нам надо настроиться, чтобы полностью впустить в себя театральное зрелище.

Конечно — это хрестоматийно — атмосфера полностью задышит с появлением живого артиста, с того, что П. Брук называет установлением человеческого контакта, возникновением новых, более интимных отношений. Но, оживляя пространство, актер неминуемо вступает с ним в свои, «рабочие» отношения. Среда неумолимо и мощно воздействует на него, формирует определенные и не всегда предусмотренные нюансы его поведения. Она или сольется с актером или нет. Здесь многое зависит от него, от его художественного чутья, от его умения почувствовать образную среду, наконец, от его способности услышать автора вместе с режиссером, художником и композитором. Ведь так или иначе, но атмосфера непременно заложена изначально автором. Иногда открыто и настойчиво, как это бывает, к примеру, у Б. Брехта: здесь мир оголен и объяснен сразу, никаких загадок и тайн для зрителя оставаться не должно. В других случаях — просто и строго, без претензий, с единственным желанием воссоздать как можно подробнее реальную жизнь. Пример тому А. Н. Островский. А есть другие драматурги, у которых существует некая спрятанность, «мимоходность» упоминания волнующего автора пространства. Вроде бы — может быть так, а может быть иначе... К такого рода драматургам принадлежит Антон Павлович Чехов. Он как бы ни на чем не настаивает, ничто не педалирует. Но как объемен, загадочен и глубок пространственный мир его пьес! Как важна там каждая деталь, какой огромный смысл заложен в каждой ремарке.

Итак, в самом деле: почему «Вишневый сад» начинается и кончается в детской? Какая в этом художественная тайна? И почему, в сущности, непритязательное, как бы случайное и столь знакомое пространство столь неожиданно и парадоксально соотносится с глубинным смыслом пьесы? Мы привыкли уже к формулировке, что «Вишневый сад» — пьеса о кризисе целого общества, об умирании целого класса и т. д. Эта формулировка глобальна, широка, социально значима. А пьеса начинается в детской! В детскую комнату вступают ее герои, приезжая после многих лет отсутствия, из нее они уходят в неизвестность...

Д. Стрелер в своих записках о «Вишневом саде» подчеркнул, что практически все постановки пьесы обходят это указание. Мы видели просто комнату, воссозданную более или менее убедительно, но «пластического ощущения детства нет нигде».

В этом факте интересно разобраться, потому что чеховское указание пространства, места действия очень часто игнорируется, и мы проходим мимо целого образного пласта, столь важного для понимания труднейшей пьесы.

Первое, что просится, — крепко связать эту комнату с Раневской, с ее погибшим сыном Гришей. Но тот же Д. Стрелер идет смело дальше, сплавляя в образном решении пространства историю поколений этого дома: «...в сущности, это детская только двух детей — Любы и Гаева... Люба и Гаев постепенно найдут свое потерянное детство, не только глядя в рассветный сад. Они найдут его, живя среди призраков, которые остались от их погребенного временем детства»[7].

Один последовательный и смелый режиссерский допуск, основанный на внимательном чтении пьесы, и возникает ни с чем не сравнимая, удивительная, трогательная и парадоксальная одновременно атмосфера спектакля в точно решенном пространстве. Любовь Андреевна и Гаев втиснутся у Стрелера в карликовые белые парты. Продолжая разговор, она нальет чай в игрушечные чашки, он испачкает чернилами пальцы, как когда-то... А рядом — огромный белый, «взрослый» шкаф мамы, который Гаев откроет, повернув ключ. И шкаф «распахнется от того, что там куча вещей, которыми он набит до отказа, и они сразу же хлынут на пол мягкой, пыльной лавиной... И тогда комната покажется чем-то вроде кладбища времени, и тщетно Варя, а потом Люба и Гаев будут пытаться навести в ней порядок»[8].

Место действия, среда обитания определила у Д. Стрелера сразу много компонентов атмосферы — и ритм физических действий, и характер приспособлений и, наконец, очень важно — природу самочувствия героев. Они, взаимодействуя, усиливают атмосферу спектакля. К этому строю атмосферы Д. Стрелер подключает еще более серьезные и значительные проблемы, поднятые в «Вишневом саде», — идеи игры, возраста и времени!

Время мы можем назвать следующей важнейшей характеристикой авторской атмосферы. Оно слитно сосуществует с пространством пьесы, особый мир пьесы и спектакля. Так у Стрелера детский уголок, детские вещи, предметы прошлого и тот же шкаф, которому сто лет и «который продлевает время этой комнаты, отсылает нас во времена еще более отдаленные»[9], образуют мощную перспективу «исторического времени» (Г. А. Товстоногов). Без ощущения времени как истории, то есть соединенности прошлого, настоящего и будущего, без наложения этих этапов друг на друга не может существовать подлинная и глубокая сценическая атмосфера. Историческое время делает ее устойчивой и определенной. «Ощущение исторического времени, значительности судеб людей, которых история захватила в свой водоворот (а некоторых переехала), — вот что особенно дорого в художественном образе. Миновать все это и строить образ, отталкиваясь только от сегодняшних, непосредственных побуждений? Каков же художественный и социальный вес такого создания? Нет, надо искать именно сопряженности»[10].

Речь идет об образном строе спектакля. Но с равным успехом мы можем приложить это определение, эту «сопряженность» и к сценической атмосфере. Более того, «сопряженность», как гибкое и постоянное взаимодействие сиюминутного актерского действия с просвечивающей временной перспективой, создает динамику атмосферы, ее напряжение. Но «историческое время» нельзя понимать только как социологический, исключительно научный термин. В конечном счете, его привносит сам зритель, его социальный опыт, знание, культура.

Это, скорее, ассоциативный ряд, возникающий от другого рода сопряженности — зрительского опыта и непосредственной сценической жизни. Нам кажется, что Г. А. Товстоногов имеет в виду и такое понимание этого термина — сугубо личного, субъективно-исторического, если так можно выразиться. Оно у каждого свое, как есть своя, личная, история, свое прошлое и свое будущее, как есть интереснейшее, персональное, личностное «историческое» бытие каждого героя пьесы. В самом деле, разве сопряженность сиюминутной, настоящей жизни Раневской с ее парижской историей или с ее будущей жизнью во Франции после продажи имения и вишневого сада не создают особую «вибрацию» атмосферы спектакля? Или предощущение будущего Гаева в уездном банке не влияет на наше эмоциональное восприятие атмосферы? А разве прошлое Ермолая Лопахина, неумытого «мужичка» с разбитым в кровь лицом, не стыкуется с его настоящим крупного коммер­санта, хозяина и не создает в наших ощущениях некую динамику атмосферы?

Примеры эти можно продолжить, взяв для рассмотрения практически каждый персонаж пьесы. И в каждом случае мы увидим, что временная перспектива, заданная автором, учтенная режиссером и актерами, создает огромную амплитуду сценической атмосферы.

Но помимо выделенного особо исторического времени в пьесе обязательно присутствует и время конкретное, как бы сиюминутное, взятое тоже в определенной протяженности. В этом смысле Чехов — один из самых точных авторов. «Вишневый сад» начинается в мае и кончается в августе, после торгов. Конец весны — начало осени. Основное действие происходит летом. Природа, ее циклы, постоянное воздействие ее на человека — фактор значительный в любой пьесе А. П. Чехова. Она меньше всего фон для действия. Природа выступает как один из существеннейших эмоциональных возбудителей. Не учесть этого, не прислушаться к автору в этом моменте при построении сце­нической атмосферы невозможно и чревато большими художественными потерями.

