Ремез Оскар Яковлевич

Мастерство режиссера: Пространство и время спектакля

В книге освещается одна из центральных проблем технологии актерского и режиссерского труда — пространственно временные условия создания художест­венного образа на сцене. Рассматриваются вопросы мизансценического и сцено­графического решения драматического спектакля

[К ЧИТАТЕЛЯМ 2](#_Toc170186702)

[ВВЕДЕНИЕ 4](#_Toc170186703)

[ГЛАВА I 5](#_Toc170186704)

[СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМЫ АКТЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА 5](#_Toc170186705)

[1. ТОЖДЕСТВО. УПОДОБЛЕНИЕ. ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ 5](#_Toc170186706)

[2. ИЗОБРАЖЕНИЕ-РЕПРОДУЦИРОВАНИЕ. ПРЕОБРАЖЕНИЕ-ИМПРОВИЗАЦИЯ 7](#_Toc170186707)

[3. ПУТЬ К ОБРАЗУ. ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ. «ИСПОВЕДАЛЬНОСТЬ». ФОРМУЛА ЧЕРНЫШЕВСКОГО — СТАНИСЛАВСКОГО 9](#_Toc170186708)

[4. ЭВОЛЮЦИЯ ФОРМ АКТЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА. СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ 10](#_Toc170186709)

[5. ФЕНОМЕН СЦЕНИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ 13](#_Toc170186710)

[ГЛАВА II 14](#_Toc170186711)

[СПИРАЛЬ РАЗВИТИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА 14](#_Toc170186712)

[1. ТЕАТРАЛЬНОСТЬ И ПРАВДА 14](#_Toc170186713)

[2. РЕТРОСПЕКТИВА 16](#_Toc170186714)

[3. ЦИКЛИЧНОСТЬ ТЕАТРАЛЬНОЙ ИСТОРИИ 19](#_Toc170186715)

[4. ДИАЛЕКТИКА ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ 22](#_Toc170186716)

[ГЛАВА III 24](#_Toc170186717)

[СИСТЕМА ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ КООРДИНАТ 24](#_Toc170186718)

[1. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ. ПРОИСХОЖДЕНИЕ. СПИРАЛЬ РАЗВИТИЯ 24](#_Toc170186719)

[2. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ. СВОЙСТВА КИНОВРЕМЕНИ И КИНОПРОСТРАНСТВА 27](#_Toc170186720)

[3. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ. АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО 29](#_Toc170186721)

[4. ПОХОЖЕЕ И РАЗНОЕ 30](#_Toc170186722)

[5. ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ СИНТЕЗ 33](#_Toc170186723)

[6. СИСТЕМА КООРДИНАТ 36](#_Toc170186724)

[ГЛАВА IV 38](#_Toc170186725)

[ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ СЦЕНИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ 38](#_Toc170186726)

[I. ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ КАК ВРЕМЕННОЙ ПРОЦЕСС 39](#_Toc170186727)

[1. ДРАМАТУРГИЯ РАЗВИТИЯ 39](#_Toc170186728)

[2. СИСТЕМА ОБРАЗОВ 40](#_Toc170186729)

[3. ДВИЖЕНИЕ ПО СОБЫТИЯМ 41](#_Toc170186730)

[4. НЕОБРАТИМОСТЬ И НЕПРЕРЫВНОСТЬ 42](#_Toc170186731)

[5. ЛОГИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ 43](#_Toc170186732)

[6. СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ И ПЕРСПЕКТИВА ДВИЖЕНИЯ 44](#_Toc170186733)

[II. ПЕРЕЖИВАНИЕ КАК ВРЕМЕННОЙ ПРОЦЕСС 46](#_Toc170186734)

[1. ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА 46](#_Toc170186735)

[2. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ И ВОСПРИЯТИЕ 48](#_Toc170186736)

[3. ПЕРСПЕКТИВА И ИМПРОВИЗАЦИЯ 49](#_Toc170186737)

[ГЛАВА V 52](#_Toc170186738)

[ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА 52](#_Toc170186739)

[1. БЫТ 52](#_Toc170186740)

[2. СВЕРХЗАДАЧА 54](#_Toc170186741)

[3. СТИЛЬ 56](#_Toc170186742)

[4. ЖАНР 59](#_Toc170186743)

[5. АТМОСФЕРА 61](#_Toc170186744)

[6. ДРАМАТУРГИЯ ПРОСТРАНСТВА 62](#_Toc170186745)

[7. ПОЛЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ 63](#_Toc170186746)

[8. УСЛОВНОСТЬ КАК ЗАКОН ТЕАТРАЛЬНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ 65](#_Toc170186747)

[9. ЗАКОНОМЕРНОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОГО ПЕРЕВОДА 65](#_Toc170186748)

[ГЛАВА VI 71](#_Toc170186749)

[ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ РЕЖИССЕРСКОГО ИСКУССТВА 71](#_Toc170186750)

[1. ЗАМЫСЕЛ, ТОЛКОВАНИЕ 71](#_Toc170186751)

[2. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ МЕЛОДИЯ 72](#_Toc170186752)

[3. МИЗАНСЦЕНА — ФОРМА ФИЗИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ 75](#_Toc170186753)

[4. СТАРЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПРАВИЛА 78](#_Toc170186754)

[5. РЕПЕТИЦИИ. СТРАТЕГИЯ И ТАКТИКА 79](#_Toc170186755)

[6. ВРЕМЕННЫЕ РАЗРЫВЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ (АНТРАКТ, ЗАНАВЕС, СВЕТ, МУЗЫКА) 82](#_Toc170186756)

К ЧИТАТЕЛЯМ

Сценическое время и пространство, их слияние и образ­ный смысл, их организация — проблемы, которыми занят режис­сер в течение всей работы над спектаклем. Между тем они осве­щаются в теоретической и методической литературе сравнительно слабо, а если и рассматриваются, то, как правило, с точки зрения «постановочной» режиссуры, вне связи с творчеством актера, испол­нительским искусством в целом.

Ценность работы режиссера, доктора искусствоведения, про­фессора ГИТИСа О. Я. Ремеза не только в том, что он впервые в специальном труде раскрывает эти проблемы, но и & том, что он анализирует их в границах психологического театра. Главное здесь — работа режиссера с актером, утверждение, трактовка, развитие многих положений теории Станиславского, его системы, школы переживания.

Автор книги утверждает, что принципы школы переживания «есть наилучшее выражение самой сущности театрального произ­ведения, в котором исполнение и восприятие единовременны. Eди­новременность эта требует неповторимости исполнения (разумеет­ся, в границах установленного сценического рисунка) всякий раз, при каждой новой встрече со зрителем. Вся суть учения, дух сис­темы — в утверждении именно такой способности к ежевечерней импровизации».

В последнее время не только в устных, но и в печатных выска­зываниях распространилось суждение о том, что современный стилем актерской игры является слияние, соединение пережива­ния и представления.

На мой взгляд, ни к чему, кроме дилетантизма, такое «слияние» привести не может. Автор предлагаемой книги весьма убедительно с точки зрения рассматриваемой им темы показывает несостоятель­ность этой ложной концепции и предлагает свое определение осо­бенностей театрального спектакля, представляющееся чрезвычайно убедительным — сочетание безусловного времени актерского испол­нения с условным пространством постановки.

Исходя из этой главной формулы О. Я. Ремез выстраивает «сис­тему пространственно-временных координат» различных видов дра­матического искусства — театра, кино, телевидения.

В сопоставлении с родственными видами зрелищных искусств утверждается импровизационная (во времени) и условная (в пространстве) сущность театра, его творческое, художественное своеобразие.

«Настоящее время» спектакля, импровизационность актерско­го творчества, сиюминутное взаимодействие с партнером в вос­приятие происходящих на сцене событий — вот что оказывается в центре внимания автора. Вот почему такое важное место в книге занимает современная режиссерская методология, стремление к совершенствованию и обогащению термина «действие», понима­ние того, насколько важна, скажем, в репетиционном методе за­мена старого понятия «кусок» — «событием». «События тесно взаимосвязаны, — пишет О. Я. Ремез. — В каждом последующем мы ощущаем отзвук предыдущего. События не «доигрываются», они длятся, определяя восприятие персонажами новых действенных фактов». Предыдущее не уничтожается, не зачеркивается последу­ющим. Напротив, новое событие изменяет логику поведения персо­нажей драмы именно потому, что они не могут «забыть» только что отошедшего. Иной масштаб анализа драматического текста привел к тому, что сценическое время стало вместительнее, действенный анализ ролей — более подробным.

Происходит, если можно так выразиться, «атомизация» драма­тического конфликта.

Это необходимо помнить, этим необходимо пользоваться сегод­няшним режиссерам в их работе. Кто так не стремится работать, тот исповедует, по сути, старый театр.

«Точная фиксация физических действий и свободная импро­визация внутренних монологов в зонах молчания, последователь­ность и целостность процесса сценической жизни становятся ос­новными принципами современной школы переживания», — спра­ведливо утверждает автор книги.

Интересно рассматривается в книге и процесс работы режис­сера с художником, рождение замысла, формирование образа спектакля, организация сценического пространства. Все эти этапы прослежены последовательно, многие из них, в большинстве слу­чаев проходящие интуитивно, получают теоретическое и методи­ческое обоснование.

Утверждая нерасторжимость, неразрывность пространства и времени театрального спектакля, О. Я. Ремез показывает, как по ходу работы с художником и актерами от эскиза к макету, от этюда к тексту, от репетиции к репетиции обрастает подробностя­ми сцена, протокол событий и фактов превращается в разверну­тый сценарий, импровизационные пробы обретают окончательную форму — рождаются мизансцены. Автор книги рассматривает стратегию и тактику репетиции с точки зрения создания необхо­димых предпосылок к тому, чтобы непрерывными стали духов­ная и физическая линия жизни героев, чтобы время и пространст­во, в котором они существуют, слились в неразрывное единство.

Важно стремление застенографировать спектакль на основе его времени и пространства. Это должно помочь не только режис­серам, но и театроведам. В сущности, это подступы к тому, чтобы можно было более точно и профессионально глубоко понять струк­туру, или, пользуясь термином автора книги, «пространственно-временные координаты», драматического спектакля. Это позволит объективнее определять материал нашего искусства.

Вот почему настоящее учебное пособие чрезвычайно важно для студентов режиссерских факультетов; оно принесет несом­ненную, реальную пользу в овладении теорией и практикой ре­жиссуры.

О. Н. Ефремов,

профессор, народный артист СССР, главный режиссер

MXAT им. М. Горького

# ВВЕДЕНИЕ

Вымышленная жизнь героев произведений искусства протекает в строго отмеренном времени и пространстве. Это непре­менные условия, главные предлагаемые обстоятельства их худо­жественного бытия. «Основные формы всякого бытия — суть пространство и время; бытие вне времени есть такая же вели­чайшая бессмыслица, как бытие вне пространства»1. Это класси­ческое определение Ф. Энгельса действительно и для художест­венного моделирования объективной реальности. Вот почему столь велик проявляемый в последнее десятилетие пристальный интерес исследователей к проблеме хронотопа в искусстве.

Между тем, когда рассматривается процесс создания произве­дения театрального искусства (природой своей более других ис­кусств способного к моделированию жизни в формах самой жиз­ни) либо анализируются отдельные спектакли, мало внимания уделяется координатам бытия театральных героев. Создание пространственно-временных моделей, отражающих действитель­ность, — сценической, кинематографической, телевизионной — од­на из главных, фундаментальных задач режиссера. У каждой из этих моделей — свои отличия.

Исследуя особенности отражения времени и пространства в различных видах зрелищных искусств, мы прежде всего уточним ту систему пространственно-временных координат, которой поль­зуется театр. Только осознав его место в общем ряду смежных искусств, можно выявить те выразительные средства, которыми должен владеть режиссер драматического спектакля.

Ныне нет недостатка в квалифицированных трудах по мето­дике режиссуры и мастерства актера. На репетициях сегодня не редкость оживленный спор о главных проблемах современного театра — об условности и правде, о переживании и представле­нии, о внутренних монологах и «зонах молчания». Однако сплошь и рядом случается: режиссер, только что умно и тонко рассуж­давший о природе словесного и физического действия или о гра­ницах импровизации, теряется, когда ему предстоит решить зада-

1 Маркс К, Энгельс Ф. Соч, т 20, с 51.

чи организации сценического времени и пространства. Режиссура между тем профессия отнюдь не «разговорная», а вполне «прак­тическая». «Обговорить» — мало, следует выстроить.

Бернард Шоу писал: «Заметки, которые режиссер сделал у себя в блокноте, когда молча наблюдал за актерами, служат про­веркой его квалификации. Если, например, он запишет: «В этой сцене показать влияние Киркегаарда на Ибсена» или «В этом месте должен чувствоваться Эдипов комплекс. Обсудить с коро­левой»,— то чем скорее выпроводить его из театра и заменить другим, тем лучше. А если он запишет: «Слишком красные уши», «Отступить дальше, чтобы был виден X.», «Рэальный и идеаль­ный», «Ево, а не его», «Контраст!», «Изменить темп: анданте», «Подошвы туфель грязные», «Для леди не годится: сдвинуть ко­лени», «Этот диалог должен быть длиннее, чтобы дать время уйти Н.», «Это происходит слишком внезапно??», «Вырезать?» и тому подобное, — значит, режиссер знает свое дело и место».

Полемичность изложения у Бернарда Шоу не может затем­нить главного — законных требований практика-драматурга к практику-режиссеру. Дело режиссера вполне конкретно, а его место налагает множество обязанностей, которые надо уметь ис­полнять. Режиссер — посредник между драматургом, артистами и зрителями. Он — создатель вымышленной жизни, театральной «реальности», и законы этой жизни должны быть ему не только хо­рошо известны, но и прилежно им изучены.

К сожалению, до сих пор в искусствоведческой литературе не появилось исследований, специально рассматривающих художест­венные закономерности сценического бытия. Это тем более обид­но, что в области, связанной с творчеством артистов, к настояще­му времени накоплен достаточный опыт и потому пространствен­но-временные закономерности могли бы быть прослежены и исследованы последовательно и полно. Театральное искусство естественно поддается такому анализу, ибо в центре его — чело­век, существующий в специально организованном художествен­ном мире и подчиняющийся существующим в физической реаль­ности закономерностям.

Конечно, нельзя механически переносить свойства физическо­го пространства и времени в мир художественного вымысла. В специфике художественного творчества, в своеобразии сцениче­ского искусства — иные, особенные закономерности.

Ныне учение К. С. Станиславского предстает как система, нуждающаяся в истолковании с точки зрения пространственно­временных особенностей природы театрального искусства. Фун­даментом такого рассмотрения могут служить творческие и теоре­тические работы учеников и последователей К. С. Станиславского, обогативших теорию и практику сценического искусства. Труды А. Д. Попова, В О. Топоркова, Н. М. Горчакова, М. О. Кнебель, Г. А Товстоногова, Ю. А. Завадского и других крупнейших масте­ров советского театра развивают те положения материалистической диалектики театрального творчества, которые являются незыблемой основой открытий К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Существенным разделом развития пространственно-временных представлений в театральном искусстве являются работы, посвященные изучению образной природы театра, созданию пластического образа спектакля, проблемам мизансценирования (записки Е. Б. Вахтангова, книги Вс. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Н. П. Акимова, Н. А. Шифри­на и др.).

Чрезвычайно велико в исследовании различных аспектов про­цесса становления и развития сценического и режиссерского язы­ка в русском и мировом театре значение трудов Б. В. Алперса, П. А. Маркова, Е. И. Поляковой, В. Н. Прокофьева, А. Г. Образ­цовой, К. Л. Рудницкого, М. Н. Строевой, В. А. Сахновского­-Панкеева и других советских исследователей. Важным представ­ляется рассмотрение того вклада в понимание проблем специфики театрального искусства, который внесли в теорию труды Б. Брех­та, Ш. Дюллена, Ж.-Л. Барро и в пространственно-временную поэтику театра работы Ж. Вилара, Питера Брука. Необходимо отметить, что именно в последние десятилетия достижения школы К. С. Станиславского, ярче всего проявившиеся в создании мето­да действенного анализа, обосновавшего неделимость психологии и физиологии, духовного и физического в творчестве актера, не­посредственно подводят к выводам о неразрывности, неделимости пространственно-временного театрального континуума.

Следует иметь в виду и следующее. Несовершенство, неполно­та либо отсутствие понятийного аппарата вынуждают нас в це­лом ряде случаев расшифровывать, уточнять привычные, а то и вводить новые термины и схемы. Это представляется неизбеж­ным, ибо несомненно наличие терминологических противоречий, разночтений даже в таких, казалось бы, бесспорных разделах тео­рии и практики сценического искусства, как переживание и пред­ставление, перевоплощение, безусловность и условность в театре и т. п. Последние два термина будут употреблены нами в самом распространенном их понимании, в пределах так называемой «первичной условности»', предполагающей определенную нетож­дественность образа и отражаемого объекта в искусстве.

Сценическое бытие — художественная модель бытия подлин­ного. Овладеть законами театрального пространства и времени — обязанность режиссера. Законы эти предопределяют выбор выра­зительных средств в режиссерском искусстве. В соревновании со смежными областями художественного творчества режиссер дра­матического театра сегодня как никогда нуждается в прочном овладении арсеналом всех выразительных средств своего ис­кусства.

См.: Михайлова А. А. О художественной условности. М., 1966.

# ГЛАВА I

## СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМЫ АКТЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

### 1. ТОЖДЕСТВО. УПОДОБЛЕНИЕ. ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ

Содержание любого из искусств — объем и качество той художественной информации, которые заключены в его произве­дениях, или идейно-образные представления, выраженные в самых различных знаковых структурах. И разумеется, так же как нель­зя оторвать идею произведения от образа, невозможно отрывать образ от тех конкретных структурных, знаковых форм, которые он обретает в изобразительном, музыкальном или актерском ис­кусстве.

Рассуждая о содержании того или иного произведения, мы не­пременно берем в расчет не только общие для всех структур идей­но-художественные категории, но и специфику их воплощения, особенности художественной структуры.

В любом из искусств созданию произведения предшествует его идейно-художественный замысел, предощущение творческого ре­зультата. Вспомним признание В. А. Моцарта: «Когда я нахо­жусь наедине с собой и бываю в расположении духа, тогда рож­даются у меня музыкальные мысли в изобилии и наилучшего Ка­чества. Тогда то, что приходит ко мне, все растет, светлеет, и вот пьеса, как бы она ни была длинна, почти готова, так что я оки­дываю ее одним взором, как прекрасную картину или дорогого че­ловека, и слушаю ее в своем воображении отнюдь не преемствен­но, как это имеет место впоследствии, — а как бы одновременно, это истинное наслаждение» Как видим из слов великого компози­тора, первоначальное ощущение целого предстает порой в период возникновения замысла как чувственный, эмоциональный конс­пект будущего произведения, изложенный на том языке, запечат­ленный в той структуре, в какой будет воспринято оконча­тельное, развернутое изложение художественного результата слушателями.

Условимся, употребляя термин «содержание актерского ис­кусства», иметь в виду не идейно-художественную информацию, концепцию, эмоциональный заряд, творческое зерно и т. п., то есть понятия естественно обязательные для всех видов искусства, а особенности данного вида, то есть искусства сценического испол­нения.

Что же было, есть и будет назначением, прерогативой актер­ского творчества?

Искусство актера — исполнительское. Его задача — дешифро­вать знаки, зафиксированные в пьесе, сценарии, перевести их в иную художественную структуру. Драматургия — род литератур­ного творчества и в этом качестве вполне своеобразна и самосто­ятельна, и вместе с тем она служит тем материалом, на основе которого возникают произведения другого рода.

Можно ли утверждать, что актерское творчество было всегда исполнительским? Ведь лицедейство возникло раньше письменной литературы. По всей вероятности, можно, ибо всегда актерское творчество, и в самых древних его формах и разновидностях, предполагало наличие сценарной основы — схемы, сюжета, плана. Принципиально несущественно, кто становился ее автором — ис­полнитель (подобные случаи совмещения в одном лице драматур­га и артиста мы наблюдаем не только в давней театральной ис­тории, но и в наше время), руководитель труппы, или поводом для сценического творчества служила общеизвестная «летучая» литературная версия. Актерское искусство всегда было исполни­тельским. И всегда — самостоятельным.

Самостоятельное существование любого искусства определяет­ся тем, что в самой природе его заключено нечто немыслимое в другом, и вот это-то, неповторимое, и составляет специфику со­держания. Искусство актера предполагает наличие вполне само­стоятельного и своеобразного замысла будущего произведения. Написанные, напечатанные на бумаге (или просто придуманные, изобретенные) слова, ситуации, извлеченные из жизни драматур­гом, должны обрести новую жизнь. И тут несущественно, как воз­ник замысел сценического образа, кому принадлежит авторство — актеру или режиссеру, подчиняется ли он общему замыслу спек­такля или даже противоречит ему.

Здесь, конечно, вполне уместно говорить и о сверхзадаче, те­ме творчества актера (как принято писать, поминая великих) или употребить понятие «тема роли» — термин, получивший довольно широкое хождение в наши дни. Но если мы, вновь оговорим, ин­тересуемся своеобразием создания художественного образа в ак­терском творчестве, должно попытаться отыскать тот самый об­щий признак, который свяжет первичные разновидности актерско­го исполнительства с современной моделью искусства актера.

Уже самый первый из лицедеев (уступим ему честь открытия нового искусства) взял на себя определенную роль в игре, стал живым воплощением образа. Зрители ясно восприняли тождест­во актера и героя, им изображаемого. Тождество это и составило своеобразие искусства. Художественный образ, или, иначе скажем, художественная продукция, оказался не вне ее создателя (живопись, архитектура, скульптура), а как бы в нем самом, в его «коже» (воспользуемся этой формулой М. С. Щепкина), в его психофизическом (последующее уточнение К. С. Станиславского) существе.

Степень сходства, тождества, на заре лицедейства была весь­ма приблизительной, но ведь и наскальные рисунки были лишены глубины, перспективы, объема, но в этой своей «нереалистично­сти» они отнюдь не оказались за границей изобразительного ис­кусства. Художественная продукция того или иного театрального времени определяется в конечном счете духовными, эстетически­ми потребностями общества. И надо считать, что представления первых лицедеев вполне удовлетворяли этим социальным требо­ваниям. Можно предположить и то, что они (артисты) обуревае­мы были стремлением «отождествляться» вполне правдиво и не ставили перед собой задачи создать нечто искусственное, просто они не обладали еще техникой лицедейства, или, вернее сказать, той его техникой, которая удовлетворяла потребностям общества бо­лее поздних исторических эпох.

Итак, тождество художника и героя стало главным признаком актерского искусства, позволило ему отделиться от прочих ис­кусств, не обладавших такой возможностью. Именно тождество, уподобление герою, стало родовым отличием актерского творчества.

Все эстетические школы прошлого, анализируя театральное ис­кусство, отводя ему определенное место в семье искусств, стара­лись осмыслить именно это отличительное свойство актерского творчества — соединение создателя и материала в одном лице, персонификацию образа, его овеществление.

В дополнении1 авторского замысла видел В. Г. Белинский главную особенность творчества актера. И тут же писал, что в слове осуществить2 заключена суть актерского искусства. Всеобъ­емлющая характеристика!

Однако за истекшее столетие слово, понятие «осуществить» подверглось известному искажению, оно утратило в нашем вос­приятии свое первоначальное значение. Именно поэтому ныне сле­дует дополнить, прояснить понятие «осуществление» В. Г. Белин­ского тремя другими словами — «олицетворение», «уподобление», «отождествление». Примем же эти определения в качестве харак­теристики главной особенности содержания актерского творчества.

### 2. ИЗОБРАЖЕНИЕ-РЕПРОДУЦИРОВАНИЕ. ПРЕОБРАЖЕНИЕ-ИМПРОВИЗАЦИЯ

Для каждой эпохи театра способы и степени уподобления («осуществления») в исполнительском искусстве были историче­ски обоснованными и потому удовлетворяющими находящихся по обе стороны рампы, — и актеров, и зрителей.

Античный театр вручил артистам маски и поставил их на ко­турны. Проходили века, котурны исчезли, маски изменялись. От­влеченно-символические поначалу, они постепенно становились

1 См. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. I, с. 183.

2 Там же, т II, с. 304.

знаками социальной принадлежности, а затем и конкретного ха­рактера. Таковы были полумаски комедии дель арте, указывавшие (вместе с костюмом) еще и на постоянные игровые функции пер­сонажа. Парики, грим, костюмы — актерские маски XVIII — XIX ве­ков уже не закрывали лица, а надевались и накладывались. Они стали средством индивидуализации персонажей драмы.

В европейском театре конца XIX века уже вполне (а в нату­ралистическом театре чрезмерно) индивидуализированные костю­мы и грим предназначены были возможно больше слить в вос­приятии зрителей актера и действующее лицо пьесы. Маски на­чала XX века требовали игры вполне естественной. Уподобление артиста герою становилось значительно менее условным. Загля­дывая в будущее, мы сможем заметить, что освобождение лица от маски продолжится и дальше, что парики и грим все меньше места займут в «осуществлении», и это означает, что слияние бу­дет все более полным, а внешнее сходство уступит место уподоб­лению внутреннему.

Однако вернемся к рубежу XIX — XX веков, в пору, когда скла­дывался тот язык актерского творчества, который можно считать истоком языка современного. Именно тогда в игре артистов вы­явились тенденции, которые с «театральной вышки» нового време­ни можно разглядеть и в предшествующие, более ранние театраль­ные эпохи.

Одна — стремление исполнителя с помощью своих психофизиче­ских данных изобразить героя; другая — стремление преобразиться в него. Это две возможности актерского творчества в театре и, как мы заключим несколько позже, суть две его формы. Изображение предполагает достижение сходства с героем, преобразование — сли­яние с ним.

Именно на историческом рубеже (конца XIX — начала XX ве­ка) произошло четкое разделение способов игры и стало ясно, что и раньше существовали эти коренные различия как два ответвле­ния единого искусства.

Изображение и слияние — две различные системы уподобления. Параллельно этим тенденциям так же ясно различимы стали два стремления в актерском мастерстве — к ежевечерней импровиза­ционности исполнения, с одной стороны, и к ежевечернему репро­дуцированию — с другой. Эти особенности принадлежат уже всеце­ло творчеству актера на театре, они суть приметы исключительно театрального представления. Заметим, что импровизационность большей частью органично сочеталась со стремлением к преобра­жению, слиянию, репродуцированию — с «изображением».

Главная особенность актерского творчества в театре «всех на­циональностей и эпох» (воспользуемся этим определением К. С. Станиславского1) — единовременность исполнения и воспри­ятия.

Анализируя особенности развития литературного творчества в

Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2. М., 1954, с. 7.

России, академик Д. С. Лихачев связывает появление драматиче­ского театра XVII века с потребностью в воскрешении искусством прошлого, перевода «прошлого времени» действительности в ху­дожественное настоящее. «Это воскрешение времени вместе с со­бытиями и действующими лицами и при этом такое воскрешение, при котором зритель должен забыть, что перед ним прошлое»1. Элементы подобной единовременности процессов творчества и вос­приятия, как показывает исследователь, постепенно накапливались в фольклорных литературных жанрах. Время автора и время зри­теля сливаются при исполнении народной лирики, нерасторжимо их единство и в обрядовой поэзии. И именно такое восприятие подготовило возможность появления драматической литературы и театра, где единовременность показа событий и их восприятия на­шла наивысшее выражение. Воскрешение прошлого в настоя­щем — родовой эстетический признак искусства театра. Потому-то и кажется очевидным, что преображение и импровизационность исполнения несравненно больше свойственны природе театра, не­жели изображение и репродуцирование.

Заметим здесь же, что на протяжении многих веков импрови­зационные формы творчества были свойственны демократическим, народным разновидностям театрального искусства, репродуцирова­ние — академическим. Между уставом античного театра и прави­лами Дидро принципиальной разницы нет. Это — явления одного ряда, так же как явлениями другого ряда можно считать ярмароч­ные скоморошьи представления, озарения Мочалова, пророчества Щепкина и импровизации Варламова. Не случайно в поисках прин­ципов импровизации и преображения театральная история под­сматривает примеры из русского театрального искусства. Ибо стремление к импровизационности и преображению было как нельзя более отчетливым именно в русской национальной школе актерского творчества и именно на русской сцене борьба двух те­атральных направлений прослеживается наиболее ясно.

Первым, кто обозначил водораздел между двумя направления­ми актерского творчества, был В. Г. Белинский.

Прежде чем написать очерк «Мочалов в роли Гамлета», Бе­линский одиннадцать раз посетил спектакль Малого театра. И де­ло тут не только в рецензентской добросовестности. Каждый раз на новом спектакле он чутко улавливал изменения сценического рисунка. То, что происходило «23-го генваря», не повторялось 27-го, а спектакли 4 февраля, 27 апреля, 26 сентября были отмечены но­выми неожиданностями. Каждый раз, на каждом спектакле Бе­линский оказывался свидетелем и участником творчества велико­го актера. Каждый раз на его глазах (пусть в редкие минуты) происходило слияние актера с ролью.

Описывая в своей статье исполнение Мочаловым сцены мыше­ловки в представлении 10 февраля, Белинский восклицает: «Какая неистощимость в средствах! Какое разнообразие в манере игры!

1 Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1971, с, 300.

Вот что значит вдохновение!»1. И говоря о творчестве Мочалова, критик благодарит художника «за несколько глубоких потрясений (выделим это слово. — О. Р.), за несколько сладких минут востор­га, которые вы уносите из театра и память о которых долго, дол­го носится в душе вашей»2.

В. Белинскому довелось наблюдать игру другого знаменитого артиста его времени — Василия Каратыгина. Беспристрастное сви­детельство критика о корифее петербургской сцены контрастирует с его описанием игры Мочалова. «Я видел г. Каратыгина несколь­ко раз и не вынес из театра ни одного сильного движения; в его игре все так удивительно, но вместе с тем так поддельно, приду­манно, изысканно». И в другом месте: «Смотря на его игру, вы беспрестанно удивлены (выделим и это слово. — О. Р.), но никог­да не тронуты, не взволнованы»3. Не только гениальный критик, но и гениальный зритель, Белинский первым в истории русского театра ощутил и обозначил водораздел между двумя разными по­токами актерского творчества — озарениями Мочалова и «приду­манностью» игры Каратыгина.

Через восемьдесят лет, словно повторяя Белинского, К. С. Ста­ниславский следующим образом охарактеризует направление ак­терского творчества, названное им «школой представления»: «Та­кое творчество красиво, но не глубоко, оно более эффектно, чем сильно; в нем форма интереснее содержания; оно больше дейст­вует на слух и зрение, чем на душу, и потому оно скорее восхища­ет, чем потрясает»4 (курсив наш. — О. Р.).

Так согласно воспринимают Белинский и Станиславский из зрительного зала творчество актеров на дистанции в восемьдесят лет! «Восхищение» и «потрясение» — вот отличительные признаки зрительского восприятия двух разветвлений актерского искусства. Разумеется, практически невозможно отделить взволнованность, озабоченность зрительного зала судьбой героя от его увлеченно­сти искусством художника, воплощающего художественный образ. Речь здесь и далее в нашем исследовании идет лишь о доминанте, преимущественной грани зрительского восприятия.

К. С. Станиславский всю "свою жизнь посвятил тому, чтобы сделать редкие озарения Мочалова правилами игры каждого артис­та. Наблюдая игру величайших актеров — своих современников, воспитывая товарищей и учеников, он создает систему творчества — «школу переживания». Именно эта «школа» делает неприменным условием актерского искусства импровизационность исполнения роли каждый раз, на каждом спектакле.

Уже здесь, употребляя понятие «переживание», следует под­черкнуть именно эту главную особенность школы — стремление к повторению каждый раз как бы вновь. Именно так понимает этот термин создатель системы. «Переживание» — не совсем удачное,

1 Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. II. М., 1953, с. 336.

2 Белинский В. Г. О театре. М., 1961, с. 54.

3 Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. I. M., 1953, с. 187. 4 Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2. М., 1954, с. 33.

не совсем точное слово, ибо соседствует в нашем житейском по­нимании с повышенной эмоциональностью или даже излишней чув­ствительностью. Между тем Станиславский понимал под этим сло­вом не необходимость «переживать», а возможность «пережить» вновь. «В нашем искусстве переживания, — писал он, — каждый момент исполнения роли должен быть заново пережит и заново воплощен»1.

«Ни одного слова, ни одного монолога, от которого бы заби­лось сердце, поднялись дыбом волосы, вырвался тяжкий вздох, навернулась бы на глазах восторженная слеза, от которого бы за­трепетал судорожно зритель, бросило бы его в озноб и жар!» Это — В. Г. Белинский о Каратыгине в роли Карла Моора. «Нет, не так произносит иногда этот монолог г. Мочалов: в его устах это лава всеувлекающая, всепожирающая, это черная туча, вне­запно разрождающаяся громом и молниею, а не придуманные за­ранее театральные штучки»2.

По описанию, оставленному Белинским, даже через столетие мы решительно отдадим предпочтение творчеству Мочалова. Од­нако в оброненном критиком слове «иногда» (обратим внимание, его выделил среди прочих сам Белинский), как, впрочем, и во «внезапности», — сила и слабость игры гениального артиста. В не­похожести, неповторимости каждого сценического мгновения, кро­ме очарования, заключена еще и печальная невозможность... пов­торения!

Как же соединить «внезапность» с необходимостью каждый ве­чер вызывать ее к жизни? Как добиться того, чтобы не «иногда» и не один момент, «а каждый момент роли был заново пережит и заново воплощен»? Как подготовить и «обеспечить» вдохновение артиста на каждом спектакле, при каждом повторении — на пер­вом, десятом, сотом представлении, при каждой новой встрече со зрителем? Как достичь преображения?

Именно эти вопросы предстояло решить К. С. Станиславскому.

### 3. ПУТЬ К ОБРАЗУ. ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ. «ИСПОВЕДАЛЬНОСТЬ». ФОРМУЛА ЧЕРНЫШЕВСКОГО — СТАНИСЛАВСКОГО

Идя от одного открытия к другому, порой отвергая ранее им самим найденное, К. С. Станиславский все глубже и точнее проникал в механизм актерского творчества, сводя в единую си­стему то, что было накоплено столетиями театрального опыта.

Отметая изображение, Станиславский сразу же отверг главный методологический ход школы представления — путь от образа к себе (любопытно, что этой «обратной формулой» никто из иссле­дователей не воспользовался).

1 Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2. М., 1954, с. 30. 2 Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. I. M., 1953, с. 184.