Но у Чехова нет требований натуралистического воспроизведения природной среды. Она всегда чуть образно «деформирована» и создает слегка нереальную «оптику» восприятия. В «Вишневом саде» это доведено до высочайшей образной силы. Здесь природная среда выступает уже неким громадным и даже как бы отчужденным от человека фактором. В имении Раневской и Гаева странный воздух, создающий оптические обманы, иллюзии: в холодном, но облитом белым цветеньем саду можно увидеть, как идет по дорожке покойная мать, где-то на горизонте маячит большой город, который, как некий мираж, виден только в определенную погоду. Здесь странные деревья, «с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола» могут глядеть на вас человеческие существа, и можно слышать голоса живых душ, стоит только прислушаться. Здесь невероятный, фантастический вишневый сад, равного которому нет в губернии, дававший сказочные урожаи, — сушеную вишню продавали возами. Здесь с неба время от времени раздается странный звук, похожий на звук лопнувшей струны, — то ли глас небесный, то ли бадья в шахте сорвалась. Здесь все обильно, полнокровно, прекрасно и... призрачно. Почти сказочная атмосфера окутывает эти места. И действительно трудно, почти невозможно представить себе дачников, сидящих на балконе и пьющих чай из самовара или разводящих вишню исключительно в коммерческих целях. Эта картина неестественна, она никак не вписывается в мир вишневого сада. Можно понять Раневскую и Гаева: «дачи и дачники — это так пошло». Это не только пошло, это ненормально для этого фантастически прекрасного уголка России.

А был ли он? И не придуман ли он Чеховым? Ведь заметил же ядовито Бунин, что, вопреки Чехову, нигде не было в России сплошь вишневых садов: только часть помещичьего сада отводилась под вишню. Да и ничего особенно прекрасного нет в вишневых деревьях, совсем некрасивых, корявых, с мелкими листочками...

Может быть, это всего лишь взгляд экзальтированных обитателей усадьбы, их абсолютно субъективное восприятие своего родного угла? Чехов подчиняется им, следует за ними? А мы можем взглянуть объективно и трезво, скажем, бунинскими глазами?

Такую подчиненность героям трудно предположить у трезвого, спокойного и мудрого Чехова, величайшего диагноста своего времени. Что-что, а к иллюзиям и прекраснодушным мечтам он никогда не был склонен. Значит, при создании такой поэтической атмосферы ведущим было что-то другое, более сложное и простое одновременно. Видимо, Чехов необычайно точно и драматично осознал сопряжение времени конкретного и времени исторического. Их соединение, совокупность дало эту зыбкую, неустойчивую и в то же время поразительно красивую атмосферу этого имения, жизни, поступков их обитателей.

Тот же Д. Стрелер обратил внимание на тот факт, что все герои пьесы как бы заново узнают друг друга: Лопахин волнуется, вспомнит ли его Раневская, Яша не узнал Дуняшу, потом Раневская — Трофимова... А вещи остались неизменными, и сад такой же. Только люди переменились, и они смотрят вокруг уже совсем другими глазами. К примеру, Раневская не была в имении пять лет. И эти годы словно отложились, отпечатались на всех обитателях усадьбы, независимо от того, были ли они в отъезде или оставались дома.

«Пять лет — это не просто пять лет, пять лет — это время, которое проходит и нас меняет. Отсюда наша растерянность — что-то слишком переменилось, а что-то осталось точно таким, как было. Этот акт — он такой напряженный, он так пронизан тревогой: это шаг назад, в прошлое, в то время, как все ушли в настоящее и видят себя в будущем. Это возвращение к детству в предутренней дреме, когда такая усталость в душе и теле и отказывают нервы, издерганные слишком бурной жизнью... Это действительно фантастично»[11] — пишет замечательный итальянский режиссер, читая русскую пьесу как произведение совершенно современное, рассказывающее о каждом из нас нечто сокровенное. Лучше и точнее, пожалуй, не скажешь.

Фантастичность предложенной Чеховым атмосферы, если понимать ее широко, как некий эмоционально-смысловой показатель, заключается совсем не во внешних знаках — они только легкое, можно даже сказать, в каком-то смысле даже ироничное отражение фантастичности ситуации и существования в ней героев пьесы, необыкновенно сложной по жанру, — этого «водевиля — трагедии — комедии — фарса — драмы» (Д. Стрелер). Фантастичны их нормы и правила жизни, их взаимоотношения, планы, надежды... Фантастичны в своем максимализме и наивности одновременно их эстетическая требовательность, проверка всего и вся критериями истинной красоты.

И при этом мы должны постоянно помнить, что «Вишневый сад» — последняя пьеса А. П. Чехова, для которого вопрос жизни стоял уже совсем абстрактно. Уже в письме к О. Л. Книппер от 22 апреля 1901 года, в котором впервые упоминается «Вишневый сад», есть такие строки: «И я напишу, если ничего не помешает, только отдам в театр не раньше конца 1903 года.» «Если ничего не помешает...» Тень смерти уже брошена на будущую пьесу. А, следовательно, и ощущение жизни становится еще более жадным и острым. И уже несколько иначе, обостренней воспринимается окружающий мир, природа, люди.

Так, на наш взгляд, в пьесе сплавляются и субъективная точка зрения персонажей и объективная авторская. Их соединяет болезненно-острое «переживание» времени — «исторического», про­шедшего и настоящего, сиюминутного. «Переживание», которое существенно влияет на восприятие мира, позволяя видеть его художественно-деформированным, если так можно выразиться, уве-личенно лирическим. Можно сказать, что в «Вишневом саде» действует некая художественная «рефракция», преломление света, неуловимо и пленительно меняющее очертания предметов, вещей, природы. Она и создает этот слегка «сказочный», точнее, фантастический оттенок ат­мосферы этой пьесы.

Огромное воздействие на характер атмосферы оказывает и особая природа чеховского события. Давно уже замечено исследователями его творчества, что событие в традиционном смысле этого слова у Чехова отсутствует или, точнее, оно вынесено за скобки совершающегося на сцене действия. Как правило, событие, если говорить о внешних переменах жизни героев, происходит где-то в перерывах между актами. И это касается не только «Вишневого сада». Это общий принцип поздней чеховской драматургии. Действительно, в «Трех сестрах», например, за рамками пьесы женится Андрей Прозоров, Ольга становится директором гимназии, Тузенбах уходит с военной службы. Где-то там, на периферии, маячит Протопопов — председатель земской управы, с которым крутит романчик Наташа и т. д.

В «Вишневом саде» этот принцип доведен до предела. По сути, в пьесе есть приезд и отъезд Раневской, как легко уловимые внешние события, да в III акте где-то в городе происходят торги, на которых решалась судьба имения. Вот, собственно, и все, если говорить о явных, сюжетных событиях-поворотах. Все же остальное действие словно «выламывается» из привычного событийного движения, «теряет» развитие, внешне замирает.

По Чехову, событие — это всего-навсего случай. Он мог произойти, а мог и не произойти. Современный исследователь Б. Зин-герман очень точно пишет по этому поводу: «Событие, по чеховской терминологии, «случай», часто отвергает нас от познания подлинных закономерностей жизни, заключенных в ней самой, круговороте ее цветения и увядания, ее отношений и разочарований. Драма у Чехова заключена не столько в событии, сколько во времени, в том, что между событиями. Как театральный автор, он исследовал неизвестные до того возможности драмы, в изображении самого времени, этой непрерывной ткани человеческой жизни. У Чехова — новая, обостренная зоркость к летучим мгновениям бытия...»[12].

На этой мысли задержимся подробнее. Уже шла речь о значении времени в создании атмосферы спектакля. Сейчас есть смысл посмотреть, как она воплощается в актерской игре, способе его существования на сцене, то есть коснуться «психологического» аспекта атмосферы. М. А. Чехов говорил о «воле атмосферы», о том, что она — не состояние, а процесс действия. Эту особенность ее полностью реализует на сцене артист.

Итак, время взято не просто как предполагаемое обстоятельство пьесы, но суть, плоть человеческого существования. Как передать артисту этот главный характерный признак чеховской пьесы? А ведь он и создает особое свойство атмосферы чеховского спектакля. Он является предметом основных раздумий постановщика и исполнителя. И значит ли при этом, что чеховская драматургия лишена действенного движения? Если да, то какова же его природа?