«Подобно живописцу, он схватывает каждую черту и перено­сит ее не на холст, а на самого себя». Это — Коклен об искусстве актера. «Он видит на Тартюфе какой-нибудь костюм и надевает его на себя, видит его поступь и подражает ей, замечает физионо­мию и заимствует ее. Но это еще не все; это было бы только внеш­нее сходство, подобие изображаемого лица, но не самый тип. На­до еще, чтоб актер заставил Тартюфа говорить тем голосом, ка­кой ему слышится у Тартюфа, а чтоб определить весь ход роли, надо заставить его двигаться, ходить, жестикулировать, слушать, думать, как Тартюф, вложить в него душу Тартюфа. Тогда толь­ко портрет готов; его можно поставить в раму, то есть на сцену, и зритель скажет: вот Тартюф»1. Это — хрестоматийное определе­ние методологии представления, классический способ изображения героя драмы.

Путь преображения, слияния должен был иметь не только дру­гие методологические правила, но и другое начало отсчета, дру­гой исток. Не перенесение на самого себя, а выращивание в себе, не путь от образа к себе, но путь от себя к образу. И именно такое направление работы позволило сделать конечной целью актерско­го творчества высшую степень уподобления («осуществления») — перевоплощение актера в образ.

Напомним еще раз о различиях зрительского восприятия двух направлений актерского творчества — о потрясении-восхищении (или сопереживании-удивлении на более низкой ступени мастерст­ва исполнителя). В первом случае зритель проживает происходя­щее на подмостках словно бы вместе с героем, во втором — на­блюдает со стороны. Уже из этого определения становится оче­видным, что подобные типы зрительского восприятия точно соот­ветствуют типам актерского воспроизведения роли. Зрители либо рассматривают «театральную картину», любуются сценическим портретом, либо разделяют судьбу героя.

Разумеется, диалектика художественного творчества, равно как и психология художественного восприятия, более сложно сочета­ет обе предлагаемые нами позиции. Как и при всяком анализе, мы схематизируем процесс, делаем его более «плоским». Это не­избежно. Однако подобная схематизация необходима для понима­ния дальнейшего хода нашего исследования.

В любом из искусств существуют две возможности отношения художника к герою. В одном случае — это страстная любовь или неприятие его как человека, в другом — острое любопытство к то­му, как он устроен. В одном случае художник думает, чувствует, словно бы дышит вместе с героем, в другом — наблюдает за ним со стороны, программирует, моделирует, исследует его внешний облик и внутренний мир. В любви (или неприятии) и любопытст­ве художника следует искать истоки двух различных типов худо­жественного творчества. Все направления, сменяющиеся в самых разных видах искусства, начинаются именно здесь, и их частные

1 Коклен-старший. Искусство актера. Л. — М., 1937, с. 69.

особенности и методологические отличия лишь «оформляют» ис­ходкую позицию создателя художественного произведения,

И пусть не с такой очевидностью, как в творчестве актера, в искусстве любого художника мы проследим пути от образа к се­бе или от себя к образу. Хрестоматийные примеры слияния авто­ра и героя в литературном творчестве (Флобер о мадам Бовари, Пушкин о Татьяне, Толстой об Анне Карениной) свидетельству­ют — образ «выстраивается» писателем «из себя».

И особенно близка подобная «исповедальность» творчества рус­ской литературе, русскому искусству, рожденным личным жизнен­ным, гражданским опытом писателей, живописцев, композиторов. Глазами Врубеля смотрят на нас сказочный Пан и загадочный Демон; биение сердца Чайковского ощущаем мы в тревожном рит­мическом строе Пятой симфонии. Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоев­ский как никто из писателей умели в своих сочинениях оставаться собой, беспощадно обнажая свои чувствования, раздумья, сомне­ния. И этими-то мыслями, чувствами наделяли они князя Мышки­на, Рогожина, Пьера Безухова, Болконского и Ростовых. Пере­читывая трилогию Л. Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность», а потом проникая в мир его «Севастопольских расска­зов», мы оказываемся на пути Толстого «от себя» к образам «Вой­ны и мира».

Н. Г. Чернышевский писал в 1856 году: «Кто не изучил челове­ка в самом себе, никогда не достигнет глубокого знания людей. Та особенность графа Толстого, о которой мы говорили выше («выше» Чернышевский с редкостным даром предвидения разби­рает особенности «Детства и отрочества» и «Военных рассказов» Л. Н. Толстого. — О. Р.), доказывает, что он чрезвычайно внима­тельно изучил тайны жизни человеческого духа в самом себе. Это знание драгоценно, потому что дало ему прочную основу для изу­чения человеческой жизни вообще...»'1. В этом наблюдении приме­чательно все — и утверждение о примате изучения «самого себя», и «жизнь человеческого духа» — формула, которая стала первоос­новой теории Станиславского (кстати, мы уж и не помним, что изначально принадлежит она Чернышевскому, и эта наша «забыв­чивость» сама по себе является свидетельством преемственности школ русской литературы и русского театра).

На почве именно этой гражданской традиции возникла школа переживания в драматическом искусстве, основы которой подсмот­рел Станиславский в творчестве величайших русских актеров.

«Путь от себя» стал с первых же шагов школы переживания в театральном искусстве ее краеугольным камнем. Однако следова­ло прочертить контур этого пути, отыскать способы слияния ду­ховного и физического мира артиста с духовным и физическим ми­ром героя, прояснить методологию «преображения».

Как актеру сделать родственными «себе» помыслы и чувства героев пьесы? С чего ему начать путь от себя к образу, как пойти на «сближение» с ролью? 1 Чернышевский Н. Г. Об искусстве. М., 1950, с. 233

Долгие годы искал К. С. Станиславский ответы на эти вопро­сы. Неизменным на протяжении поисков оставалось одно — путь должен быть проложен от себя к роли, и в конце этого пути дол­жен возникнуть сценический образ, произойти перевоплощение. И еще (импровизационность творчества!): «Каждый момент испол­нения роли должен быть заново пережит и заново воплощен».

### 4. ЭВОЛЮЦИЯ ФОРМ АКТЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА. СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ

Год от года изменялась репетиционная практика Художе­ственного театра. Застольный период, узаконенный усилиями пе­редовых режиссеров, был посвящен обнаружению подтекста. Под­линное переживание поначалу было атаковано «в лоб». Фикси­ровались состояния, эмоции. Затем наступил период «кусков и задач» — волевые импульсы, посылы стали первыми способами при­ближения к роли. И наконец, на последнем этапе формирования системы был открыт метод, который сделал истоком актерского творчества простое физическое действие. Ход репетиций коренным образом изменился. Застольный период уступил место импровиза­ционным пробам. Сам порядок репетиций должен был обеспечить импровизационность и правду.

Развитие системы, эволюция школы переживания шли парал­лельно с развитием творческих методов в других видах искусства, они были тесно связаны с проникновением в тайники человеческой психологии в искусстве XX века, с материалистическими откры­тиями в общественных науках, психологии и физиологии.

Но было бы неверно думать, что в отрыве от этих процессов оказалась и школа представления. И она проделала на протяже­нии XX века весьма знаменательную эволюцию, вырабатывая различные приемы и способы имитации «настоящего времени» спектакля.

Для сегодняшней театральной теории и практики характерны два утверждения относительно современного бытия школы пред­ставления. Первое — «подлинно современный стиль актерского исполнения — сочетание переживания и представления». Вто­рое — школы представления в современном театре нет. Искусство актера сегодня строится на основе системы К. С. Станиславского.

Тезис о скрещивании «переживания» и «представления» при­надлежит представителям вахтанговской школы. Высказанный в ряде статей Б. Захавы1, Р. Симонова, он перекочевал ныне и в театроведческую и эстетическую литературу. Подобный тезис свидетельствует об очевидном смешении понятий. Речь идет, по всей вероятности, совсем о другом слиянии (о нем и мы будем говорить подробно дальше). Здесь же хотелось, сославшись на изложенное нами ранее, констатировать принципиальную невоз-

1 См.: Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. М., 1969.

можность слияния противоположных принципов творчества. Мы стремились показать не только различие в методологии школ, но и различие типов художественного творчества.

Слияние «переживания» и «представления» в современной театральной практике действительно происходит, но это, однако, не может принести какой-либо пользы театральному искусству, ибо бытует оно отнюдь не в той праздничной форме, какая ри­суется адептам скрещивания двух направлений.

Утверждение, что школы представления вовсе нет, оказалось бы весьма убедительным, если б можно было рассматривать лишь методологические особенности школ, не обращаясь к практике зрительского восприятия. Стоит, однако, установить своеобразный измеритель эмоций в зрительном зале, как мы тотчас же встре­тимся с теми же его показателями, какие испытывал театральный зал XIX века, запечатленный в статье В. Г. Белинского. «Потря­сение» — «восхищение» вновь станут несомненными и противопо­ложными показателями барометра зрительского восприятия. И сте­пень потрясения и восхищения по-прежнему будет существенно Изменяться в зависимости от талантливости представителя того или иного направления актерской школы. Восхищение может смениться удивлением (на это мы уже указывали), далее в той же шкале займет свое место уважение к труду артиста или просто-на­просто одобрительная оценка его деятельности.

Совсем недавно интереснейшими наблюдениями и выводами поделился на одном из семинаров П. В. Симонов, уже много лет плодотворно занимающийся психофизиологией актерского твор­чества. При помощи датчиков (не вымышленных, а самых настоящих) были записаны эмоции актеров при исполнении ими сцени­ческих заданий, с целью обнаружения их подлинности или под­дельности с точки зрения физиологии. П. В. Симонов обнаружил в ходе исследований поразившее его несоответствие. Поведение артиста, по всем признакам являвшегося представителем школы переживания, не давало ожидаемых показателей. Этот неудав­шийся эксперимент, на наш взгляд, еще одно, притом блистатель­ное подтверждение не только существования школы представления, но и скрытого ее характера. Датчики отметили наличие не под­линного, а условного переживания — наиболее распространенной сегодня, как нам кажется, формы актерского представленчества.

Итак, «представление» существует! Как же это возможно, если столь редки сегодня выспренная декламация, пафос, ходуль­ность, искусственность движений и речи — главные признаки шко­лы представления, по мнению многих исследователей?

По всей видимости, все это — приметы школы представления минувших театральных эпох. Зрители XVIII — XIX веков, отдавая дань восхищения актеру школы представления, говаривали: «Как красиво двигается!», «Как хорошо разговаривает!», «Пре­красно играет!». Сегодня мы оцениваем: «Как правдиво играет!», «Как естественно!». И это наше восхищение (!) или удивление (!) правдивостью игры артиста есть прямое свидетельство тому, что наблюдаем мы актера школы представлений, с той лишь поправ­кой, что это — современная школа, вооружившаяся сегодня тех­нологией... системы Станиславского.

Если главным признаком школы представления XIX века бы­ла имитация чувств, то сегодня ее прерогатива — имитация «прав­ды жизни», имитация якобы естественного поведения. Сегодня школа представления успешно осваивает самые последние дости­жения системы, и даже действия, простые, конкретные действия, призванные Станиславским вернуть творчество органической природы, «обеспечить» вдохновение, служат не воссозданию про­цесса, а воспроизведению его результатов. Мнимое тождество средств еще не приводит к одной цели.

Нередко можно услышать сегодня упреки в отсутствии под­линного перевоплощения. И это лишь показатель подмены пере­живания представлением, правды — правдивостью, «настоящего времени» — прошедшим.

Подобное явление выдвигает перед сторонниками школы пере­живания новые задачи. Прежде всего следует отстоять те участки сценической действительности, где должна гнездиться импрови­зация, те области, где подмена недопустима. Именно этим стрем­лением объясняется внимание, которое привлекают сегодня в театральной педагогике зоны молчания и внутренний монолог. Точная фиксация физических действий и свободная импровизация психофизических монологов в зонах молчания — вот формула сегодняшней школы. Моменты сценического восприятия собы­тий — главная область внимания передовых режиссеров, педаго­гов, артистов.

Импровизационность и целостность сценического процесса становятся главными признаками современной школы пережи­вания.

Итак, очевидно, что школа представления и школа пережива­ния создались не пожеланиями, не инструкциями, не системами, они — суть две исторически изменяющиеся формы актерского искусства.

Какая же из этих форм ближе современному советскому теат­ру? Разумеется, интерес к герою, проникновение в его внутренний мир — вот черты, которые в наибольшей степени соответствуют эстетическим требованиям, предъявляемым театру методом со­циалистического реализма.

Однако не следует забывать, что переживание — всего лишь форма, а не содержание актерского искусства. Именно потому, что процесс «переживания» роли — суть ее форма, к нему и отно­сит К. С. Станиславский подсознательные механизмы творчества. Форма определяется содержанием. Подсознательное творчество органической природы актера направляется сознательной психо­техникой, замыслом, сверхзадачей.

Творчество органической природы, возникающее каждый раз как бы заново, не может быть жестко зафиксировано (подобно тому как фиксируется форма школой представления), оно всякий раз должно быть предсказано, обусловлено содержанием. Таким образом, форма в творчестве по принципам школы переживания оказывается самым свободным из слагаемых. Может ли это быть? Ведь мы привыкли считать форму обязательно компонентом же­стким, твердым, незыблемым. Однако в том-то и заключается осо­бенность сценического переживания, что искусство его. импрови­зационно и, следовательно, форма до известной степени вариа­тивна.

Сплошь и рядом когда мы употребляем понятие «форма» при­менительно к искусству актера, то имеем в виду преимуществен­но интонацию, движение, интонационно-пластическую оболочку. Но это всего лишь внешняя форма образа. Целостная форма роли — вся структура сценического образа, выраженная в сегод­няшнем спектакле и выражаемая завтра вновь.

Порой на сцене можно видеть, как неуправляемой «жизнью человеческого духа» подменяется целеустремленность, сверхзада­ча творчества. И тогда появляются спектакли и роли, в которых органика сценического существования становится самоцелью. Но при этом сценическое воплощение роли лишается идейной на­правленности, художественного отбора. Это становится возмож­ным именно потому, что пресловутое «переживание» принимается иными как эквивалентное сценической правде. Заблуждение! Правда должна быть художественной, искусство — содержатель­ным. Если же главный закон преступается, возникает бессодер­жательный театр, театр органики «вообще» — искусство, какой бы правдивой оболочкой оно ни пользовалось, по сути формалисти­ческое.

Но если в исполнении роли заложены целеустремленность и логика замысла, если оно одухотворено сверхзадачей, то язык переживания, форма переживания как нельзя лучше соответст­вуют реалистическому содержанию актерского творчества в сов­ременном театре.

Мы уже констатировали, что принципы школы переживания вообще наилучшим образом соответствуют природе актерского творчества, способного «более любого другого художественного творчества переносить прошлое в настоящее»1. И если в минув­шие театральные эпохи такое соответствие могло быть нарушае­мо, то теперь, в эпоху кино, радио, телевидения, школа пережи­вания становится главным оружием театрального искусства, ибо его принципы есть наилучшее выражение самой сущности теат­рального представления, в котором, как уже говорилось, испол­нение и восприятие единовременны.

Эта единовременность настоятельно требует неповторимого (разумеется, в границах установленного сценического рисунка) исполнения каждый раз, при каждой новой встрече со зрителем.

Вся суть учения Станиславского, дух его системы — именно в этой потребности ежевечерней импровизационности творчества.

1 Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1971, с. 296.

Изображение роли не может дать импровизационных импуль­сов. Репетиционная работа в школе представления сводится к тому, чтобы создать вполне законченный инвариантный образ, репродуцируемый на каждом спектакле. Работа же режиссера с актером над ролью в системе переживания, перевоплощение в роль завершается здесь, сегодня, сейчас, для того чтобы завтра вновь повторить себя, ибо каждый раз — это созидание образа, правды жизни на глазах зрителей. И это возможно только в школе переживания, принципы которой как нельзя более точно со­ответствуют главной особенности театрального спектакля — еди­новременности исполнения и восприятия.

### 5. ФЕНОМЕН СЦЕНИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ

Выше, когда мы формулировали особенности содержания актерского творчества, речь шла о временных координатах теат­рального спектакля, о бытии героя драмы в сценическом времени. Время неотделимо от пространства не только в релятивистской философии, но и в самой жизни Взаимосвязанны они, разумеет­ся, и в жизни сценической.

Академик В. И. Вернадский как-то заметил: «Бесспорно, что и время, и пространство отдельно в природе не встречаются, они неразделимы. Мы не знаем ни одного явления, которое не зани­мало бы части пространства и части времени, только для логиче­ского удобства представляем мы отдельно пространство и отдель­но время, только так, как наш ум вообще привык поступать при разграничении какого-нибудь вопроса» 1'. И в искусстве моделиро­вание мира происходит в его целостности, а значит, в единстве его пространственных и временных координат. Хронотоп художе­ственного произведения — неразрывен, неразделим.

И все-таки здесь, на страницах этой книги мы вынуждены отделить сценическое время от сценического пространства не только в интересах удобства изложения материала. Особое право на такое разделение дают нам свойства сценического времени, поистине уникальные в семье искусств.

Рассказывая о первом драматическом спектакле на Руси «Артаксерксово действо», Д. Лихачев обращает внимание на то, что уже самим текстом пьесы было жестко обусловлено объедине­ние времени на сцене с временем в зрительном зале, «нынешнее» течение театральных событий2. Слияние авторского, исполнитель­ского и зрительского времени в едином, «настоящем» — таков феномен театрального спектакля. Так с перцептуальным (вос­приятие) и концептуальным (отражение) временем сливается время реальное.