«Особенность чеховской концепции драматургического действия не в отсутствии событий, а в том, что считается событием, в том, как расцениваются события относительно времени всей человеческой жизни... Играть у Чехова один сюжет так же бесперспективно, как играть один подтекст, одно настроение...»[13].

Смысл, суть жизни героя Чехова в постоянных душевных усилиях и перед лицом незаметных и нескончаемых требований обыденности, быта. Так полагает Б. Зингерман. Что же значит «душевное усилие» применительно к героям «Вишневого сада»? Наверное, надо здесь говорить о неспособности обитателей усадьбы решить свои финансовые проблемы и о том, что у них начисто отсутствует какой-либо практицизм. Но при этом артисту надо сразу говорить и об удивительном упорстве этих людей, доходящем до смешного, когда они отстаивают свое нежелание, скажем, пустить в дом дачников, чтобы спасти себя от краха. Но и этим не исчерпывается «тайна» их жизни. Есть нечто, что делает их похожими друг на друга и разительно не похожими на окружение.

Возьмем одну небольшую сцену из пьесы. II акт. Вся компания — Раневская, Гаев, Лопахин — возвращается из города, куда все ездили завтракать. (Само по себе это уже нелепо — ехать завтракать за несколько десятков верст.) Застолье затянулось. Уже вечер. «Скоро сядет солнце», — сообщает в своей ремарке Чехов. Все раздражены и напряжены — прогулка в город не получилась. Более того, в ресторане, где они завтракали, видимо, произошел какой-то скандал: Гаев выпил и «много и некстати» говорил с половым о декадентах. С этого события начинается сцена. Далее, Лопахину, который, может быть, и затеял эту поездку, так и не удалось поговорить о делах с владельцами сада. Это еще одна конфликтная линия. Итак, убит попусту день, дело никак не делается, а торги приближаются, просажена уйма денег, а в доме — ни гроша. Глупо ведет себя выпивший Гаев... Бытовые подробности, житейская подоплека сцены очерчены Чеховым чрезвычайно остро. Все соединены друг с другом важным общим делом, и все как бы отталкивают друг друга. Клубок отношений завязан туго. Любовь Андреевна нападает на Гаева. Гаев пытается оправдаться и срьюается на Яшу, откровенно и нагло смеющегося ему в лицо. Лопахин пытается все время вернуться к спасению имения, но с ним не хотят говорить... Обыденность жизни сгущена до пределов почти фарсовых: барин борется со слугой, лакей издевается над хозяином, купец умоляет разрешить ему помочь погибающим, безденежным господам, барыня сорит деньгами в прямом и переносном смысле... Дальше, как говорится, ехать некуда. Все чревато взрывом, и взрывы происходят. Гаев ставит ультиматум: я или он (т. е. Яша). Почти истерически восклицает Лопахин: «Я или зарыдаю, или в обморок упаду. Не могу! Вы меня замучили!..» Беспомощно вопрошает Раневская: «Что нам делать? Научите, что?»

И весь этот накал взаимного раздражения происходит в теплый летний вечер, на природе. (II акт — единственный, вынесенный Чеховым за пределы дома. Тоже своего рода загадка.) Пространство, открывающееся на многие километры, ясный, прозрачный воздух. Поле со старой заброшенной часовенкой, большими могильными камнями, вечным и недостижимым покоем удивительно контрастируют буре отрицательных эмоций героев пьесы. Мир как бы предполагает волевой жест раскрытия» (М. А. Чехов) людей, слияние с ним. Но все происходит наоборот: не раскрытие, а «сжатие», увеличение напряжения. | Человеческое существование борется с окружающей атмосферой, пытается сознательно или бессознательно ей сопротивляться. Это противостояние, борьба атмосфер составляет подспудное напряжение сцены. Оно готовит незаметно и неуклонно тот перелом, который произойдет с персонажами далее.

После взрыва пытается уйти Лопахин. Его испуганно задерживает Любовь Андреевна. И как будто неожиданно, без всякой подготовки рождается удивительный монолог Раневской: «О, мои грехи!..» Потрясающий искренностью, почти трагической насыщенностью, он ведь и по сути своей страшен. В нем история мучительной жизни: пьяница-муж, погибший сын, любимый, обманувший и ограбивший, попытка самоубийства... Все сгущено и обострено в этом признании. Материала и фактов здесь хватает не на одну драму. Но вот что удивительно: при всем своем драматизме он не производит тягостного впечатления. Он гармонически «сбалансирован» писателем. С этим монологом в атмо-сферно насыщенное пространство пьесы входит как бы напрямую время, глубокая и яркая ретроспектива жизни, очерченная яркими и острыми штрихами. Возникает некий невероятно глубокий «коридор» времени, осязаемого, чувственно переживаемого, физически ощутимого. Вечная тишина и покой мира смыкаются с этим пропитанным горем, смертями, грехом временем. Оно материализуется, уплотняется на наших глазах. И тут же сразу возникает вполне реальная телеграмма из Парижа, знак сиюминутного настоящего, властно приковывающий к себе Раневскую.

Время сплетается воедино с пространством, создавая поразительный, неразгаданный чеховский феномен, который разрушится, заявит о себе знаменитым и опять же загадочным звуком лопнувшей струны, который доносится то ли с неба, то ли из-под земли. Человек попадает в некую космическую связь, в своеобразные «клещи» времени и пространства. И чуткие герои Чехова слышат и чувствуют эти новые возникшие связи, сплетаются с ними, на несколько мгновений обретают другое измерение жизни. Все конфликты словно притупились, люди стали внимательно прислушиваться к себе, к другим, к миру. И Чехов, как великий музыкант, отмечает иной ритмический строй жизни: пау­за, пауза, пауза... Наши герои словно вырываются из-под пресса обыденности одним мощным рывком невероятной искренности и непосредственности, полной открытости своего внутреннего мира другим, прекрасной и доверчивой незащищенностью. Переходы невозможные, почти не подвластные сухой логике. Они подчиняются совсем другим законам, которые ведомы только этим, уходящим в прошлое людям, людям своего времени и своей нравственности. И в этой импульсивной, очень подвижной природе чеховского самочувствия, открытого почти на биологическом уровне всем сигналам внешнего мира, заключается, может быть, самая большая загадка чеховских героев. Не случайно Д. Стрелер, разгадывая парадоксы «Вишневого сада», берет за основу жизни его героев детство, детскость, наивную, бессознательную мудрость сохранения самого себя. Может быть, поэтому так трудно доступен мир этих людей значительно более жесткому и менее подвижному внутреннему миру сегодняшнего артиста.

...А Любовь Андреевна через реплику после своего драматического монолога уже мечтает о том, чтобы зазвать еврейский оркестр и устроить вечерок. А потом выплеснется со своей тоской и болью Ло-пахин, а Петя Трофимов станет утверждать, что спасение только в работе. И это тоже будет правдой. А неуспокоившийся Ермолай Алексеевич будет мечтать о людях-великанах, которым Господь дал «громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты», и он никак не захочет суживать для себя внезапно открывшееся ему сейчас здесь пространство и время.

Атмосфера в сцене неумолимо перестраивается, меняется, развивается, следуя за внутренними толчками, выбросами энергии этих людей, подчиняясь их внутреннему психологическому движению. Время, пространство, человеческий дух сплелись накрепко, создавая удивительное чеховское единство, прихотливое, разнообразное, противоречивое...

Три аспекта атмосферы, упомянутые в статье, при всей их важности, не исчерпывают всего многообразия и многослойное.

В принципе, каждый элемент театрального спектакля, каждый его участник прямо или косвенно влияет на ее становление. Он может делать это сознательно или совсем не задумываться над этим. Но каждый раз, когда открывается театральный занавес, мы еще и еще раз убеждаемся в правоте слов великого русского артиста М. А. Чехова: отсутствие атмосферы на сцене создает сразу же «психологически пустое пространство». Она, атмосфера, передает в зал зрителю большую часть содержания пьесы, так как является сердцем художественного произведения.

Н.А.Зверева

ХАРАКТЕР И ХАРАКТЕРНОСТЬ

На третьем году обучения мастерству актера перед студентами во всей сложности встает задача создания психологически емких, жизненно достоверных сценических характеров.

Разумеется, первые шаги в этом направлении делаются с самого начала работы над драматургическими отрывками. С этого момента, проникая в предлагаемые обстоятельства пьесы, отбирая из них наиболее важные и близкие для себя, постепенно овладевая логикой мышления и поведения действующего лица, как бы «присваивая» себе его чувства, цели и поступки, молодой артист вступает на путь перевоплощения, трансформации собственной личности в соответствии с соз­даваемым им характером.

На III курсе в работу, как правило, берется драматургический материал, требующий создания характеров еще более сложных. Кроме того, перед студентом в процессе перевоплощения встает не только необходимость раскрытия внутреннего духовного мира действующего лица и овладения логикой его поведения, но и необходимость поисков его внешнего облика и соответствующей манеры поведения. Этот процесс слияния внутренней сути создаваемого характера и его внешних проявлений крайне противоречив, индивидуален, представляет немалые сложности для студентов и требует особого внимания от педагогов.

В связи с этим нельзя не обратиться еще раз к той главе «Работы актера над собой», в которой К. С. Станиславский рассматривает существеннейшие вопросы характера и характерности, связанные с проблемой перевоплощения. Вопросы эти по сей день нуждаются в подробном изучении и осмыслении. Станиславский утверждает нерасторжимость сложных взаимосвязей между «жизнью человеческого духа», внутренней духовной жизнью создаваемого актером образа и его внешностью, возникающих в процессе перевоплощения. Его интересует взаимозависимость между личностью, характером и той формой, в которой этот характер является и в которой он себя выражает, то есть характерностью.

Но взаимосвязи эти столь причудливы, столь индивидуально своеобразны и неповторимы, столь непредсказуемы зачастую, что вывести какие-либо, даже самые общие, закономерности совсем не просто. Временами возникает ощущение, что Станиславский противоречит сам себе.

Так, в самом начале главы Станиславский отвечает на вопрос, как создается внешнее физическое воплощение роли, казалось бы, вполне определенно и ясно. Вспоминая одну из своих удачных работ — роль доктора Штокмана, Станиславский, от имени Торцова, объясняет ученикам, что чаще всего «внешнее воплощение и характерность создаваемого образа рождаются сами собой от правильно созданного внутреннего склада души... Лишь только был установлен правильный склад души роли, правильная внутренняя характерность, сотканная из аналогично собранных элементов, неизвестно откуда сами собой появились нервная порывистость Штокмана, разнобойная походка, протянутые вперед шея и два пальца руки и другие типичные для образа действия»[14].

Если же такого счастливого возникновения внешнего облика, рождающегося «само собой», не происходит, то у каждого профессионального актера существует ряд приемов или даже, как говорит Станиславский, «трюков», которыми можно воспользоваться в поисках внешности и манер, раскрывающих создаваемый характер. С помощью этих «трюков» ищется специфика пластики, походки, голоса, дикции, подбираются необходимый грим, детали костюма, реквизита и т. д. Эти яркие, своеобразные черточки внешнего облика разных людей надо уметь наблюдать в жизни, отыскивать в живописных и литературных портретах, ими надо овладевать, с легкостью уметь пользоваться и сохранять в своей творческой кладовой.

Мастер охотно демонстрирует своим ученикам несколько таких «трюков»: хромоту, сутуловатость, дефекты дикции и другие, но ученики неожиданно замечают странную и весьма существенную особенность. Он, казалось бы, всего лишь показывает один из забавных «трюков» внешней характерности: подгибает внутрь верхнюю губу, чтобы сделать, как у одного его знакомого англичанина, «короткую верхнюю губу и очень длинные, заячьи передние зубы...». Но одновременно, хотя педагог продолжает давать необходимые объяснения ученикам и делиться с ними своими мыслями, меняются — и ученики немедленно уличают его в этой странности — и голос, и глаза, и вся манера держаться, и руки... И педагог, «углубившись в себя и прислушиваясь к тому, что у него происходило внутри», вынужден признать, что «и в его психологии, помимо воли, произошел незаметный сдвиг», что «даже речь изменила присущий ему стиль, хотя мысли были его подлинные, настоящие». Он сознается также, что разобраться в причинах этого странного явления ему трудно...

А затем в этой же главе рассказывается весьма любопытный эпизод со студийцем Названовым, которого ряд случайных, казалось бы, чисто внешних находок подводит неожиданно для него самого к созданию интереснейшего характера некоего «критика». Дело в том, что педагог предлагает студийцам устроить «маскарад», в котором каждый при помощи грима и костюма создал бы любой «внешний образ и скрылся за ним», т. е. каждый из студийцев обдумывает, какой характер ему хотелось бы воплотить, и подбирает себе в костюмерной и реквизиторской театра все необходимое. Только одному Названову ничего не приходит в голову, и он отправляется в костюмерную, не зная для кого и какой костюм ему нужен.

Случайно замеченная в костюмерной визитка заплесневевшего цвета и подобранные ей в тон шляпа, перчатки и обувь внезапно заставляют Названова увидеть какой-то зловеще-знакомый «призрак». Этот «призрак» то ускользает от сознания, то вновь возникает на мгновение и, наконец, совершенно, казалось бы, исчезает под руками малоопытного и не понимающего, чего от него хочет Названов, гримера, чтобы вдруг вновь и уже во всей определенности возникнуть, когда отчаявшийся Названов начинает снимать неудачный грим и делает мазок вазелином... И «все краски расплылись, как на смоченной водой акварели... получился зеленовато-серовато-желтоватый тон лица, как раз в репйаШ к костюму. Трудно было разобрать, где нос, где глаза, где губы...». А затем уже быстро, уверенно, «чуть набок, франтовато» надевается цилиндр, меняется постановка ног, походка, срочно требуется тросточка и гусиное перо за ухо... Неожиданно возникают «скрипучий голос с колючей дикцией... нахально пронзительный взгляд» и ... фигура поистине зловещая — «интимный критик», существующий в молодом актере, «чтобы мешать ему работать», отравляющий его своим скепсисом, разрушающий все своим цинизмом, обретает жизнь, силу, уверенность и все большую смелость во вдруг рождающихся словах и действиях.

Названов — «критик», легко импровизируя, тоном язвительно-наглым и уверенным отвечает на задаваемые ему педагогом и другими студийцами вопросы, он ощущает себя все более свободным и точным в пластике, в неожиданно возникающих, до дерзости смелых пристройках и приспособлениях. Причем интересно, что «это продолжалось даже тогда, когда грим и костюм были сняты... Линии лица, тела, движения, голос, интонации, произношение, руки, ноги так приспосо­бились к роли, что заменяли парик, бороду и серую тужурку».

Даже возвращаясь с занятий домой и дома Названов «поминутно ловил себя то на походке, то на движении и действии, оставшихся от образа», и чувствовал, что «счастлив, потому что понял, как надо жить чужой жизнью и что такое перевоплощение и характерность». И костюм «заплесневевшего цвета», и оригинальный, неожиданно родившийся грим, и гусиное перо, и тросточка оказались не столь уже необходимыми, когда схвачена была суть характера, когда явилась (пользуясь словами того же Названова, анализирующего свое творческое самочувствие) «полная искренняя вера в подлинность того, что делаешь и чувствуешь... уверенность в себе самом, в правильности создаваемого образа и в искренности его действий», и возникло странное состояние, «близкое к убеждению в собственной правоте», т. е. когда появилось другое отношение к окружающему миру и одновременно внутреннее право на слова, поступки, поведение, совершенно не свойственное актеру в жизни. И артисту, создавшему его своим воображением, удалось добиться подлинного перевоплощения.

Итак, случай со студийцем Названовым как бы опровергает данное в начале главы положение о том, что внешняя характерность возникает чаще всего как результат «правильно созданного внутреннего склада души». Происходит обратное: от случайно вроде бы найденных острых, дерзких деталей внешнего облика рождается характер, с этим обликом органично соединяющийся, сливающийся.