Время спектакля всегда — нынешнее. Именно это его свойст­во и заставляет искать соответствия ему в актерской игре. Ста-

1 Вопросы философии, 1966, № 12, с 112

8 См Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы, с. 300 — 301.

вить вопрос о том, как было до школы переживания, — нелепо, ибо «переживание» (повторим) не создано Станиславским. Эта — обнаруженное им органическое свойство природы актерского ис­кусства, и потому, разумеется, оно вполне могло проявляться и в самых ранних спектаклях русского театра. Система Станислав­ского дала возможность сознательного внедрения подобного спо­соба игры в практику театра, поисков наилучшего, идеального со­ответствия между настоящим временем спектакля и настоящим временем актерского исполнения. Именно поэтому учение К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко стало се­годня господствующим в театре; именно потому школа представ­ления, строящаяся на принципах, не соответствующих «настояще­му времени» спектакля, не могла дать новой плодотворной твор­ческой ветви. Принципы Б. Брехта, идеально воплотившиеся & его драматургии, оказались непригодными для его театра и в практике современного драматического театра превратились в целом ряде случаев в тормоз на пути совершенствования актер­ского искусства.

Особое качество исполнительского и зрительского времени — не только в их слиянии в настоящем времени спектакля, но и в их совпадении по длительности, в синхронности. Можно сказать, что сценическое время — достоверно, конкретно, импровизацион­но. И «художественное время это не условно — условно само дей­ствие» l.

Не предрешая вопроса об особенностях отражения в театраль­ном искусстве пространства, мы можем считать, таким образом, что время отражается в спектакле безусловно (введем для удоб­ства изложения такой весьма «условный», разумеется, термин.),

Здесь мы не рассматриваем (об этом ниже) драматургических! и режиссерских смещений, так или иначе деформирующих реаль­ное («безусловное») время. Мы подвергаем анализу процессы актерского творчества. Эти процессы могут быть прерываемы выключением света, занавесом или другими способами членений сценического действия, но целостный отрезок, проживаемый ак­тером, всегда «безусловен» и необратим, ибо иначе в его подлин­ность зритель не верит и потому не включается в процесс сотвор­чества. «Время в театре дано в кусках, но движется в прямом направлении, — писал Ю. Н. Тынянов, — ни назад, ни в сторону. Поэтому Vorgeschichte в драме невозможна»2. Искусство театра — искусство времени настоящего и безусловного. И следовательно, оно может достичь вершин только в рамках школы переживания как формы сценического бытия.

Тенденция к слиянию реального, концептуального и перцеп­туального времени определена и особым характером театрального представления и историческим развитием театрального искусства.

Мы можем проследить (и это становится особенно нагляд-

1 См Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы, с 300 — 301 2 Тынянов Ю. Н. Поэтика История литературы Кино М., 1977, с 320

ным при «технологическом анализе» сценического времени, кото­рый мы предпримем в четвертой главе нашей книги), как стрем­ление ко все большим подробностям в изложении сценического действия составляет содержание истории развития школы пере­живания.

Итак, заключим, что развитие актерского искусства законо­мерно привело к утверждению и торжеству школы переживания, как наилучшей формы современного актерского искусства, пото­му что принципы именно этой школы соответствуют главной особенности театрального спектакля в области актерского твор­чества — безусловности сценического времени.

Мы попытались рассмотреть основные стороны двух школ, определить не только очевидные, общеизвестные, но и скрытые, нередко ускользающие от внимания различия, дабы, исходя из истории их развития, проанализировать современные формы пе­реживания и представления.

Мы попробовали обозначить водораздел между школами, обосновать их противоположность возможно четче и с разных сторон (истоки творчества, методология, разность целей, различия зрительского восприятия). Тем самым, как нам кажется, показана несостоятельность тезиса о слиянии двух направлений актер­ского творчества (разумеется, речь не о тех психофизических поправках, которые необходимо учитывать при анализе процесса переживания).

И все-таки, что же значит упорно повторяемый не только уже театральными деятелями, но и представителями эстетической науки тезис о соединении переживания и представления как идеале современного актерского искусства, современного театра?

Такое утверждение — следствие путаницы понятий. В теорети­ческих рассуждениях здесь подменяется школа переживания и представления театрами переживания и представления — терми­нами, не отражающими строго научного содержания, ибо поня­тия «переживание» и «представление» отнесены К. С. Станислав­ским к процессу собственно актерского творчества. Понятия же о театральных направлениях и актерской школе лежат в разных исследовательских плоскостях.

В первой главе были освещены проблемы содержания и формы актерского творчества. Далее, во второй, речь пойдет о содержании и формах театрального искусства, его слагаемых, его истории, и именно в этом контексте мы рассмотрим те тенденции «скрещива­ния», которые проявляются сегодня в театральной практике.

И если в первой главе мы рассматривали вопросы, связанные с трактовкой времени в сценическом действии, то теперь анализу подвергнутся проблемы решения сценического пространства в теат­ральном спектакле. Это будет способствовать более широкому рас­смотрению специфических свойств произведений театрального ис­кусства.

# ГЛАВА II

## СПИРАЛЬ РАЗВИТИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

### 1. ТЕАТРАЛЬНОСТЬ И ПРАВДА

Если верно, что «театральность» и «правда» — суть глав­ные составляющие драматического спектакля, так же верно И то, что борьба этих двух начал является источником развития выра­зительных средств в театральном искусстве. Борьба эта легко уга­дывается, когда мы обозреваем прошлое театра, и гораздо труд­нее обнаруживается при рассмотрении живого творческого про­цесса, развивающегося на наших глазах.

Первый спектакль театра «Современник» состоялся в 1956 го­ду. Театр завоевал право на существование не только истым тру­долюбием и энтузиазмом коллектива молодых артистов, не только их гражданской позицией, но и тем новым критерием театральной правды, который был ими предложен. Многие поначалу заподоз­рили молодых актеров в элементарной неграмотности. Последние, мол, плохо говорили и некрасиво двигались. До известного време­ни еще не осознавалось, что на смену пришли другое словогово­рение и иная пластика — приметы нового уровня театральной прав­ды. «Самодеятельность» — так презрительно окрестили новую ма­неру игры строгие ревнители законов старой профессиональной сцены. Однако новый театр довольно быстро и уверенно завое­вал симпатии широкого круга зрителей.

Двадцать лет существования прочно вписали «Современник» в театральную историю. Ныне можно установить с очевидностью — возникновение театра было исторически закономерным. Его стиль образовался в борьбе с предшествующей монументальной теат­ральностью. Спор начался в сфере содержания спектаклей, а за­вершился далеко за ее пределами — в области технологии. Новая форма театрального спектакля, заявленная «Современником», — скрупулезное воспроизведение подробностей сценической жизни — оказалась новаторством не только по отношению к предшествую­щему театральному неоромантизму, но и былому сценическому реализму 40-х — начала 50-х годов. Закон достоверности, импрови­зационности настоящего, безусловного времени обретал новые фор­мы проявления. Оказалось не только возможным, но и необходимым восстановить в сценическом поведении те звенья целостного жиз­неподобного процесса, которые, как правило, опускались в пред­шествующее десятилетие. Прежняя безусловность времени все-та­ки оборачивалась приблизительностью. В выдвинутом новом кри­терии — «правда процесса» — проявилось дальнейшее развитие принципов учения К. С. Станиславского.

Новаторское отношение к сценическому времени, еще большее сближение времени сценического с подлинным сочеталось в спек­таклях «Современника» с довольно безличной трактовкой прост­ранства. К этой стороне спектакля коллектив (во всяком случае поначалу) проявлял равнодушие.

Новые требования к правде актерского исполнения (спектакль за спектаклем) завоевывали признание. «Современник» утверж­дал не только свои гражданские идеалы, но и технологические принципы.

Позднее, уже в период расцвета «Современника», появился его антипод — театр Ю. П. Любимова. В эстетической, технологиче­ской программе нового направления решающее место занимала трактовка сценического пространства. В противовес «правде про­цесса» (к этой стороне спектаклей поначалу театр отнесся ней­трально) был провозглашен лозунг театральности. Генеалогиче­ское древо нового направления — Мейерхольд, Вахтангов, Брехт.

Зрители и критика, уже привыкшие к «Современнику», оказа­лись как бы вновь дезориентированы. Программа Ю. П. Люби­мова с наибольшей отчетливостью выразила тенденции, которые уже накопились в опыте разных театров и разных режиссеров вто­рой половины 50-х годов. Новое отношение к пространству, новое понимание театральности распространялось довольно быстро и по­всеместно. Оно было реакцией на господствовавший в предшест­вующий период театральный бытовизм.

В 40-е — начале 50-х годов, как правило (исключения могут лишь подтвердить его), наиболее распространенной формой теат­рального зрелища являлся бытовой спектакль. Правда актерско­го исполнения, ограниченная традицией, соответствовала правде сценической «обстановки». Между зрителями и актерами находи­лась плохо ли, хорошо подновленная четвертая стена. Театры словно вознамерились, вопреки логике и опыту истории, доказать, что достоверность пространства входит в число непререкаемых ус­ловий театрального представления. На сцене строились дома, вы­саживались леса, воздвигались корпуса заводов. Скопление быто­вых подробностей размывало образные устои театра.

Когда же вдруг открылось, что возможны и другие приемы и способы театрализации сценического пространства, хлынули пото­ком спектакли без занавеса, черно-бархатные сцены, «голые» пло­щадки. Набор многих случайных вещей сменился случайным вы­бором немногих необязательных предметов. Декорации выглядели сплошь и рядом просто-напросто еще недостроенными. Вспомина­ется спектакль (по иронии судьбы, в том самом Театре на Таган­ке, где всего через несколько лет появится Ю. Любимов), в кото­ром совершенно диковинным образом была воздвигнута одна сте­на комнаты. Почему одна, а не две, три, почему именно эта стена, а не другая, — ни художнику, ни зрителям постичь было не дано. «Лучше меньше, чем больше» — вот та сценографическая услов­ность, которая распространилась в театре той поры.

С самого начала театральность Ю. Любимова отличалась от некоторых иных «театральностей» тем, что с помощью простран­ственных решений режиссер выражал идею постановки. Отбор предметов, создание среды диктовались замыслом, сверхзадачей спектакля. Таким образом, решение пространства в Театре на Та­ганке оказывалось непосредственно связанным с содержанием дра­мы, подобно тому как в «Современнике» столь же непосредствен­ную связь между содержанием и формой можно было обнаружить в трактовке времени.

Между тем дальнейшее развитие и совершенствование «правды процесса» уже не могло быть плодотворным. В иных спектаклях «Современника» переживание становилось самодовлеющим. «Прав­да ради правды» — тезис формализма (не забудем: пережива­ние — лишь форма актерского искусства!). Форма, уже не выра­жавшая содержания, тщилась заполучить его Место. Отображать время еще безусловнее, отображать процессы с еще большими подробностями — вот все, что мог предложить театральной исто­рии «Современник» позднейшей поры. Процессы уплотнения сце­нического времени нашли продолжение в другом виде искусства. Отметим, что именно в эти годы стали появляться на телевизион­ном экране первые многосерийные фильмы и спектакли, в которых был предложен совершенно новый, неизвестный доселе масштаб измерения драматургического времени.

Спектакли театра Любимова вовсе не отличались тем уже спо­койным академизмом, которым овладевал «Современник», — они были взъерошены, дерзки, клочковаты, дисгармоничны. Ставились не спектакли — производились опыты, пробы, эксперименты. Имен­но в это время «Современник» стал испытывать творческие беды. Правда, не подкрепленная театральностью, не могла уже удов­летворять потребностям времени. Ю. Любимов между тем вынес на суд зрителей спектакль, который можно по праву считать од­ним из значительных явлений театра — «А зори здесь тихие».

Новаторство этого спектакля (берем лишь область техноло­гии) — в новой трактовке пространства. Критерий отбора — образ­ность. Пространство трансформируется по ходу действия. Доски грузовика становятся то лесом, то походной баней, то (в воспоми­наниях героинь) стенами комнат. Оформление подчинено интере­сам конструктивной целесообразности. Ничего лишнего, только то, что необходимо сценическому действию. Подобный принцип, раз­рабатывавшийся в эстетике театра, обрел в этой постановке за­конченное выражение. Оформление вновь (как и в 20—30-е годы театральной истории) становилось уже не изобразительным, а стро­ительным элементом постановки, не живописью ее, а архитектурой.

Сравним: «архитектурным будет то сооружение, которое, не изображая ничего, кроме того, что оно есть, благодаря пластиче­ской разработке целесообразных форм, материала и конструкции, подчиненных идейному замыслу, достигает желаемого эмоциональ­ного воздействия»1. Театральные художники, подобно хорошему

1 Буров А. К. Об архитектуре. М., 1960, с. 39.

архитектору, не изображают предметы, а создают их. Строят толь­ко то, что оправдывает себя в сценической практике. Это и при­водит к образности. Итак, пространство построено по принципу целесообразности, «не изображая ничего, кроме того, что оно есть», и потому становится образным. Вот эта формула театраль­ной условности пространства и была отчетливо выражена в спек­такле «А зори здесь тихие».

Но этим не ограничилось новаторское значение постановки. Впервые в своей практике театр Ю. Любимова стал ревнителем сценического времени. Условность оформления соединилась с без­условностью актерского существования. Это и определило успех постановки. «А зори здесь тихие» стал спектаклем театрального синтеза. Путь к такому синтезу был проложен спектаклями Г. Товстоногова в Большом драматическом театре в Ленинграде, продолжен в лучших работах других современных мастеров ре­жиссуры как в центре, так и на театральной периферии. И все-та­ки в известном смысле спектакль Ю. Любимова «А зори здесь ти­хие» можно считать значительным этапным явлением театральной мысли. В нем было достигнуто (на новом отрезке театральной ис­тории) динамическое равновесие театральности и правды.

### 2. РЕТРОСПЕКТИВА

«Пластическое косноязычие актерского жеста и спутан­ность, вялость сценических интонаций — вот грехи современного театра!» 1'. Этот отзыв, живо напоминающий характеристику актер­ского исполнения первых спектаклей театра «Современник», опу­бликован в 1911 году!

В 1898 году был создан Художественный театр. Поначалу боль­шинство специалистов без устали уличали его в невыразительно­сти и бесцветности актерской игры. Истинный профессионализм корифеев Малого театра никак не шел в сравнение с любитель­скими усилиями новой труппы. Они не так говорили и не так дви­гались.

Однако театр в ничтожно малый исторический срок добивает­ся признания. Восторжествовали новые художественные принци­пы. Новая правда нанесла удар старой театральности. «Правила игры» были продиктованы общественными, гражданскими задача­ми искусства молодого театра. Демократизм его зрительного зала, социальная направленность творчества требовали иной, жестокой правды. Правдивое воссоздание жизни изображаемых персонажей во времени — основа основ искусства Художественного театра.

Решение сценического пространства подчинялось интересам сце­нической правды. Художник В. А. Симов поставил себе целью пе­ренести на сцену, кажется, самое жизнь. Подлинность бытовых аксессуаров, костюмов стала законом уже на первом спектакле «Царь Федор Иоаннович», а знаменитые походы на Хитров ры­нок — преддверием спектакля «На дне».

1 Ежегодник императорских театров. 1911, вып. V, с. ПО.

Дилемма, представшая перед создателями Художественного театра, — «Театр или Жизнь». Выбор «жизни» предопределил не только новую манеру актерской игры, тяготеющую к безусловно­сти, но и безусловность решения пространства.

Художественный театр постепенно, не сразу, но достаточно оп­ределенно, становился законодателем театральных вкусов. Но уже в недрах новой эстетической системы зарождалась новейшая.

Так, лейтмотивом театральной литературы, появившейся со дня открытия Художественного театра до сезона 1905—1906 годов (первой попытки В. Э. Мейерхольда осуществить принципы нового театрального направления), иные деятели театра считали гоне­ние против натурализма.

Художественный театр еще одерживал свои дерзновенные побе­ды, а Мейерхольду казалось, что «современные формы драмати­ческого искусства давно уже пережили себя. Современный театр требует иных приемов техники»1. Считая, что в чеховских поста­новках выразительные средства Художественного театра наилуч­шим образом совпали с эстетикой драматурга, (вспомним и Вах­тангова — «в пьесах Чехова жизненные средства совпали с теат­ральными»2), Мейерхольд полагал, что «появились новые драмы, которые требуют новых приемов в постановке и исполнении».

Дальнейшее развитие искусства Художественного театра, пред­определенное общественным кризисом 1907—1912 годов, было чрез­вычайно противоречиво не только в сфере идеологической, но и в области театральных форм.

«Художественный театр, — снова цитируем Мейерхольда, — до­стиг виртуозности в смысле жизненной натуральности и естествен­ной простоты исполнения»3. Эта сторона театрального представ­ления кажется Мейерхольду уже исчерпанной, и он болезненно ощущает, что правда исполнения становится сущностью, а содер­жание подменяется формой театральной правды. Попытка следо­вать моде, внести в исполнение и оформление условность («Жизнь Человека», «Драма жизни») оказывается в резком противоречии с принципами Художественного театра, его актерской школы и поэтому остается в истории театра случайным, вставным эпизодом.

Итак, бытовая трактовка пространства и натуральность (повто­рим — в границах исторических возможностей) актерской игры не могли уже служить долее интересам театра и зрителей.

Интересно, что как раз в это время родилось искусство, в ко­тором именно натуральная трактовка пространства стала одной из основ его специфики, — художественный кинематограф. (Со­шлемся на авторитет М. Ромма — «Историю кинематографа как искусства я начинал бы с первой мировой войны. Именно тогда он начал обретать себя»4.)

1 Мейерхольд В Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. I. М., 1968, с 106.

2 Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. М. — Л., 1939, с 258.  
3 Мейерхольд В Э Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. I, с. 106.

4 Ромм М. И. Беседы о кино. М., 1964, с. 225.

«Четвертая стена» переместилась в кино.

Театр между тем делал новые шаги в своем историческом раз­витии. Мейерхольд революционизировал сценическое пространство. «Вертя в руках макет, мы вертели в руках современный театр!»1.

Вместо большого количества деталей — один, два крупных маз­ка, решение спектакля на плоскостях, по условному методу, сти­лизация как принцип — эти идеи решения пространства наглядно выражают (во всяком случае сегодня, для нас, в историческом отдалении) одновременно и новаторство, и ограниченность новой театральной эстетики. Условный театр стал лабораторией выра­ботки приемов «новой техники». «Я вспоминаю, как мы, молодежь, влюбленная в театр, жадно ловили все сведения о бунте против натурализма в театре, как радостно приветствовали мы нарожде­ние условного театра», — вспоминал Александр Таиров2.

Условный театр Мейерхольда означал появление новой теат­ральной эстетики. Был провозглашен принцип условности сцени­ческого пространства. Отношение к другому слагаемому театраль­ного спектакля — правде актерского исполнения — было поначалу нейтральным, а потом и отрицательным. Закон безусловности вре­мени был сознательно преступлен, условность пространства тщи­лась породниться с условностью актерского исполнения.

Разумные сочетания театральности и правды были нарушены. «И как жестоко мы были разочарованы, увидев... что мы снова пришли к тупику, иному, но столь же мучительному и безнадежно­му», — свидетельствует тот же А. Таиров.

Отметим здесь не только в интересах истины, но и в преддве­рии дальнейшего хода изложения, что примерно в это время поя­вилось в семье драматических искусств новое лицо — радиоспек­такль.

Назрела историческая необходимость обретения новой гармо­нии, нового динамического равновесия правды и театральности. Это сочетание могло возникнуть и возникло в иную историческую эпоху, когда были созданы общественные предпосылки нового эта­па развития театрального искусства.

«Станиславский явился тогда, когда подлинная театральность умерла. Он начал строить живого человека, у которого билось жи­вое сердце и была настоящая кровь. Этот человек стал жить жизнью и ушел из театра, потому что театр стал жизнью. Теперь настало время возвращать Театр в театр», — провозгласил Евгений Вахтангов в 1922 году3.

Именно Вахтангову на новом историческом этапе удалось со­четать безусловность актерского исполнения с условностью теат­ральной постановки. Именно он органически воссоединил опыт Ху­дожественного театра и сценической практики условного направ­ления. Поэтому-то ему удалось достичь динамического равновесия, синтеза двух начал театрального искусства. «Фантастический реа-

1 Мейерхольд В Э Статьи Письма Речи. Беседы. Ч. I, с. 108.

2Таиров А. Я О театре М., 1970, с. 86.

3 Вахтангов Е. Б. Записки. Письма Статьи. М. — Л., 1939, с 258.

лизм» Вахтангова — идеальная модель сочетания, слияния безус­ловного времени и условного пространства в советском театре 20—30-х годов.

### 3. ЦИКЛИЧНОСТЬ ТЕАТРАЛЬНОЙ ИСТОРИИ

Сопоставляя широкоизвестное прошлое и формирующееся настоящее, можно прийти к выводу об особой закономерности смен театральных направлений, особой, строго размеренной, циклично­сти театральных эпох.

На смену «Принцессе Турандот» пришел новый критерий сце­нической правды — метод физических действий. Новая театраль­ная традиция нашла продолжение в работах М. Кедрова. В это же время и в том же русле работали театры А. Попова и А. Лобанова. Далее на смену все более строгой и последователь­ной сценической «жизненности» приходит романтическая театраль­ность Н. Охлопкова. Синтез двух начал, вершина театра конца 40-х годов — «Молодая гвардия», спектакль Н. Охлопкова, наибо­лее полно выразивший действительность средствами современного художественного языка. В середине 50-х годов — новая волна — торжество метода действенного анализа: работы М. Кнебель, рож­дение «Современника», спектакли Г. А. Товстоногова.

Как видим, каждое театральное направление сначала развива­ется как бы подспудно, часто зреет в недрах предшествующего (и как выясняется потом — полярного) направления, возникает не­ожиданно, развивается в конфликте с традицией и проходит обус­ловленный диалектикой путь — восхождение, полноту выражения, творческий кризис. Каждый период театральной истории имеет своего лидера. Ему следуют, ему подражают, с ним яростно спо­рят, как правило, с двух сторон — те, что остались сзади, и те, что окажутся впереди.

Разумеется, путь восхождения к театральному синтезу много­сложен. Поворотные явления театрального искусства не обязатель­но связаны с именами названных здесь режиссеров. Вряд ли пра­вомерно и педантичное деление деятелей театра на «группы», «те­чения», «лагеря». Не забудем — в период театрального синтеза 20-х годов не кто иной, как К. С. Станиславский, создал спектак­ли, в которых победившая тенденция выразилась наиболее полно и ярко — «Горячее сердце» (1926) и «Женитьба Фигаро» (1927). Именно в этих работах блистательная театральность сочеталась с глубокой психологической разработкой.

Продолжением подобного рода традиции в Художественном театре явился и такой спектакль, как «Пиквикский клуб» (1934), поставленный режиссером В. Я. Станицыным.

Может сложиться представление, что театр повторяется, сле­дуя по одному предначертанному кругу. Весьма близкую к подоб­ного рода понимания концепцию (при некоторой сдвинутости и неясности терминологии) предложил в свое время Дж. Гасснер в книге «Форма и идея в современном театре».

Однако концепция замкнутой цикличности развития театра оши­бочна. Объективная картина развития театральной истории — дви­жение, свершаемое по спирали Существенно важно, что на каж­дом новом ее витке театр выдвигает принципиально новые крите­рии правды и театральности, что венчающий каждый, из циклов развития синтез возникает каждый раз на другой основе. Вместе с тем новая театральность не может не осваивать (даже вопреки полемике) предшествующий опыт, а это и есть предпосылка не­минуемого в будущем динамического равновесия. Таким образом, борьба театральности и правды становится содержанием истории режиссерских выразительных средств, источником развития новых, современных театральных форм.

Одно из несомненных свидетельств поступательного хода раз­вития театра — термины, обретающие на каждом витке спирали свое новое содержание.

«Условность» императорской сцены, с которой боролся Стани­славский, не имеет ничего общего с той «условностью», во имя которой затеял свой «бунт» Мейерхольд. Во время первой поста­новки драмы Лермонтова «Маскарад» в Петербургском Александ­рийском театре (режиссер С. Воронов) под условностью понима­лась приблизительность театрального представления, неизбежная его удаленность от жизненной правды. Стремление к натурально­сти сценической среды именовалось «стремлением преодолеть ус­ловность театра». Один из тогдашних рецензентов, упрекая по­становщика за условность его «Маскарада», писал. «Господин режиссер хоть бы раз заглянул в Михайловский театр, там в коме­дии Монжуа представлена спальня молодой богатой девушки. От­чего же, если у французов, под тем же начальством возможно прилично отделать комнату каким-нибудь розовым брильянтином, что не бог знает чего стоит, невозможно это на русской сцене?» Таким образом, все беды театральной условности сводились к не­умению «как следует обставить комнату». Искусство «хорошо об­ставлять», жизненно, правдиво оборудовать интерьеры и было знаменем тогдашнего «реального направления». Впрочем, и ре­жиссер Воронов стремился, по мере своих сил и понимания, к правдивости. Недаром же помечал он в списке костюмов. «Арбе­нин — городское платье. Звездич — кавалерийский мундир с при­надлежностями. Все это богатого класса и высшего общества: сюртуки и фраки с белыми галстуками и пр. Шляпы. Шприх — франтовское платье: сюртук и фрак с принадлежностями». Прав­да, тут же и добавлял: «Кроме того, приготовить на 20 человек разных маскарадных костюмов испанских, турецких и т. п.». Но иначе и быть не могло в те годы. Даже у «французов»!

Стремлением к реальности «обстановки» (кое-кто путал это слово со словом «постановка») были проникнуты все деяния те­атральных реформаторов. И естественно, что возникший в конце века Московский Художественный театр сделал достовер­ность сценических декораций одним из главных своих правил. Увлечение этим принципом привело постепенно (особенно у эпигонов Художественного театра) к излишне педантичному, сверх­обстоятельному, натуралистическому следованию некоей само­цельной «жизненной правде» оформления, правде в понимании археологов. Тот коэффициент художественности, без которого не может существовать искусство, был временно исключен. И зако­нойерно, что, как протест против самодовлеющего «реализма», как отрицание отрицания, возник театр условный. И кстати сказать, одним из первых провозвестников нового направления стал, по во­ле случая, тот же «Маскарад» (со сценографией А. Головина).

Головин создавал особый живописный мир. Все его четыре тысячи набросков — плоды длительного изучения натуры, перера­ботанной фантазией художника, транспонированной примени­тельно к сцене. «Все настоящее кажется на сцене фальшивым, а фальшивое — настоящим!» — утверждал художник. И потому он придумывает не только костюмы, не только мебель, но даже бока­лы, вазы, чашки, блюдца... Все в головинском «Маскараде» было вымышленным. И в то же время — реальным, ибо могло сущест­вовать в действительности, хотя и не существовало на самом деле. И, несмотря на отрицание натуралистического театра, Головин, как ни удивительно, следовал ему в той тщательной проработке подробностей, деталей, которая столь характерна для «Маскара­да» семнадцатого года. «Сорочку прошу сшить со всеми гофрами и точно, а не подбирать...». «Фрак должен быть сшит точь-в-точь, а не смешивать с современным покроем, и обязательно по корсе­ту... Пуговицы черные у фрака пришить так...».

Головиным была достигнута такая точность воспроизведения вымышленной, но возможной среды, что в 1926 году один из ре­цензентов спектакля, не являвшийся, судя по всему, специалистом по иконографии прошлого века, заметил: «Все декорации Голови­на — не более как раскрашенная фотография»1.

Это замечание не случайно. В 20-е годы статут театральной условности был уже другим. Непременным «условием условно­сти» стало искажение действительных пропорций, масштаба, pa­курса предметов. И... отсутствие подробностей, презрение к ним, беззаботность по отношению к деталям. Новая условность отри­цала старую.

30—40-е годы внесли свои изменения в устав декорационного искусства. Площадка сцены вновь застраивалась тщательно и терпеливо. Опять «как у французов»!

Как видим, каждый раз возникали веяния, похожие на уже отошедшие, пройденные. Но каждый раз, возникая на новом эта­пе, в новом качестве, они осваивали не только достижения старой «условности», но и предшествующего «реализма».

Итак, один и тот же термин «условность» в ретроспективе предстает перед нами как отражающий на каждом витке спирали новое содержание:

1 «Маскарад» Лермонтова в театральных эскизах А. Я. Головина. М. — Л., 1941, с 14.

— условность как приблизительность в театре XIX века;

* условность как принцип стилизации (Мейерхольд, начало XX века),
* условность как праздничность, как атрибут игры (20-е годы, Вахтангов);
* условность как проявление поэтической сущности (Охлоп­ков, 40-е годы);
* условность как критерий отбора (50-е годы);
* условность как органическая часть целостного театраль­ного синтеза (Товстоногов, 60-е годы);

— условность как мера образности (Любимов, 70-е годы). Вот оно изменение в понимании одного только термина.

Так, на протяжении довольно короткого отрезка русской театральной истории, в отдельные периоды развития театральности становят­ся доминирующими различные грани одного и того же понятия «условность».

Еще больше парадоксов можно обнаружить при анализе трансформации самых главных понятий, рассматриваемых нами в этой главе, — «театральность» и «правда».

Отметим здесь, что все революции в области театральной фор­мы происходили во имя большей естественности, во имя освобож­дения от сковывающих драматическое искусство канонов и норм предыдущего периода, затрудняющих художественное отражение подлинной жизни. До сих пор еще в обывательском лексиконе «театральность» — синоним искусственности. И именно борьба с театральностью — девиз многих теоретиков и практиков театраль­ной естественности. Но эти вот «естественности», «правды» всегда выступают исторически ограниченными. Конкретный анализ того или иного художественного явления театральной истории обнару­живает относительность сценической правды той или иной теат­ральной поры, тех или иных десятилетий.

Что может быть, казалось, естественнее театральной эстетики и драматургической практики А. Н. Островского? Но попробуем в наше время выстроить на сцене то, что предложено в ремар­ках его пьес. Мы получим чрезвычайно «театральный», неестест­венный павильон, никак не соответствующий жизненным, архи­тектурным представлениям. Островский пишет обычно в ремарке: «Театр представляет собою...» — и не забывает о том, что это — сцена, театр «представляют». Ф. М. Достоевский писал в 1861 го­ду: «Эффект сценический совсем не тот, совершенно другой, чем естественный . Он обусловлен потребностями сценических под­мосток».

Станиславский воевал с неестественностью, изгонял из театра «старинную театральность» (определение Евг. Вахтангова) пред­шествующего периода театра. И эта изгонявшаяся Станиславским «театральность», как мы уже отмечали, не имела ничего общего с театральностью, которую возвращал на подмостки два десяти­летия спустя его ученик Евгений Вахтангов

Так, одни лишь главнейшие театральные понятия, наполняясьне только разным, но иногда я противоположным содержанием» становятся наглядным доказательством поступательного движения театральной истории.

Закономерность ее движения не является чем-то чужеродным общему историческому развитию всей системы искусств. Наблю­даемые здесь процессы — частные проявления гегелевского за­кона неравномерного развития видов, родов и жанров искусства применительно к очень узкой, ограниченной области движения и развития одного из его видов — театра.

Именно «неравномерность» развития театра способствует про­цессу развития выразительных средств театрального искусства, их соответствию нравственно-этическим, психологическим и со­циальным потребностям своего времени.

На протяжении последних десятилетий развития коренным об­разом изменился характер театра. В 50-е годы мы наблюдали стремления к синтезу под знаком сочетания условного (постано­вочное искусство) с безусловным (актерское искусство). Сегодня те же тенденции скрестились под знаменами театра образного. Наш театр — накануне новых откровений, новых «прорывов» в область правды. Недалека, кажется нам, пора появления теат­ра— предвестника нового сценического реализма, театра, отри­цающего условность и игровую сущность представления во имя новой, неведомой еще доселе правды сценической жизни. Такова диалектика современного нам периода театральной истории, вот почему театр наших дней все чаще именуется «актерским». Не здесь ли лежит путь к еще более глубокому и высокому синтезу?!

Рассматривая процессы развития театра с точки зрения эво­люции выразительных средств театрального искусства, нельзя забывать о том, что область эволюции содержания в достаточной мере разработана исследователями драматургии и театра. Ра­зумеется, нельзя отделять одно от другого, в процессе анализа должны быть затронуты обе темы. Однако считаем необходимым акцентировать внимание на смене форм театрального спектакля, ибо вопрос этот заслуживает всестороннего и подробного рас­смотрения. Не забудем и утверждения В. Белинского: «Если есть идеи времени, то есть и формы времени»1'.

### 4. ДИАЛЕКТИКА ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ

Театральная условность в решении пространства пред­ставляется больше к лицу современному театру, нежели старо­модный бытовизм. Кроме того, лаконизм — более экономный, более простой и верный путь к художественному образу спектак­ля. Мы можем найти подтверждение этой мысли, обратясь не только к истории русского и советского театра, но и к опыту ны-

1 Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13ти т., т. I. M., 1953, с. 276.

нешнего, да и былого западноевропейского театра, рассматривая самые различные циклы мировой театральной истории. Вспомним, как разрешалось пространство в сценических опытах главней­ших европейских театральных «систем» прошлого.

Шекспировская сцена, как известно, не знала многословного оформления. Воображение зрителя вполне удовлетворялось зна­ком, намеком на место действия, одной деталью, иногда — просто надписью. Материальная ли бедность театра или богатство во­ображения, фантазии его артистов и зрителей стали тому виной — осталось тайной. В последующие времена европейский театр «богател», и хорошим тоном считалось обставлять спектакли с большой пышностью и обстоятельностью.

В глубине сцены — кровать, налево — крепость такой величи­ны, что в ней мог поместиться маленький корабль; из этой кре­пости — выход для корабля. Вокруг крепости море высотою в два локтя и восемь пальцев, а рядом с крепостью — кладбище с ко­локольней и тремя могилами. С другой стороны — лавка живо­писца, а рядом с этой лавкой — сад, где должны быть яблони и мельница. Такова декорация, предназначенная для одной из ко­медий предшественника Мольера — Дюрваля. Бедный зритель, которому предстояло лицезреть подобное изобилие на подмостках всего в несколько метров величиной! Бедный Мольер, пьесы ко­торого исполнялись в придворном театре Людовика XIV в пыш­ных, истинно королевских декорациях. Нужны ли они комедиям Мольера? Ведь для «Тартюфа», как свидетельствует современник драматурга, нужно два кресла, стол, на нем ковер (чтобы было куда спрятаться Оргону), два канделябра. И все!