Выясняется, что помимо одного хода к полному перевоплощению в образ — постепенного овладения сутью характера — существует и другой — от увиденной, схваченной формы к мыслям, действиям, тексту, ко всем сложностям и подробностям внутреннего мира.

Занятно, что из всех студийцев лишь Названов случайно пользуется этим вторым, «обратным» и вроде бы менее «легальным» ходом, остальные же пытаются начать с «характера» и от него перейти к внешности, но выглядят всего лишь «ряжеными» в «вообще» купцов, «вообще» военных, «вообще» аристократов и т. д. И, уличая их в этом, педагог подчеркивает, что в смысле «создания личности, индивидуальности (выделено мною. — Н. 3.) показал себя на просмотре один Названов».

Устраивая со своими учениками «маскарад» и анализируя его весьма неожиданные результаты, Станиславский создает одно из новых интереснейших упражнений в системе воспитания актера. Честно говоря, я этого упражнения ученикам никогда не предлагала и не слышала, чтобы им пользовались другие педагоги. Хотя некоторые другие упражнения, например, на «зверей» или «человечков», помогающие развить способности к внешней характерности, используются нередко. Вообще думается, что у большинства режиссеров и театральных педагогов существует некоторое предубеждение против изначально смелого движения к внешней форме. Себя я, во всяком случае, неоднократно ловила на излишней осторожности, останавливая актеров, стремящихся с первых репетиций как-то резко и неожиданно изменить свою внешность, голос, походку. Разумеется, в этих начальных пробах много нелепостей, иногда валяние дурака, иногда затасканных штампов. Но, как знать, не выплескиваем ли мы вместе с водой и ребенка? Не идем ли иногда против актерской природы, жаждущей лицедейства? Не отнимаем ли у иной актерской индивидуальности органичного для нее хода к познанию другого человека и самого себя, т. к. способы такого познания безграничны? Ведь тот студент или актер, для которого этот путь внутренне неорганичен, к нему обычно и не стремится, ему изначально совсем не так важно знать — какой? Гораздо важнее — что? зачем? почему?

В этом втором, «обратном», ходе много неожиданного, интуитивного, в чем не всегда легко сразу разобраться и все же отрицать его невозможно.

Какой из этих двух путей предпочтительней для той или иной конкретной индивидуальности, в том или ином случае — это сложный комплекс вопросов, в которых непросто разобраться. На каждом из этих путей актеров, особенно начинающих, подстерегают серьезные опасности, часто приводящие к драматическим результатам. Обратимся к пути первому, который начинается с «создания внутреннего склада души» воплощаемого образа, и посмотрим, какие трудности ждут здесь молодого актера...

Результатом процесса перевоплощения должно явиться создание сценического образа — уникальной, неповторимой человеческой личности с особым «складом души» и особенностями внешнего облика.

Психологи считают понятие «личности» значительно более емким и полным, нежели понятие «характера». Личность — это человек со всем комплексом его общественных и социальных проявлений и взаимосвязей.

В вышедшей недавно книге «Темперамент. Характер. Личность» авторы, обращаясь к наследию Станиславского, пишут о коренном перевороте, совершенном им в театральном искусстве: «Изображению он противопоставил существование, представлению — переживание, характеру, темпераменту и другим частным проявлениям личности — «жизнь человеческого духа», т. е. процесс жизни во всей ее полноте»[15].

Одним из важнейших качеств личности психологи считают ее направленность. Направленность личности складывается из ее влечений, желаний, интересов, склонностей, идеалов и, наконец, убеждений и мировоззрения.

Немалое значение для характеристики личности имеет ее жизненный и профессиональный опыт, т. е. запас навыков, привычек, умения.

Характеризуется личность и особенностями течения отдельных психических процессов, таких, как внимание, восприятие, воля, и особенностями ее темперамента, легковозбудимого, подвижного или малоподвижного, уравновешенного или импульсивно-взрывчатого, мощного или слабого и т. д.

Очевидно, что «личность» — понятие чрезвьиайно емкое и сложное. В характере же, по выражению психологов, «как в фокусе сосредоточиваются самые существенные особенности личности»[16], т. е. характер — это совокупность тех свойств и качеств личности, в которых ее своеобразие выражено наиболее отчетливо. Характер проявляется не только в тех целях, задачах, которые человек ощущает жизненно-необходимыми, но и в том, какими путями он их добивается. То есть в самом понятии характера вопросы «что?» и «как?» неразрывно связаны. В связи с этим хочется еще раз вспомнить известное высказывание Энгельса: «Личность характеризуется не только тем, что она делает, но и тем, как она это делает»[17].

Если говорить о создании сценического образа, то для актера «самыми существенными особенностями» личности являются те, которые определяют ее отношение к окружающему миру, ее цели и тот способ взаимодействия с этим миром, при помощи которого она своих целей добивается, т. е. линия и манера поведения.

Среди указанных психологами важнейших сторон личности ее направленность имеет первостепенное значение. Воспринимая и анализируя предлагаемые обстоятельства роли, отбирая и развивая из них важнейшие в свете данного режиссерского замысла, создавая биографию роли, актер познает интересы, влечения, желания, идеалы и убеждения своего героя, без осознания которых невозможно искать сверхзадачу роли.

Интересы, идеалы, убеждения Чацкого, Подколесина, Дикого, князя Мышкина, Егора Булычева, — только проникнув в них, освоив и даже «присвоив» их себе, актер может овладеть сверхзадачей. А не овладев ею, нельзя подойти к подлинному перевоплощению. Эта истина теоретически прекрасно известна сейчас даже студентам. Но взаимоотношения теории и практики на уроках по мастерству актера нередко складываются весьма причудливо...

Бывает, что, разобравшись весьма поверхностно в главных предлагаемых обстоятельствах роли и той или иной конкретной сцены, молодой актер задает вопрос, на который требует ясного и четкого ответа: какова сверхзадача моей роли? Режиссер, не желая выглядеть несве-дующим, неподготовленным, отвечает на этот вопрос короткой, лаконичной формулой. Актеру, который не успел по-настоящему освоить и «присвоить» себе предлагаемые обстоятельства роли, такая формула, естественно, ничего не дает.

Иногда приходится быть свидетелем очень показательных в этом смысле случаев. Так, начинающие режиссер и актер, студенты третьего курса, репетируют сцену из первого действия чеховской «Чайки» — диалог Треплева, который ждет опаздывающую Нину Заречную, с Со-риным. Очень важный разговор о предстоящем спектакле, о пьесе, об Аркадиной, о Тригорине...

Естественно, что при этом как-то разбираются предлагаемые обстоятельства пьесы, а затем режиссер определяет основное событие данной сцены — «предстоящий спектакль».

Это определение не вызывает никаких возражений у актера, он с ним охотно соглашается. Но одновременно событие не рождает у него активных эмоциональных побуждений к действиям или интересных приспособлений, он остается внутренне пассивным... Тогда режиссер предлагает актеру достаточно четкую линию поведения (она включает в себя и конкретные физические действия — что-то подправить, проверить, доделать в связи с предстоящим сейчас спектаклем, — и нервно-напряженное ожидание Нины, и желание заставить Сорина ощущать всю сложность и значимость свершающегося события и т. д.)

После нескольких репетиций актер, отнюдь не лишенный способностей, выполняет эту линию поведения достаточно органично. Но в то же время и актер, и режиссер понимают, что даже крошечного шага к созданию образа пока не сделано, что эмоциональная природа актера по-настоящему не разбужена, что актер существует в своей удобной, привычной, жизненной манере поведения, что никаких новых качеств своей индивидуальности он пока в роли не раскрывает, словом, что он повторяется.

Режиссер пытается вернуться к разговору о важнейших предлагаемых обстоятельствах роли, но актеру кажется, что начинается болтовня, ненужное, мешающее работе многословие, он раздражается и, наконец, просит, чтобы режиссер точно и ясно сформулировал сверхзадачу всей роли, так как ему не понятно нечто самое главное — суть создаваемого характера.

Режиссер с готовностью формулирует сверхзадачу роли Треплева: найти те истинно новые формы в искусстве, в которых он может максимально выразить себя, все то, что его мучает. Хорошо помнится интонация нескрываемого разочарования, когда, услышав это определение, актер протянул: «Понятно...». Ему эта формула ни о чем не говорила. Его пока ничего не мучило. Ему были лишь «в общем», «вообще» (слова, ненавидимые Станиславским) понятны главные обстоятельства жизни Треплева и значение совершающегося в данной сцене события.

Мучительная потребность Треплева высказаться, так же как и все обстоятельства, питающие эту потребность, делающие немедленное удовлетворение ее столь жгуче необходимым, были от него весьма далеки. Не случайно актер тут же выразил сомнение, позволит ли такая сверхзадача найти «новое решение» образа Треплева, так как она представляется ему банальной. Да она, естественно, и была такой, поскольку ничего своего, личного, он в нее не вкладывал. А затем актер начал разговор о необходимости новых красок и приспособлений для роли Треплева по принципу: пусть все будет наоборот и, главное, не так, как было. (Разговор, который никогда не приводит к интересным и серьезным результатам.)

Надо сказать, что прошел довольно длинный и нелегкий период работы, пока актер начал постепенно наполнять предложенную ему сверхзадачу эмоционально-образным содержанием.

Сверхзадача — самое сложное, пожалуй, из методологических понятий, данных Станиславским. И сложность заключается в том, что сверхзадачу недостаточно определить, ею надо овладеть. Овладение сверхзадачей начинается с того момента, когда актер ощущает, что та или иная из его личных духовных потребностей находит в достижении данной цели, в движении к ней свое удовлетворение.

Это момент важнейший. С этого момента в работу включается вся эмоционально-чувственная сфера и происходит постепенное превращение основной цели роли в цель эмоционально-действенную, в сверхзадачу, вызывающую у актера активные побуждения к конкретным действиям, из которых складывается единое «сквозное действие роли».

Вл. И. Немирович-Данченко считал, что «сквозное действие роли» и возникает с решением вопроса — куда направлен темперамент актера. То есть, какой целью возбуждена, взбудоражена его нервная система. Он говорил, что цель, которая возбуждает и направляет темперамент актера, обязательно мобилизует и его волю. «Направлять свой темперамент — это значит проявить волю»[18]. Он отмечает сходство своего понятия «направленность темперамента» со «сквозным действием» Станиславского, подчеркивая в данном случае общность их методологических исканий. Таким образом, и для Станиславского, и для Немировича-Данченко процесс перевоплощения начинается с возникновения такой цели роли, которая эмоционально захватывает артиста и активизирует его волю.

С этого момента актер начинает оправдывать поступки своего героя, присваивая себе его мысли и чувства, и это оправдание поступков, иногда самых невероятных и, казалось бы, совершенно ему в жизни не свойственных, дается неожиданно легко. Происходит постепенное овладение сутью характера или, пользуясь терминологией Вл. И. Немировича-Данченко, «зерном» роли.

Актер, для которого сверхзадача превращается в жизненно необходимую, увлекающую все его существо цель, обретает как бы другой «внутренний склад души» и по-другому воспринимает мир пьесы, ее обстоятельства. Они наполняются для него новым содержанием, обретают почти чувственную конкретность. Эти обстоятельства его будоражат, подталкивают, тормозят, не удовлетворяют, злят, веселят, вызывают протест и т. д.

Но человек, для которого меняется окружающий мир, меняются взаимоотношения и взаимодействия с ним, и сам неминуемо преображается не только внутренне, но и внешне. Он живет в другом ритме, по-другому смотрит, слушает (да и видит и слышит другое), иначе движется, иначе общается с людьми, наконец, иначе одевается, причесывается и т. д. Он обретает новую характерность: другую манеру поведения и другой облик.

Можно привести множество примеров такой резкой внешней перемены в человеке, для которого жизнь поворачивается новой своей стороной, ставит иные задачи. Таков Обломов после встречи с Ольгой, которая внесла смысл в его жизнь, заставила расстаться со всеми прежними привычками, с бесконечным лежаньем в постели, с уютным, любимым халатом, с постоянным выражением «будто усталости или скуки» на лице. Теперь «на лице ни сна, ни усталости, ни скуки. На нем появились даже краски, в глазах блеск, что-то вроде отваги, или по крайней мере самоуверенности. Халата не видать на нем... Обломов сидит с книгой или пишет в домашнем пальто; на шее легкая косынка; воротнички рубашки выпущены на галстук и блестят, как снег. Выходит он в сюртуке, прекрасно сшитом, в щегольской шляпе... Он весел, напевает...».

Так и актер, всем существом ощутивший сверхзадачу, необходимейшую, эмоционально-действенную цель роли, которой он добивается в новом для него мире — мире пьесы, — преобразует себя внутренне. Это, естественно, накладывает отпечаток на весь его облик — манеру поведения и внешность.

Иногда это обретение характерности, в которой органично выражается схваченная суть характера, его «зерно», свершается довольно быстро и отчетливо. Актер вдруг преобразуется внешне за одну-две репетиции. Еще вчера он репетировал в своем костюме, а сегодня уже что-то подбирает перед началом в костюмерной и реквизиторской и ... внезапно меняются взгляд, ритм движений, речь, пластика, манера поведения. Вероятно, именно такая счастливо-естественная перемена произошла со Станиславским, работавшим над ролью доктора Шток-мана. Чаще маленькие, едва уловимые изменения накапливаются медленно, день за днем, становясь все отчетливее и выразительнее.

Бывает и так, что актеру, уже ощутившему суть роли, ее «внутренний склад души», мучительно не хватает какой-то детали внешнего облика, костюма, реквизита, чтобы это ощущение в нем окрепло, чтобы появилась уверенность в необходимости совершаемых действий и смелость в манере поведения. Словом, до перевоплощения в образ, которому эти уверенность и смелость обьино сопутствуют, не хватает какого-то необходимого штриха.

Напомним пример, ставший почти классическим. «Станиславский любил рассказывать о том, как долго он мучился, прежде чем увидел своего Крутицкого, — пишет М. О. Кнебель. — Он понимал его характер, знал бесконечное упрямство, влюбленность в свой птичий ум, но никак не мог зрительно его представить. Однажды он вошел во двор какого-то казенного учреждения и увидел в глубине его старый деревянный дом. «Стоит, — рассказывал Константин Сергеевич, — старый-старый, порос мхом, никому не нужный, но крепкий, еще сто лет выдержит». Говоря об этом доме, он без грима и без костюма становился Крутицким»[19].

Казалось бы, иногда актеру помогает случайность, но случайность эта обычно закономерна, она должна произойти. Обретенная суть характера, «зерно» его, обязательно выразит себя в характерности. Как бы — быстрее или медленнее — ни шел этот процесс, он неизбежен и закономерен. (Конечно, характерность может быть как яркой, острой, смелой, так и весьма тонкой — все зависит и от особенностей драматургии, и от склада творческой индивидуальности артиста.) Главное — овладеть сутью характера, суметь «присвоить» себе его поступки, мысли, чувства, а не остановиться на полпути, как это случилось с молодым актером, репетировавшим роль Треплева.

Когда актер не в состоянии разбередить себя ролью, создать в себе другой «внутренний склад души», когда цели, мысли, поступки роли не стали как бы его собственными, он вынужден скрывать свою несостоятельность за теми или иными приемами внешней характерности.

Нередко он поступает, как те студийцы, участвовавшие в маскараде, о которых рассказано в главе «Характерность» и которые, в отличие от Названова, всего лишь спрятались за костюмами и гримами театральных купцов, военных, аристократов, за «вообще» свойственные им манеры поведения и повадки.