Недаром, применяясь к условиям придворной сцены, Мольер вынужден был писать специальные комедии-балеты, где зрелищ­ности заранее было отведено главное место: тут-то декоративная и машинная части театра демонстрировали свое могущество без особых «помех» со стороны идей и мыслей, затруднявших им ра­боту в лучших комедиях драматурга.

Следующий театральный век устами Г. Лессинга вопрошает: «Правда ли, что всякое трагическое действие требует для своего изображения пышности и сложных аксессуаров? Не следует ли и поэту, напротив, строить свою пьесу так, чтобы она производила сильное впачатление и без этих вспомогательных средств?» «Пье­сы Шекспира, — пишет далее Лессинг, — дали на опыте любопыт­ное доказательство того, насколько вообще можно обойтись без декораций при представлении пьес. Казалось бы, какие пьесы, вследствие постоянных перерывов и перемены места, требовали в большей степени содействия обстановки и искусства декоратора, если не эти? Однако было время, когда театральные сцены, на которых они давались, были снабжены только занавесом из про­стой грубой материи, а когда его поднимали, то зрители видели голые стены, в лучшем случае увешанные циновками или коврами. Только воображение могло помочь пониманию зрителя и игре ак­тера. И, несмотря на это, говорят, пьесы Шекспира без всяких декораций были понятнее, чем впоследствии с декора­циями»1.

Не те же ли это проблемы сценографии, что так недавно вол­новали умы наших современников?

Долгое время в нашем театре 40-х — начала 50-х годов гос­подствовало ошибочное представление о достоинствах театраль­ной декорации. Чем больше «похоже на жизнь» — тем лучше. Ла­конизм и условность подпали под запрет. Однако нагромождение бесчисленных деталей ничего общего не имело с образным отра­жением действительности — главной задачей искусства. Фактиче­ски подобная тенденция являла собой худший вид «условности», приблизительности, неправды в искусстве. Стремление к сверх­правде театральных павильонов приводило к их безликости, но что еще существеннее, — безразличию к идейному содержанию пьесы и ее стилевым особенностям. Как, впрочем, и та неистовая погоня за самоцельным «лаконизмом», которая пришла на смену обилию натуралистических декорационных подробностей.

Лаконизм во имя сдержанности ничуть не лучше обстоятель­ности во имя правдоподобия. Вероятно, весь смысл отбора не­обходимых деталей заключается в том, что производится он в целях некоего художественного обобщения, подчинения случайно­стей жизни закономерностям замысла, интересам построения ху­дожественного образа. А для этой цели все средства хороши. Иногда для создания образа спектакля потребуется лаконизм выразительных средств, в другой раз не обойтись без обстоятель­ности. Вновь исключения лишь подтверждают правило. Объяс­няется это особым качеством зрительного образа спектакля. Под­линно художественный образ спектакля не терпит «излишеств». В сценическом оформлении будут действовать артисты — герои спектакля. И те уголки, что окажутся для их действия ненужны­ми, те предметы, к которым они не прикоснутся, те живописные панно, к которым они не будут иметь отношения, — «мертвый капитал», чужеродное тело, бессильная иллюстрация. Только то, что способно излучать образную энергию в самом процессе сце­нического действия, — подлинно театрально. Все остальное не имеет ничего общего со зрительным образом спектакля.

В сценическом приеме — самой организации пространства — композиции, геометрии площадки должен таиться образный смысл. Искусство сценографии гораздо дальше отстоит от искус­ства живописи, нежели от искусства архитектуры, в котором непременно должно быть достигнуто единство утилитарного и образного.

Итак, художественное искажение образа, перцептуальность сценического пространства, можно с полным основанием считать видовым признаком театрального искусства

В древней китайской живописи существовали, как свидетель­ствует история, два направления — «писать идею» (се-и), т. е.

1 Лессинг Г. Избр. произв. М., 1953, с. 584.

изображать явления жизни условно, и «гум би» — «прилежная кисть» — отображать их со скрупулезной точностью. Великий ки­тайский художник Ци Бай Ши, считавший тот и другой способ отображения действительности по-разному неполным («излишнее сходство — заигрывание с обывателем, несходство — обман»), об­ладал редкостной способностью сочетания этих противоположных приемов в своей художественной практике. Подобно Ци Бай Ши, великий художник — Театр сочленяет в своих произведениях противоположные, казалось бы, начала — безусловное время и условное пространство. И наоборот, их разобщенное существо­вание свидетельствует не только об однобокости театрального творчества, но и о неполноценности театрального направления.

Синтез театральности и правды — всеобщий закон органиче­ского, естественного состояния театра есть не что иное, как син­тез «безусловного» (как утверждали мы в первой главе) времени и значительно более подвергшегося субъективному искажению, преобразованного, «условного» пространства. В этом сочетании — диалектика драматического спектакля.

Разумеется, любое художественное пространство условно. Речь здесь идет об особой закономерности преобразования жиз­ненного и литературного (драматургического) пространства в сценическое. Подлинное, «настоящее», конкретное время органи­чески сочетается в произведении театрального искусства с абст­рагированным, обобщенным, «знаковым» пространством. На ос­нове этой закономерности может возникнуть величайшее разно­образие театральных течений, произведений сценического искусства, вызванных к жизни потребностями социальными и эстетическими, определенными особенностями и своеобразием те­атральных коллективов и театральных художников, однако мы всюду обнаружим единую пространственно-временную структуру данного вида искусства. И если безусловность времени в актер­ском творчестве активизирует воображение зрителя, то с той же силой активизирует его и условность театрального пространства. Ибо то и другое требует зрительской активности. Сочетание без­условного («настоящего») времени и условного («знакового») пространства — объективное условие театрального представления, театральной Правды.

Итак, если в первой главе мы стремились показать, что без­условность (слияние реального, концептуального и перцептуаль­ного) времени — объективная закономерность актерского твор­чества, то здесь мы ввели в наше рассуждение еще одну худо­жественную координату театрального спектакля — условность (перцептуальность) сценического пространства. Единство этих двух начал — объективная закономерность сценического бытия, естественное и необходимое условие гармонии театрального спек­такля.

Непреложность такого утверждения станет еще более очевид­ной, если мы попытаемся сопоставить театр как вид искусства с его младшими собратьями — кинематографом и телевидением.

# ГЛАВА III

## СИСТЕМА ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ КООРДИНАТ

### 1. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ. ПРОИСХОЖДЕНИЕ. СПИРАЛЬ РАЗВИТИЯ

Младенческий период кинематографии совпал со столь зрелым и сознательным возрастом европейского театра, что она не могла не попасть под его опеку. Отпочковавшееся" от иллюзи­онного аттракциона и претендуя на звание искусства, кино вы­нуждено было предъявить свои права на театральное наследство.

Прежде всего оно позаимствовало у театра декорации и акте­ров. В театральных павильонах, сильно "напоминавших фото­ателье, рвали в клочья страсти театральные актеры. И сугубо кинематографические Вера Холодная и Иван Мозжухин оказа­лись ничуть не менее традиционны, нежели их коллеги по театру.

Впрочем, с самого начала, боясь прослыть старомодным, ки­но стал изобретать «киноспецифику». Еще немое, оно стремилось изъясняться на своем собственном языке. Но власть моды была недолговечна, одно увлечение быстро сменялось другим, теории были крикливы, а практика — консервативна, и скоро стало ясно; куда надежнее опираться на опыт театра. И тот самый опыт, что уже тяготил театр, стучался в двери киноателье.

Театр герцога Мейнингенского в Германии, театр Антуана во Франции, театр Станиславского и Немировича-Данченко в Рос­сии стали предтечей киноискусства в области освоения художест­венного пространства.

Стоило только дежурному театральному павильону превра­титься в неуклюжее еще подражание натуре, стоило сценическо­му порталу получить наименование «четвертой стены», как тотчас же, по выражению М. И. Ромма, «эстафета реализма была ' принята кинематографом из рук театра»1.

И не только по детскому недомыслию, не только из высокоме­рия и дочерней неблагодарности, а с полным на то правом кине­матография могла утверждать: «...жизнеподобие каждого кадра совершенно несравнимо с жизнеподобием любой самой искусной декорации в любом самом лучшем театре»2. И в самом деле, что может быть больше лесом, чем сам лес, больше морем, чем море, больше четвертой стеной, чем сама четвертая стена!

Вслед за театром, отказавшись от дежурных павильонов и пейзажей, сблизив вымышленное пространство с пространством

1 Ромм М. И. Беседы о кино. М., 1964, с. 226.

2 Там же.

натуральным, кино сделало это исторически вполне оправданное заблуждение театра одним из краеугольных камней своей эстетики. «Одно из... открытий — как мне кажется, важнейшее и принци­пиальнейшее заключалось в том, что в кинематографе все живу­щее естественной жизнью выглядит необычайно убедительно, невиданно достоверно. Вода, огонь, ветер, деревья, облака и мор­ской прибой, животные — все это оказалось на экране наиболее выразительным»1'.

И можно было целые десятилетия потом вести споры, являет­ся ли фотографичность необходимой основой киноискусства, при­веденные выше слова М. И. Ромма опровергнуть невозможно. Примечательно, кстати, что написаны были они отнюдь не на заре кинематографа, а в 1959 году и принадлежат одному из признанных мастеров киноискусства, подводившему итог много­летнему творчеству.

Однако же одной фотографичности, одной безусловности трактовки пространства было еще мало, чтобы объявить о рож­дении нового искусства в семье пространственно-временных ис­кусств. Кино предстояло держать еще экзамены по трактовке времени.

Любопытно отметить, что, когда кинематографом был уже от­крыт (и переоценен поначалу) всесильный монтаж, когда техни­ческая склейка разных кусочков пленки становилась одним из сильнейших средств эмоционально-образного воздействия, отнюдь не сразу был замечен главный секрет могущества монтажного мышления — его способность преобразовывать время.

Не сразу, но с достаточной определенностью. Тем более что немой кинематограф давал огромный и наглядный материал для наблюдений и выводов.

Немое кино производило образные эксперименты, испытывало монтаж на художественную прочность.

С. Эйзенштейн вспоминал: «В Зимнем дворце в период съемок «Октября» (1927) мы натолкнулись на любопытные старинные часы, помимо основного циферблата на них еще имелся окайм­ляющий его венок из маленьких циферблатиков. На каждом из них были проставлены названия городов: Париж, Лондон, Нью-Йорк и т. д. Каждый из этих циферблатов указывал время та­ким, каким оно бывает в этих городах. Вид часов запомнился. И когда хотелось в картине особенно остро отчеканить историче­ческую минуту победы и установления Советской власти, часы подсказали своеобразное монтажное решение: час падения Вре­менного правительства, отмеченный по петроградскому времени, мы повторили всей серией циферблатов, где этот же час прочи­тывался лондонским, парижским, нью-йоркским временем. Таким образом, этот час, единый в истории и судьбах народов, просту­пал сквозь все многообразие частных чтений времени, как бы объединяя и сливая все народы в ощущении этого мгновенья —

Ромм М. И. Беседы о кино. М., 1964, с. 221.

победы рабочего класса. Эту мысль подхватывало еще круговое движение самого венка циферблатов, движение, которое, возра­стая и ускоряясь, еще и пластически сливало все различные и единичные показания времени в ощущении единого историческо­го часа...»1'.

Так одно мгновение становилось Часом, так из самых обык­новенных циферблатов, размещенных в самом распронатураль­ном пространстве, извлекался образный смысл. И это качество достигалось не только при монтаже циферблатов, но и в монтаже поведения людей.

В. Б. Шкловский писал, что в «Октябре» Эйзенштейна «реаль­ное время заменено кинематографическим»2. «Кинематографиче­ское время!» Алгебраический знак, буквенное обозначение было найдено. Что же оно есть, «кинематографическое время»?

Следовало подставить в эту формулу конкретное «цифровое» значение. Вот оно: «Монтажный метод съемки неизбежно ведет к ряду чисто кинематографических условностей. Любая монтажная перебивка разрушает непрерывность реально текущего времени; время неизбежно уплотняется или растягивается»3.

Характеристики монтажного времени, встречаемые в самых различных искусствоведческих трудах, при всем разнообразии концепций и воззрений авторов, различии конкретных оценок явлений киноискусства обладают поразительным единством на протяжении долгих лет исследований. «Кино вытянуло время», — заявил Ю. Н. Тынянов в 1927 году. Ю. Богомолов в 1977 году пишет о том, что монтаж «самым решительным образом пере­краивает, перевоссоздает реальные временные отношения».

В ту пору, когда театр все с большим прилежанием овладевал временной безусловностью — необходимым сомножителем своего пространственно-временного синтеза, кино бросало вызов всем житейским, искусствоведческим, да и естественнонаучным пред­ставлениям о Времени.

Наука вопрошала: может ли время течь в обратном направ­лении? Она объявила основными свойствами времени непрерыв­ность, одномерность, упорядоченность. Наука настаивала на том, что важнейшее качество времени — однонаправленность. В мире реализуется одно из двух возможных направлений оси времени, именно то, которое следует от прошлого к будущему и которое фиксируется с помощью необратимых процессов.

Кино, независимо от специальной теории относительности, в сфере художественной открыло эффект замедления времени в «быстро движущихся» пусть не физических, но образных системах и обрело, подобно Эйнштейну, возможность путешествия в буду­щее, и не только в будущее, но и в прошлое.

Смело трансформируя время, кино оказывается чрезвычайно

1 Эйзенштейн С. M. Избр. статьи. М., 1956, с. 261—262. 2 Шкловский В. Б. За сорок лет. М., 1965, с. 103. 3 Ромм М. И. Беседы о кино. М., 1964, с. 137.

консервативным в трактовке среды. Все попытки условного вос­произведения натуры для кино — чужеродны. Мы отмечали, что в определенный момент театральной истории «четвертая стена», воз­двигнутая Станиславским, переместилась в кинематограф.

Пространство воспроизводится здесь с педантичной достовер­ностью. И в этом нет ничего неожиданного. Кино выступает нас­ледником, продолжателем фотографии.

«Жизнеподобие каждого кадра, — еще раз напомним слова М. Ромма, — совершенно несравнимо с жизнеподобием любой самой искусной декорации и в любом самом лучшем театре... Театр уже не может соревноваться с кинематографом в жизнен­ной достоверности». Чрезвычайно справедливое заключение. Стоит добавить разве лишь то, что театру и не надо соревновать­ся с кино в этой области, да и ни в какой другой. У театральных и кинематографических героев — различные условия художест­венного бытия.

Если законом театрального спектакля является сочетание бе­зусловного времени с условным пространством, то формула филь­ма иная — сочетание условного (монтажного) времени с прост­ранством иллюзорным, безусловным! В этом — коренное отличие выразительных средств этих двух пространственно-временных искусств. Синтез безусловного пространства и условного време­ни — «перевертыш» формулы театра — стал художественной ос­новой выразительных средств другого искусства. Такой синтез вполне сложился в советском кино к 1925 году (год „Броненосца «Потемкина»"). Период юности «американо-русского» монтажа завершился, наступила гармония выразительных киносредств. Но это вовсе не значило (как можно догадаться по аналогии с ис­торией выразительных средств театра), что равновесие воцари­лось навсегда. Гипертрофия одной из сторон киносинтеза должна была (диалектика развития!) нарушить «благополучие» синтеза.

Так и случилось. Первым внес сумятицу в киноидиллию звук. Временные средства кино оказались в избытке, возобладали над пространственными. Речь принесла с собой элемент реальной протяженности времени, этим самым она под корень подрезала наиболее эмоциональный монтаж в условном (растянутом или, наоборот, сжатом) времени.

Звук ограничивал монтажные возможности кино, и оно вновь (на более высокой ступени развития) становилось, вопреки своей природе, искусством не только безусловного пространства, но и безусловного времени. Начиналась пора разговорного, неотеат­рального кинематографа. Казалось, что звук и вовсе отметал монтаж, что образным могло быть лишь немое кино, а удел «го­ворящего» — строгая фотографичность, бытовой реализм.

«Но ведь можно было бы наделить образы речью, не отказы­ваясь от достижений немого кино»1, — восклицал Рене Клер, правда, уже много лет спустя. Можно было!

Клер Рене. Размышления о киноискусстве М., 1958, с. 132.

Время нового синтеза в советском кино следовало бы поме­тать годом тридцать четвертым, ибо «Чапаев» стал началом но­вой, длительной гармонии двух основ киноискусства в период величайшего взлета советской кинематографии. Так продолжи­лось спиралевидное развитие киноязыка.

Два разных течения, два полюса, две тенденции именовались в кинокритике и кинотеории «монтажным» и «фотографическим» кинематографом, либо «документальным» и «образным», а чаще всего — поэтическим и прозаическим. И. А. Базен, отдающий ре­шительное предпочтение фотографичности, почитающий ее един­ственной основой киноискусства, признает существование в тече­ние двух десятилетий (20—40-е годы) «режиссеров, «верящих в образ», и других — тех, «кто верит в действительность». (Еще решительнее звучит утверждение: «с начала века идет спор меж­ду учеными, которые видели в кино модель нашего восприятия, и теми, которые отрицали эту аналогию»1'.)

Новым выходом (или, вернее, первой попыткой выхода) за пределы нового синтеза был, пожалуй, уже «Александр Невский» (1940), отмеченный поисками новых временных закономерностей, перевесом вертикального монтажа (излишнее значение или даже гипертрофия звукового ряда) над прежним органическим един­ством пространства — времени.