Впрочем, надо сказать, что приемы внешней характерности понемногу меняются, становятся более гибкими и деликатными. Почти исчезли со сцены аляповато-грубые гримы, чудовищно-театральные парики, раздражающий наигрыш. Актер, которому надо спрятать за внешними приемами характерности отсутствие подлинной «жизни человеческого духа», может быть весьма разборчивым в выборе средств и старается, чтобы эти приемы выглядели убедительно-жизненными. Он может и вправду подсмотреть их в действительности. Но суть явления от этого не меняется: характер, личность подменяется характерностью, подлинное существование в образе — представлением. И, как утверждают современные критики, случается это нередко. Именно «в оправе «внешней характерности» — будто визитную карточку предъявляет — чаще всего выходит на подмостки нашего театра так называемый «характер». Его душевные свойства, его человеческое содержание плотно упакованы в стандартную обертку, на которой вместе с национальной и сословной принадлежностью и датой изготовления (век такой-то, страна такая-то) уже заранее предусмотрительно указаны «сопутствующие» эмоции... Человекообразно улыбаясь и старательно имитируя одухотворенность, с театральных конвейеров один за другим сходят манекены. Их главное назначение — полностью оправдать ожидание зрителей. Они запрограммированы согласно вашим ожиданиям, их так называемая «типичность» есть производное от ваших предыдущих впечатлений[S1] »[20]. К сожалению, критики правы.

«Создание внутреннего склада души» роли столь трудно и требует от актера столь полной эмоциональной отдачи, что, не дойдя до цели, можно, иногда даже незаметно для себя самого, скатиться и к «стандартной обертке», и к «имитации одухотворенности», и к обозначению «сопутствующих эмоций», словом, так или иначе, но ограничиться «оправой внешней характерности».

Опасность эта так велика, что актер, который начинает свой путь к образу как бы именно с «оправы», с вопросов «какой?», «какая?», «как?», вызывает естественное беспокойство и настороженность как у партнеров, так и у режиссеров. Между тем актер, начинающий попытки «увидеть» свой будущий образ с поиска его внешности и манеры поведения, вовсе не обязательно занимается формальным трюкачеством, и, возможно, его искания не ограничатся удачно найденной внешней «оправой» или, того хуже, набором заскорузлых штампов. В этом может проявиться особенность его творческой индивидуальности.

Так, есть писатели, для которых портреты их героев, казалось бы, не имеют важного значения, и есть удивительные мастера такого портрета. К первым можно отнести Достоевского, ко вторым — столь разных и ни в чем прочем не сходных Гоголя и Тургенева. Как справедливо отмечается в одной из статей, посвященных изучению творчества Достоевского, у него «внешность многих персонажей вообще не изображается, и речь не о лицах второстепенных или о малых жанрах — есть центральные герои больших романов и, однако, «фигуры не имеющие», по слову Тынянова», а «человек в художественной системе Гоголя предельно внешностно воплощен: даже гоголевские мнимости — это ипостазированные мнимости («Вий», «Нос»)[21].

Интересен вывод, который делает в заключение автор статьи, что существуют как бы типы художников. Один из них можно условно назвать «сущностным». Это «тип литературного мышления, не регистрирующего разветвленные современные бытовые ситуации и формы, разнообразие в его живописной пестроте». Другой тип художников «остро реагирует на сиюминутные формы, постоянно творимые жизнью в сфере природной и социальной, они внимательны к вещи, укладу, этикету, быту. Этот тип формоориентированного мышления (пример такого художника — Тургенев)»[22].

Несомненно, что существуют и разные типы актеров с теми или иными преобладающими особенностями восприятия, мышления и воображения, и что актеров, как и писателей, можно, хотя и несколько условно, конечно, разделить на представителей «сущностного» и «фор­моориентированного» склада. (Правда, для одного и того же актера направление творческого поиска зачастую определяется характером драматургии и режиссерским замыслом, но это уже другой вопрос, выходящий за рамки данной статьи).

В записных книжках Л. М. Леонидова есть такая запись: «Нужно идти от внутреннего образа, от внутреннего характера. Когда идешь от внешнего, попадаешь в штамп, наигрыш, представление»[23]. Разве это не пример «сущностного» подхода к работе над образом, свойственного данной актерской индивидуальности? Для Леонидова, актера огромной эмоциональной силы, характерность, даже самая яркая, всегда являлась результатом глубочайшего проникновения в самые затаенные глубины «жизни человеческого духа» роли. (И, вероятно, не случайно одним из его любимых авторов был Достоевский, а одной из его лучших ролей считается роль Дмитрия Карамазова в спектакле «Братья Карамазовы»).

Гораздо противоречивее в этом смысле творческая индивидуальность Станиславского — актера «глубокой характерности», по выражению П. А. Маркова. Для Станиславского путь к подлинному перевоплощению мог начаться как с «создания внутреннего склада души», так и с овладения внешней формой роли. Отсюда и проистекают некоторые сложности в главе «Характерность» — одной из самых интересных, но и самых трудных глав его книги.

Когда, показывая всего лишь одну характерную черту внешности знакомого ему человека, Станиславский — Торцов неожиданно для себя меняется весь настолько, что и «в психологии происходит незаметный сдвиг», — это свидетельствует об определенном своеобразии актерской индивидуальности. То есть в данном случае толчком для интенсивной работы воображения служит элемент формы, и чем она острее, ярче, тем лучше, тем активнее включается в творчество вся эмоциональная сфера актера. Особенностями такого воображения являются непосредственные, подвижные, гибкие связи между физическим существованием человека — внешностью, пластикой, дикцией — и складом его психики.

Недаром для Станиславского огромное значение всегда имели жизненные «прототипы» роли, позволявшие ему представить своего героя или хотя бы какие-то отдельные черты его внешнего облика. Даже в роли Штокмана, которую он сам приводит как пример счастливого рождения «внешности», «само собой» возникшей от правильного склада души, он тоже отталкивается от конкретных черт ему знакомых людей, «идет своим привычным путем. Ему, как всегда, нужна точная бытовая основа, житейские прототипы... Для Штокмана, — пишет Е. Полякова, — годится внешность композитора Римского-Корсакова — продолговатое лицо, высокий, узкоплечий, очки на близоруких глазах, темный костюм, сильная проседь. У молодого писателя Горького он замечает, заимствует жест для роли — указательный палец, направленный к собеседнику. В то же время все житейские наблюдения, заимствования тут же преображаются Станиславским, сплавляются им в искусство, исполненное новой театральности и новой поэзии»[24].

Итак, есть артисты, которым важно как можно скорее «увидеть» своего героя, не для того, чтобы сделать себя похожим с помощью грима, прически и костюма, а чтобы ощутить каждым мускулом и движением своим его ритмы, его пластику, его вес, его дыхание, его интонации — все особенности другой физической структуры. И только внедрение в логику другого физического бытия, овладение ею, присвоение ее приводит их к одновременному «созданию внутреннего склада души», присвоению целей, задач, поступков роли, которые вне этих поисков остаются набором рациональных понятий.

Таким артистом был, к примеру, М. Чехов, в творчестве которого острая, смелейшая внешняя характерность образа сочеталась с глубоким, эмоциональным и причудливо-своеобразным духовным миром. Попытки нащупать взаимосвязи между ритмическо-пластическои выра­зительностью и внутренним миром роли нашли свое развитие в созданном М. Чеховым учении о «психологическом жесте» как некой эмоционально-пластической квинтэссенции роли. М. Чехов считал поиск «психологического жеста», в котором выражается эмоциональная суть воплощаемого характера, необходимым методологическим элементом при работе над образом.

Столь же существенным элементом М. Чехов считал поиск «центра», к которому сходятся все основные психологические качества и особенности действующего лица и который может быть расположен в любой части человеческого тела (в ухе, кончике носа, затылке, нижней части позвоночника и т. д.) и даже находиться «вне пределов телесной оболочки», «обнаруживаясь подобно некоему фантому в различного рода делах и событиях». К тому же «центр» может быть велик или мал, темен или светел, горяч или холоден, тверд или мягок, он может нести в себе агрессивность или чувство покоя и умиротворенности...»[25].

Не менее интересный и важный путь к перевоплощению М. Чехов видит в работе с «воображаемым телом», предлагая актеру «представить себе, каково должно быть тело вашего героя», «мысленно понаблюдать за ним, а затем войти в эту воображаемую оболочку». При этом, отмечает М. Чехов, «вы почувствуете, как что-то меняется в вашей психологии»[26]. Замечание чрезвычайно важное. Очевидно, что особенности чеховских ходов к перевоплощению, сущность его редчайшего дарования и заключается в сочетании ходов внешних с ходами внутренними, в их нерасторжимой связи и сбалансированности, в соединении острейшей формы с огромным темпераментом.

В этом смысле актерская индивидуальность М. Чехова, так же как и его творческие поиски, весьма своеобразны. Актеры с мышлением «формообразующим» находят в его приемах много полезного для себя. Другие, с мышлением «сущностным», не всегда их понимают и принимают. Сочетание разных индивидуальностей в одной работе, во взаимодействии друг с другом заставляет во время репетиций пробовать разные методологические варианты, делать различные акценты. Во многих случаях эти акценты диктуются автором и художественными особенностями пьесы.

Как, например, работать с актерами над таким автором, как Гоголь, с его «предельно внешностно воплощенными» персонажами? Кстати, В. Набоков в известной статье, посвященной писателю, тоже говорит о «до странности телесном характере гения» Гоголя и о «физиологическом оттенке» его символизма[27]. Можно ли, анализируя логику поведения его героев, миновать способ, манеру, особенности их физического (даже физиологического) бытия? Так, уже на первых репетициях «Женитьбы» трудно миновать «дородность» Яичницы, с трудом протискивающегося в двери, «петушью ногу» и «развязанность» Жевакина, «субтильность» Анучкина, человека «тонкого поведения», с «ножками тоненькими, узенькими»... А их носы и губы, производящие такое ошеломляющее впечатление на Агафью... А язык их, сразу, с первого чтения требующий поиска мелодии речи, интонаций, тембра голоса и вне этих элементов звучащий совершенно фальшиво...

Может быть, начинать работу над «Ревизором» или «Женитьбой» следует тоже с некоего «маскарада», подобного тому, какой устраивал для своих учеников Станиславский? Пусть каждый актер попробует найти для своего героя костюм, грим, прическу, походку, голос. И не беда, если потом многое, или почти все, изменится, главное, что воображение актеров сразу будет направлено в сферу, необходимую для постижения автора. А может быть, имеет смысл начинать каждую репетицию с чеховских упражнений на «центр» или «воображаемое тело»?

Конечно, начинать путь к перевоплощению с «оправы», с формы несколько рискованно, она может иногда увести от сути, от «зерна» образа. Понятие «зерна», как некой сущности роли, введено в актерскую и режиссерскую практику Вл. И. Немировичем-Данченко и — по его собственному признанию — трудно поддается определению. Пожалуй, наиболее доходчиво и одновременно точно его формулировал Г. А. Товстоногов: «Зерно» роли — это такая особенность, которая позволяет артисту жить в предлагаемых обстоятельствах, не только цанных автором, а в любых обстоятельствах жизненного порядка, в аовом качестве»[28]. Такая импровизационная свобода актера по отноаению к любым обстоятельствам возникает, очевидно, вследствие ощущения «зерна» роли как одной из собственных возможных ипостасей, одной из доселе не раскрытых сторон своей личности.

Перевоплощение в образ — это всегда открытие новых сторон актерской человеческой индивидуальности.

В личности каждого человека очень сложно сочетаются качества и свойства самые разные, иногда противоположные и даже просто друг друга исключающие. Часть из них всем ходом нашей жизни, воспитанием, образованием развиваются, усиливаются. Остальные, напротив, подавляются, сдерживаются и даже отодвигаются в сферу подсознательного. Всякая человеческая личность — «это «п» жизненно-ролевых возможностей, из которых в каждый момент осуществляется лишь од­на... Осознание, а чаще лишь смутное ощущение, что «я» состоявшееся безмерно далеко от «я» возможного, служит источником надежд и разочарований, тоски и утешения, сновидений и самоубийств», — пишет известный врач психотерапевт В. Леви[29]. Для актера же оно служит кроме того и источником творческих поисков и открытий, той основой, на которой возникает феномен подлинного перевоплощения. Перевоплощение позволяет человеку, наделенному определенным характером, предстать на время в качестве человека, обладающего другим характером.

Сходное понимание процесса перевоплощения можно найти в высказываниях того же М. Чехова: «Вымышленное «я» роли сродни вашему собственному, невыдуманному «я». Ваше подлинное «я» и вымышленное «я» как бы тянутся друг к другу, постоянно ищут друг друга...»[30]. Какое из этих «я» быстрее двинется на встречу друг с другом, предсказать невозможно. Главное, не заталкивать индивидуальность в жесткие рамки «единственно верного» способа репетиций, являющегося наиболее привычным и освоенным для педагога.

Актеры нередко не умеют, стесняются, боятся полно и честно вы разить в роли свой внутренний мир. Режиссеру необходимо понимать индивидуальность актера, уметь подсказать ему путь, который в данном спектакле, данной роли приведет его к максимальному творческому раскрытию. Есть актеры, которых надо уводить от преждевременно возникшей и закрепляемой ими формы. Другим, напротив, надо подсказать какие-то точные детали внешней характерности, им нужна эта »маска», чтобы обрести внутреннюю свободу, внутреннюю смелость для раскрытая иногда самых тайных глубин собственной души. И в этом смысле идея «маскарада», предложенного Станиславским — Торцовым своим ученикам, была отнюдь не случайной, он хорошо знал расковы вающую, раскрепощающую силу «маски».

«Главное при всех этих внешних исканиях не терять самого себя», — напоминал Станиславский. Он подчеркивал это важнейшее условие создания сценического образа в театре, существующем по за­конам переживания, так как подлинно жить на сцене можно только своими собственными ощущениями, чувствами и мыслями.

[1] Театральная жизнь. 1964. № 4.

[2] Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974. С. 4

[3] Немирович-Данченко Вл. И. Письма. М., 1979. Т. I. С. 307

[4] Попов А. Д. О художественной целостности спектакля. М., 1959. С. 93.

[5] Художники театра и кино. М., 1984. Вып. 6. С 305.

[6] Михайлова А. Пустое пространство // Художники театра и кино. Вып. 6. С.217

[7] Стрелер Д. Театр для люден. М., 1984. С. 210.

[8] Там же. С.210

[9] Там же. С.210

[10] Товстоногов Г. А. Заметки о сценической образности // Театр. 1984. №.3. С.60.

[11] Стрелер Д. Театр для людей. С. 217.

[12] Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века. М., 1979. С. 92.

[13] Там же. С. 94.

[14] Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954—1961. Т. 3. С. 201-225.

[15] Симонов П. В., Ершов П. М. Темперамент. Характер. Личность. М., 1984. С. 108.

[16] Плачюнов К. К., Голубев Г. Г. Психология. М., 1973. С. 158.

[17] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1938. С. 177.

[18] Немирович-Данченко Вл. И. О творчестве актера. М., 1984. С. 156.

[19] Кнебель М. О. О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971. С. 368.

[20] Рудницкий К. Л. Приключения идей // Достоевский и театр. Л., 1983. С. 431.

[21] Чудаков А. П. Предметный мир Достоевского // Достоевский. Л., 1980. С. 98.

[22] Там же. С. 104.

[23] Леонидов Л. М. Сборник. М., 1960. С. 436.

[24] Полякова Е. Станиславский. М., 1977. С. 183.

[25] Чехов М, Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 328-329.

[26] Там же. С. 330-331.

[27] Набоков В. Николай Гоголь // Новый мир. 1989. С. 175-178.

[28] Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2 т. Л., 1980. Т. 1. С. 225.

[29] Леви В. Искусство быть собой. М., 1977. С. 177.

[30] Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 438.