И конечно же, крушением всех канонов была отмечена вели­чайшая из лабораторий звукозрительных временных преобразо­ваний— вторая серия «Ивана Грозного». Трудно указать год ее появления.

Родившись во вполне нормальные сроки (для рождения именно такого рода гипертрофии), фильм стал известен более или менее широкому кругу зрителей, когда удар киносинтезу был нанесен в мировом кинематографе уже с другой, противоположной стороны.

Итальянский неореализм конца 40-х — начала 50-х годов, ко­торый по силе влияния на киноискусство всего мира можно срав­нить разве что с американским и русским монтажом эпохи немо­го кино, был самым мощным из всех пространственно-фотогра­фических гипертрофии в истории мирового кино.

Документальное отображение послевоенного мира, героев и жертв минувшего времени было столь необходимым (социально, а не только эстетически), что, естественно, подчинило себе вре­менную выразительность кино. То ли желание изобразить жизнь без прикрас, ее типичность и обобщенность саму по себе, без ре­жиссерских ухищрений, то ли пристальное внимание к повсед­невности бытия стали истоком нового направления — так или иначе, таким подлинным, настоящим, «всамделишным» простран­ство, вмещенное в кинокадр, еще не было (и не удивительно — новый виток спирали!).

1 Иванов В В Категории времени в искусстве и культуре XX века — В кн: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с 66.

Стремление к безусловности пространства соединилось снача­ла с безразличием к монтажу, а потом с новыми его принципами и, наконец, с сильнейшей тягой к безусловному времени. Кино, вновь нарушая закономерности синтеза, становилось искусством всеобщей безусловности выразительных средств.

Но уже в недрах самого течения неореализма развивалось ис­кусство режиссера, которому суждено было (не сразу, разумеет­ся) вернуть киноискусству его видовую гармонию. Несмотря на всю противоречивость «8'/2» Ф. Феллини, именно этот фильм (с ним рядом — «Земляничная поляна» Бергмана, «Иваново детство» и «Андрей Рублев» Тарковского, «Расемон» Куросавы, некоторые из фильмов Желакявичуса) — знак нового, современного киносин­теза. Тут не только возрождение монтажного мышления, тут ус­тановление значительно более сложных (если не сказать «ослож­ненных») связей со временем. Временные срезы не только монти­руются — явь и воспоминания располагаются по соседству. Камера панорамирует по пространству и оказывается... в другом времени. Такого тесного единения безусловного пространства и условности времени кино еще не знало (спираль!), и синтез был вновь дости­гнут на новом эстетическом уровне.

Теперь попробуем отметить те особенности, свойства кинема­тографического пространства и времени, которые проявляют ус­стойчивость на протяжении всей истории кинематографии на са­мых различных этапах ее синтеза и также стойко гипертрофиру­ются в периоды дисгармонические.

### 2. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ. СВОЙСТВА КИНОВРЕМЕНИ И КИНОПРОСТРАНСТВА

Остановимся на пространственных кинопризнаках, которые с упорным постоянством отстаиваются на самых разных этапах и уровнях развития киноискусства.

Применяемое нами понятие «безусловность», отнесенное к ки­нопространству, конечно, неточно (впрочем, не в большей степе­ни, нежели употребленное по отношению к театральному време­ни). Пространство, заключенное в кинокадр, разумеется, модели­руется режиссером и оператором (подобно тому как и театральное время «задается» драматургом и режиссером). Но существенно то, что моделируется оно из вполне безусловных объектов. Любой кинообъект — будь то натура или павильон — обретает производ­ственную ценность тем большую, чем больше он реален. И только зафиксированный в кадре, перенесенный на экран он обретает концептуальный характер.

Следует подчеркнуть, что речь идет здесь не о безусловности кинокадра или размерах киноэкрана. Тогда мы будем вынуждены говорить о плоскостности изображения, о «границах» кадра и т. п., то есть обо всем, что принято принимать в расчет при рассужде­ниях о пространстве кинокадра. Это вполне возможный, необходимый аспект исследования. Однако мы здесь рассматриваем дру­гую сторону явления — натуральность пространства, вмещаемого а кадр, фиксируемого камерой, отражаемого на экране, занима­емся анализом художественного пространства кинофильма. Нас интересуют главным образом особенности пространства создавае­мого или созданного произведения и в меньшей степени — разме­ры рамы, габариты сценической коробки, границы экрана. Мы ак­центируем внимание на «второй реальности» художественного про­изведения.

Все попытки разрушить безусловность, подлинность простран­ства, как правило, приводили к неудаче, оставались в истории ки­но любопытными или скандальными казусами, не находили даль­нейшего развития, продолжения. Мы смеемся сегодня над теат­ральностью пространства первых игровых фильмов и удивляемся тем экспериментам с пространством, которые производят иные современные режиссеры. «Айболит-66» остался в истории кино ос­троумной шуткой (вспомним, впрочем, и о том, что там проявилось ироническое, вполне в духе жанра, отношение к подлинному про­странству). Эксперименты С. Юткевича — интересная лаборатор­ная работа. Мы еще не увидели окончательного, законченного ху­дожественного результата подобных проб.

Безусловность пространства — одно из наиболее устойчивых признаков кино на протяжении всей его истории. «Фильм, по су­ществу, является развитием фотографии и потому делит с этим искусством заметное влечение к видимому миру вокруг нас. Фильмы становятся фильмами, когда они увековечивают и открывают фи­зическую реальность», — писал Луи Деллюк в 1924 году. Сравним это высказывание с недавними (60-е годы) программными заявле­ниями о документальной достоверности, фотографической фактуре кадра. Да разве скрытая камера, объектив, свободно меняющий точку зрения, не расширил возможности освоения физической ре­альности!

И все-таки, рассуждая о трактовке пространства и в кино 20—30-х годов, и в кино современном, не надо ставить знака ра­венства между безусловностью объекта и его художественным (концептуальным) освоением. В документальности, достоверности кинодекорации вовсе не проявляется эстетическое безразличие. Безусловность кинопространства не просто обязательная норма, это — сильнейшее средство художественной выразительности. Уже отбор натуры, уже ее достройка или строительство в павильоне второй физической реальности, композиция кадра — все это и есть эстетическое моделирование безусловного пространства. «Здание в кино должно быть настоящим, а ракурс, в котором оно взято, может быть совершенно невероятным»1'. Исследование особенно­стей художественных искажений натуры в кадре — предмет спе­циального рассмотрения. Это — область специфики операторского искусства в кино, находящаяся за границами нашей темы.

1 Ромм М. И. Беседы о кино. М., 1964, с. 229.

Безразличие к натуре, ее нейтральная достоверность — приме­та очень плохих фильмов. В хороших — безусловность пространст­ва становится могущественным средством психологической харак­теристики жизни героев, создания художественной атмосферы. И здесь киноискусство выступает не только наследником фотографии, но и изобразительного искусства.

Киноискусство опирается и на опыт литературы (вспомним хотя бы каморку Раскольникова или кроваво-красные кирпичи ле­стницы Рогожина — истинно «безусловную» образность Достоевско­го) и психологического театра (тот же ранний Художественный). Вот в каком смысле мы и употребляем здесь понятие безусловного (концептуального) кинопространства.

И все-таки можно утверждать (учитывая все высказанные вы­ше оговорки), что преимущественный пространственный отбор производит театр, временной — кино.

В театре — время «настоящее» (как мы уже показывали), во многих аспектах этого понятия. Настоящее — безусловное, настоя­щее — сегодняшнее, «сейчасное», сиюминутное. Отметим, что пье­са, произведение театральной драматургии, предлагает нам сверша­емые на наших глазах события. Лишенные описания, обнаженные, они свершаются (даже в ремарках) в настоящем времени. Кино­сценарий, напротив, описателен и передает события, как правило, во времени прошедшем.

Случайны ли эти обмолвки, случайна ли эта технологическая разница между киносценарием и пьесой? Или лучше так: не про­является ли в этой случайности некая важная, существенная законо­мерность?

Не только сценарий, но и фильм мыслится нами всегда в про­шедшем времени. Мы смотрим на экране то, что уже было. У нас есть всегда некая психологическая поправка: мы наблюдаем то, что зафиксировано на пленке заранее. Камера фиксирует, а эк­ран адресует зрителям уже свершенное, случившееся.

Экран вспоминает. Искажение времени — неизбежный недоста­ток воспоминаний. В искусстве оно становится достоинством. За­данная несинхронность фиксируемых событий и их восприятия зрителями допускает целый ряд кинематографических условностей, открытых еще в эпоху немого кино.

Время составляется, склеивается из кусочков пленки. Из этой технической, методологической особенности возникают особенно­сти эстетические. Время не только склеивается, но и видоизменя­ется. Монтажная съемка уплотняет, растягивает, сжимает время, тем самым сгущая события и преобразуя вполне безусловное, ре­альное пространство.

Чтобы пробежать реальную одесскую лестницу (четыре марша в натуре), нужны секунды, но сцена на лестнице в „Броненосце «Потемкине»" потрясает именно искажением реальной протяжен­ности, удлинением бытового времени. А шествие перед убийством во второй серии «Ивана Грозного»? Снятое с «десяти точек, в де­сятках крупностей», оно становится бесконечным.

Вертикальный монтаж еще больше усилил, обогатил новыми возможностями условное киновремя. Звуковая дорожка стала еще одним сомножителем его преображения. Музыка и закадровый го­лос узаконили смещение времени, еще крепче сцементировали ки­носинтез.

Современный «монтаж без монтажа» обнаружил новые свойст­ва условного времени, так же как скрытая камера — новые до­стоинства безусловного пространства. Выразительные возможности киновремени расширились. В фильмах Бергмана, Феллини, Анто­ниони течение его замедлилось. Оно «застыло» и остановилось. Но от этого нового темпа монтажа, от панорамирования по вре­мени не только не исчезли, но усилились его перцептуальные свой­ства, ибо оно стало еще более субъективно.

Мы не упоминаем здесь об известных категориях киновреме­ни — наплывах, о перенесении прошлого в настоящее, будущего во вчерашнее, начала в конец, конца в начало и т. д., потому что будем уже упоминать об этом в связи с «неэвклидовой» драматур­гией кино.

Можно назвать еще много свойств киновремени, но все они — следствие двух главных его особенностей, о которых здесь идет речь, — неодновременности отображения и восприятия («было»!) и разорванности, сопоставления отдельных его отрезков.

Киновремя разорвано, камера фиксирует (даже панорамируя) не целостный процесс, она запечатлевает время клочками, кусоч­ками, квантами».

Итак, непрерывность и однонаправленность в театре (вновь за­метим: мы говорим не о драматургии, а об особенностях ее вопло­щения — о драматургии речь впереди), прерывистость и разнона­правленность — в кино. Театр преобразует пространство, кино оперирует временем. Поле импровизации для театра — время, для кино — пространство. Как видим, зеркальность синтеза полная.

### 3. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ. АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО

Как отмечалось выше, непременной особенностью подлин­ного переживания является безусловность сценического времени. Можно ли на основании условности киновремени отказать актеру кино в «переживании»?

Разумеется, нет. Поведение героя-артиста в фильме по всем приметам естественнее, натуральнее, подробнее, нежели в теат­ральном спектакле. И все-таки нам придется оспорить одно из са­мых стойких убеждений, подвергнуть его сомнению.

Принято считать, что актеры в кино «правдивее», чем в театре, что переживание их «выше рангом». «Никакой театр не бывает так неумолим к малейшей эмоциональной фальши и невыдержан­ности реального чувства, как крупный план звукового экрана», — утверждал С. Эйзенштейн. «Великий закон кино — правдолюбие...

Постепенно кинематограф пришел к величайшей сдержанности ак­терской игры», — подчеркивал М. Ромм.

«Театральность» игры давно стала в устах кинорежиссеров бран­ным словом. Кино гордится приверженностью к особой правде ак­терского исполнения. Хорошим тоном считается третировать театр с его обветшалыми принципами преувеличенной выразительности. Кажется очевидным, что объектив кинокамеры требует большей свободы и натуральности игры, нежели глаз театрального зрите­ля. Так ли это?

Основы современного актерского искусства едины для театра и кино. Методология репетиционной работы над ролью, способы действенного ее прочтения одинаковы. Разница (и притом весьма существенная) — в процессе воплощения.

«Переживание» в театре предполагает импровизационность творчества, ежевечернее воспроизведение творческого процесса как бы вновь, перевоплощение на глазах зрителей. Эта драгоценная одновременность воплощения и восприятия («настоящее», «безу­словное», «концептуальное» время!), характеризующая театр, и вызвала к жизни формулу Станиславского о творчестве: «Здесь, се­годня, сейчас», предписывающую ежевечернюю импровизацион­ность актерского самочувствия. Без этой импровизационности (бу­дем следовать логике) невозможно подлинное переживание, как понимал его создатель «системы».

«Переживание» в кино предполагает одно-единственное (два-три при дублях) исполнение того или иного куска. Имеется в виду абсолютная завершенность творческого процесса. Взамен импрови­зационной вариативности театра — жесткая инвариантность.

Эмоциональное безразличие кинокамеры естественно вытекает из отсутствия одновременного зрительского отклика — необходи­мого компонента подлинного переживания («проживания» зано­во). Разумеется, актер на съемке (один-единственный раз) спосо­бен импровизировать и подлинно действовать. И все-таки не дает ли кинокамера (или, точнее сказать, особенности условного кино­времени) больших возможностей подмены «переживания» совре­менной формой представления — имитацией, подделкой под естест­венность и правду?

В актерском творчестве существуют только две возможности создания образа: переживание и представление. Третьего как буд­то не дано. На наших сценах, однако, и на экране в последнее время распространилось нечто третье, а именно — «условное пере­живание». Это «нечто» имеет, казалось бы, все внешние признаки школы Станиславского, однако лишено главного — вдохновения в процессе творчества, импровизационности, интуитивности. И если на основе новейших достижений системы актеры научились беречь свои силы, заменять подлинное действование в предлагаемых об­стоятельствах его изображением, подлинную мысль (внутренний или, если угодно, психофизический, по кинотерминологии, моно­лог) — ее имитацией, подлинную жизнь — ее подобием, то эта под­делка на поверку оказывается все тем же старинным представлением лишь в новом, сверхсовременном, обличий. И вот к этой-то подделке «под переживание» кинокамера подчас оказывается куда снисходительней, чем зрительный зал.

Экран/ как это ни парадоксально, стирает грани между пере­живанием и ультрасовременной формой представления. Именно так! И «типажность» кино, и его нынешняя «документальность» создают значительно большую, нежели театральная сцена, воз­можность проникновения в искусство современной школы пред­ставления (подобно тому как в раннее кино органически вписыва­лось «представление» предшествующего периода актерского твор­чества).

Это вполне естественно — переживание (еще раз напомним!) невозможно без одновременного сопереживания зрительного зала. Изображение же действующего человека в кино нередко воспри­нимается как подлинное его действование, изображение думающе­го человека, как постижение хода его мыслей. Натуралистически-типажное, рефлекторно-правдивое существование способно казать­ся подлинной правдой на экране.

Этот самообман поддерживается еще и могуществом монтажа. Если монтаж и не всесилен, то, во всяком случае, он способен су­щественно корректировать актерскую игру и даже радикально из­менять характер ее восприятия.

То унылое уважение, которое в лучшем случае возможно при «демонстрации» условного переживания в зрительном зале теат­ра, может смениться подлинным волнением при демонстрации фильма.

Таков парадокс кинематографического синтеза в области ис­кусства актера.

Значит ли это, что кинематографу подлинное переживание про­тивопоказано? Вовсе нет. Во-первых, мы уже говорили об одинако­вой обязательности для театра и для кино «первой половины» ра­боты над ролью в процессе репетиций. Кроме того, подлинное про­живание того или иного куска роли в процессе съемки не только возможно, но и чрезвычайно желательно. Желательно потому, что делает исполнение и последующее восприятие этого исполнения более глубоким и эмоциональным. В конечном счете именно та­кое исполнение — путь к созданию полнокровных художественных образов.

Условность театрального пространства воспринимается в сов­ременном спектакле лишь тогда, когда прочно сочетается с безу­словностью актерского исполнения в концептуальном времени, с беспредельной верой актера в предлагаемые сегодняшним спектак­лем обстоятельства, ежевечерней импровизацией, подлинным пе­реживанием, сопереживанием зрителей.

Камера значительно снисходительнее, она менее разборчива и уж во всяком случае менее эмоциональна, чем зритель. Зрители киносеанса не являются свидетелями (участниками) импровиза­ции. Мы к ней безразличны, потому как она «была», и все, что мы видим на экране, происходит «не сейчас», все это было.

Зрители лишены импровизационного самочувствия и даже сво­боды выбора объекта внимания во время восприятия кинозрели­ща. Этот выборка зрителя осуществляет камера. «Кинобинокль» находится в руках режиссера и оператора.

Итак, безусловность времени в театре и его условность в кино, условность театрального пространства и безусловность его в кино кажутся аксиомальными признаками этих двух видов искусства.

Почему же так часто возникают несоответствия в практике каждого из искусств, почему состояния синтеза столь же желае­мы, сколь редки, почему, наконец, существовали и существуют яв­ные и, кажется, необъяснимые влияния сначала театра на кино, потом кино на театр, почему они сплошь и рядом «цитируют» друг Друга?

### 4. ПОХОЖЕЕ И РАЗНОЕ

Во всем предшествующем изложении материала мы строго ограничивали условия бытия героев театрального и кинематогра­фического произведения. Так ли безупречно и строго это разгра­ничение на самом деле, в художественной практике?

Попробуем рассмотреть этот вопрос.

Споры о границах между театром и кино обрели в наши дни жесткий практический смысл. С трибун теоретических диспутов 20—30-х годов они переместились в 60—70-е годы на съемочные площадки, в репетиционные помещения и зрительные залы — туда, где рождаются произведения зрелищного искусства. Современ­ность ставила вопросы размежевания театра и кино с нетерпели­вой настойчивостью.

Однако процесс решительного разграничения разных видов драматического искусства, длящийся вот уже более полувека и не останавливающийся в своем движении, полон захватывающих не­ожиданностей. Разве не примечательно хотя бы то, что на разных этапах этого размежевания театр и кино как бы меняются ору­жием, широко пользуясь боевым арсеналом «противника»? Разме­жевание сплошь да рядом сопровождается взаимопроникновением приемов и методов Размежевание это не приводит (вопреки не­которым давним и недавним предсказаниям) к гибели театра, а, напротив, позволяет сегодня делать весьма оптимистические про­гнозы на будущее.

Установив с достаточной очевидностью, что разъединяет от­дельные виды драматического искусства, уместно было бы теперь остановиться на том, что их сближает в последние десятилетия.

Прежде всего, ломка жанровых канонов. Каждое новое талант­ливое драматическое произведение (спектакль, фильм) доставля­ет в наши дни множество хлопот исследователям, потому что по­рой никак не может стать в один ряд с известными ранее. Жанро­вые особенности целого ряда фильмов и особенно театральных спектаклей последних лет упорно не соответствуют нашим школьным представлениям о сюжетосложении, о границах смешного и трагического, фантастического и реального.

Расширение границ жанров имеет прямое и непосредственное отношение к тому новому жизненному опыту, который приобрело человечество с середины XX века. Великие общественные движения протекших десятилетий сделали историю непре­менным, естественным компонентом биографии каждого че­ловека.

Человек, разгадывающий вековые тайны материи, раздвигаю­щий просторы Вселенной, вступил в совершенно новые, немысли­мые дотоле отношения с временем и пространством. Сложность современной жизни трудно уложить в рамки классицистских единств времени и места или подобных им ограничительных пра­вил последующих периодов нормативной эстетики. Такие ограни­чения неминуемо привели бы к отрыву искусства от современ­ности.

Показать человека и окружающий его мир во всей сложности диалектических связей, социальных, личных, пространственных, временных (здесь мы употребляем понятия «пространство» и «вре­мя» в несколько ином, чем раньше, смысле, не как условия бытия героя художественного произведения, а как коренные условия бы­тия социального человека), — вот задача всех видов, всех жанров искусства.

Необходимость расширить привычные жанровые рамки возник­ла, вероятно, потому, что застывшие каноны сужали поле зрения художника. Многообразие жизни как бы получало «поправку» на жанр. Стремление отразить жизнь свободно, без связыва­ющих художника условностей, подчиняясь лишь законам свобод­ного восприятия и осмысления действительности, лежит в основе новаторских устремлений социалистического искусства. В послед­ние десятилетия происходит «селекция жанров», крушение привыч­ных представлений о законах сюжетосложения.

Так, можно сказать, что вслед за неэвклидовой геометрией возникла «неэвклидова» театральная драматургия. Она формиру­ет новую поэтику драмы.

Маяковский, Брехт, Чапек, Хикмет, Арбузов, Светлов, Пого­дин — очень разные писатели, и сближает их лишь то, что произ­ведения их содержат элементы «неэвклидовой» эстетики, откры­вают новые пространственно-временные закономерности. Их драматургия во многом определила эстетику социалистического реализма в современном театре, подобно тому как драматургия Че­хова, Гауптмана, Ибсена определяла эстетику критического pea­лизма театра конца XIX — начала XX века.

Новая драматургия рождает новые приемы отражения дейст­вительности.

Но странное явление: так же как некогда кино наследовало реализм раннего Художественного театра, а итальянский неореа­лизм осваивал последние педагогические опыты Станиславского, современный театр при всей его «театральности» становится наследником многих приемов, рожденных поэтическим кинематогра­фом 20—30-х годов.

Влияние театра на кино — следствие прямой их преемственно­сти, это — факт истории искусства. Также несомненна и обратная связь, скажем, воздействие киномонтажа на трактовку времени в театре. Однолинейное в театральной драме до возникновения ху­дожественного кинематографа время и на сценических подмост­ках стало обратимым. Мотивы «настоящее — прошлое — настоя­щее» стали в определенный период чрезвычайно модными и в со­временной драме. Эпизодичность пьесы! И здесь — тоже несомнен­но влияние ритма кинофильма.

Свободное обращение с пространством. Статичности места дей­ствия, гласно или негласно, в той или иной форме, сохранявшейся на протяжении ряда веков существования сценической коробки, нанесен в театральной драматургии сокрушительный удар. Дейст­вие современной пьесы свободно переносится из одного места в другое, из одного города в другой, из одной страны в другую. Пространство всецело подчиняется лишь логике действия пьесы, логике ее мысли.

Свободное обращение со временем. Действие совсем не обяза­тельно замыкается в 24 часа или даже месяц, год, искусственно отторгнутые из потока жизни. Напротив, весь поток времени, сво­бодно расположившийся между первым и последним событиями пьесы, течет так, как диктует все та же логика действия драмы. Время может смещаться, в настоящее могут вторгаться события прошлого (наплывы) в самых неожиданных и прихотливых соче­таниях. Свободное обращение с пространством и временем в но­вой «неэвклидовой» театральной драматургии проявляется и в по­казе параллельно (по времени) развивающихся в разных местах событий («параллельный монтаж»). Наконец, такой специфиче­ский прием звукового кино, как оглашенный внутренний (психо­физический!) монолог, стал сегодня самым обычным, если не ска­зать обыденным, приемом театральной драмы. А герой или «ав­тор», ведущий повествование, — разве не с киноэкрана перенесен этот прием в театр?

Итак, вольное обращение с временем и пространством, внутрен­ний монолог, ведущие, динамика действия — вот элементы, кото­рыми обогатило кино современную театральную драму. Это не­сомненно так. Но справедливости ради следует внести в это ут­верждение некие существенные поправки.

Не будем повторять, что само кино не открыло всех перечис­ленных приемов, а лишь реализовало в действенно-пластической форме то, что было накоплено до него в романе XIX века — внут­ренний монолог, параллельный монтаж и даже наплывы. Речь пойдет о другом. За исключением наплыва, все перечисленные прие­мы были отдаленно знакомы театру в предшествующие эпохи.

Вольное обращение с временем и пространством. Разве Шек­спир и Пушкин не предвосхитили эту главную особенность дра­матического повествования?

Внутренний монолог — не есть ли это современная форма сло­весных монологов действующих лиц старинной драмы XVIII — XIX веков? А Ведущий — не узнаем ли мы в нем потомка тради­ционного театрального Пролога? Правда, роль у него несколько иная, и занимает он место гораздо большее, но разве не род­ственны они в самом главном — в их функции установления связи между сценой и зрительным залом? А не напоминают ли в какой-то (пусть и малой) степени «киноперебивки» те интермедии, ко­торые ввела в театральный обиход итальянская комедия масок? И не исполнял ли драматической функции наплыва еще вестник античной трагедии, в то время как Хор играл все ту же роль Ве­дущего?

Этим экскурсом в историю театральных традиций мы никакие хотим умалить того неоспоримого влияния, какое оказало кино на современный театр, и еще меньше — подвергнуть сомнению сугу­бую современность выразительных средств «неэвклидовой» теат­ральной драмы XX века.

Хотелось лишь подчеркнуть, что театр заимствовал у кино лишь то, что было (пусть в самом зачаточном состоянии) заложено в его собственной природе. Театр XX века перенимал везде — и в ху­дожественной литературе, и в кино, и в живописи, но перенимал лишь то, что на протяжении многих веков было свойственно именно театру.

На этом переплетении старых театральных традиций и совер­шенно новых достижений разных родов современного искусства (а театр, как и кино, естественно, уже по специфике своей неиз­бежно синтезирует достижения других видов искусства) возник тот своеобразный художественный язык, который мы вправе назвать языком театральной драмы XX века. Совокупность новооткрытых (или, точнее сказать, возрожденных) приемов закономерно вхо­дит в арсенал выразительных средств театральной драматургии нашего времени.

Итак, кино выступило в роли своеобразного катализатора фор­мирования современного театрального языка. И оно ускорило этот процесс не только тем, что подсказало театру целый ряд (как ви­дим, частично известных ему) приемов, но и тем, что заставило его сформулировать свою поэтику, принципиально отличную от поэ­тики кино.

Если не классифицировать жанры, можно говорить о двух на­правлениях в современной театральной драматургии. Одно из них характеризует подчеркнутая театральность приемов, открытое об­ращение автора (героя, ведущего) к зрителям, использование все­го того набора выразительных средств, о которых уже шла речь и которые немыслимы в кино. Второе — тоже неосуществимое в кино, но не имеет, казалось бы, ничего общего с разрядом «теат­ральных пьес». Это так называемая «разговорная драма». На пер­вый взгляд — сугубо традиционная драматургия: ограниченное ко­личество действующих лиц, чаще всего соблюдение закона един­ства времени и места.

Новым здесь является совершенно необычный тип конфликта и сюжета, раскрывающихся лишь в словесном поединке персона­жей. «Единство времени» тоже не совсем обычно: во-первых, в са­мом сюжете пьесы столь большое место обычно занимают экскур­сы в прошлое, так сказать, скрытые «наплывы», что в этих внеш­не как будто статичных произведениях скрыта динамика вполне вольного и вполне современного обращения с временем и прост­ранством, и, во-вторых (самое главное), единство времени носит не только безусловный, но, так сказать, абсолютный характер. Не двадцать четыре часа, как «при классицизме», а именно те два-три часа, которые зритель находится в театре (вспомним пьесы «Опасный поворот» и «Он пришел» Дж. Пристли или пьесу эстон­ского драматурга Э. Раннета «Браконьеры»).

Итак, два театральных направления по-разному, но с одинако­вым успехом утверждают от века присущие театру первородные особенности — условное пространство и безусловное время.

Что же до разнообразия жанров, то каждое гениальное произ­ведение драматургии — открытие нового жанра. И «в хвост» ему выстраиваются произведения менее индивидуальные, менее та­лантливые, подражательные, а потом и откровенно эпигонские. Какое жанровое определение можно подыскать фильмам Чапли­на? И не всем сразу, разумеется, а каждому в отдельности? И раз­ве не насмешкой над узостью жанровых определений звучит, об­роненное на заре века Чеховым, слово «комедия» по отношению к «Чайке» и «Вишневому саду»?

Стремление поскорее «окрестить» новый жанр способно лишь затруднить рождение еще более «новых». Сегодня окончательно формирует жанр драматического произведения киногруппа или театр, осуществляющие постановку сценария или пьесы. И это ес­тественно, ибо жанр — угол зрения толкователя, интерпретатора — непосредственно выражается в конкретных обстоятельствах худо­жественного времени и пространства. Решающая роль в их опре­делении принадлежит постановщику. И если в кино режиссер не­редко допускает вольное обращение с теми или иными особенно­стями сценария (хорошо это или дурно — вопрос особый!), то ло­гично было бы предоставить и театральному режиссеру право окончательного определения жанра пьесы и спектакля. Именно так были созданы в последнее время столь значительные постановки, как «Мещане», «История лошади», «Тихий Дон» Г. Товстоногова (Ленинградский театр им М. Горького), «Дети Ванюшина», «Свои люди — сочтемся!» А. Гончарова (Театр им. В. Маяковского), «Женитьба» А. Эфроса (Московский драматический театр) и др.

Создание сценических обстоятельств, сценической атмосферы, степень условности пространства, в которых обретут подобие и полноту жизненной правды (безусловность времени) герои пье­сы, — главная задача режиссера. Неверно выбранные условия сце­нической жизни героев, неверно избранная система пространст­венно-временных координат способны скомпрометировать самые благие замыслы драматурга. И наоборот, верно найденный синтез обстоятельств может поддержать и развить даже слабое зерно правды, заложенное в пьесе. В неменьшей степени те же задачи (в его, «зеркальном синтезе») стоят и перед кинопостановщиками.

Итак, режиссер сталкивается с необходимостью сценическими или киносредствами отобразить пространство и время, запечатлен­ные автором. И здесь кино и театр принципиально по-разному под­ходят к разрешению этой задачи. Кино отражает пространство бе­зусловными, а время — условными средствами — и в этом сила кино. Театр вынужден прибегнуть к условному изображению про­странства, безусловному — времени — и в этом сила театра.

Главная сила театрального спектакля — наряду с безуслов­ностью времени — условность сценического пространства. Каждый раз новое условие игры, новое соотношение концептуального вре­мени и перцептуального пространства, устанавливаемое театром, вовлекают зрительный зал в сотворчество, активизируют его кол­лективную фантазию, заставляют быть активным участником, со­творцом театрального представления. Театр с помощью фантазии зрителей способен осуществить гораздо большее число «чистых пе­ремен», нежели с помощью самого хитроумно сконструированного круга-кольца. Условное обозначение пространства, помноженное на безусловность сценического времени, — вот секрет силы, власти театра над зрителями, вот границы его выразительных возможно­стей.

### 5. ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ СИНТЕЗ

Иные условия бытия героев, нежели театр и кино, предла­гает нам телевизионное искусство.

Следует помнить, телевидение до сих пор еще в процессе ста­новления. В телевизионных программах соседствуют «телефиль­мы» и «телеспектакли», хотя и зрители, и сами их создатели порой не совсем точно понимают разницу между этими двумя, кажется, разноязычными понятиями.

Тем не менее можно констатировать наличие этих двух раз­ветвлений телевизионного драматического искусства и при том их коренное различие. Для того чтобы выявить некие эстетические критерии, мы должны отбросить то, что не является, по сути, ху­дожественным телевидением: часто мы видим на голубых экранах лишь подобие телефильмов и театральных спектаклей, без каких-либо специфических признаков нового искусства. Попытаемся, опи­раясь на художественный опыт телевидения, осознать сначала структурные особенности телевизионного фильма, затем телевизи­онного спектакля, определить, что именно наследует художествен­ное телевидение от кино и театра. Оговорим, что предлагаемая нами классификация (телефильм, телеспектакль) не всегда совпа­дает с обозначением жанров в телевизионной программе, носящим зачастую формальный или случайный характер.

Итак, прежде всего рассмотрим явления, относящиеся к области телевизионного кино. Начнем снова с особенностей психология зрительного восприятия, на этот раз — телевизионного фильма.

Телевидение — искусство говорить один на один со зрителем; все особенности его проистекают из необычности аудитории — са­мой многочисленной и самой маленькой в одно и то же время. Театр объединяет группу людей («толпу» — по выражению Н. В. Гоголя), заставляя переживать всех вместе одни и те же чувства, кино адресуется мысленно ко всему миру, телевидение — к одному человеку. Есть стихи, которые надо читать на площади. Есть стихи, которые можно читать любимой, другу, двум-трем товарищам. Это просто означает, что стихи — разные. Телевиде­ние — всегда разговор от первого лица. От первого — второму, сидящему у телевизора. При этом идеологическое воздействие телевизионного искусства (если оно искусство) не может срав­ниться ни с театром, ни с кинематографом. Ведь друг, советчик, знакомый, приходящий в твой дом ежедневно и разговаривающий с тобой много часов подряд, воздействует на тебя больше, нежели тот, с кем ты видишься раз в месяц или встречаешься от случая к случаю на полтора часа в темноте кинозала!

Художественное телевидение возникло на перекрестке путей театра и кино, на определенном этапе их развития, и поэтому нам особенно интересно определить, какие требования предъявляют телекамера, телеэкран и телезритель к времени и пространству.

Телефильм возник тогда, когда в кино господствовал неореа­лизм. Эстетика телефильма в области трактовки пространства явилась непосредственным продолжением и развитием принципов кинонеореализма, подобно тому как кино (мы об этом уже не раз поминали), отталкиваясь от эстетики театральной «четвертой стены», продолжало и развивало принципы раннего Художест­венного театра.

Неореализм ввел в художественный обиход интерес к естест­венному потоку действительности, разместил героев в жизнепо­добном пространстве.

Телефильм предъявляет, как правило, еще более жесткие тре­бования, нежели кино, к безусловности пространства. И это — не только следствие происхождения от кино, не только «фотографи­ческая» родословная, но и прямой «мост связи» с нехудожествен­ными телевизионными жанрами. Телевизионный фильм демонст­рируется в соседстве, в одной программе, с репортажем, телеви­зионной игрой-импровизацией, последними известиями, хроникой и волей-неволей принимает у них эстафету подлинности и естест­венности.

«Документализм», не как веяние моды, а как коренная особен­ность, черта всякого искусства на все времена, больше всего сродни именно эстетике телевидения. Документализм, фотогра­фичность — естественное условие телефильма.

Таким образом, в трактовке пространства телевизионный фильм (в лучших своих созданиях) — прямой преемник кино.

И если уже, по мнению Луи Деллюка, высказанному еще в 1924 году, кино «воодушевлено желанием запечатлевать мимо­летную материальную жизнь», если Деллюк называет «уличные толпы, непроизвольные жесты и другие мимолетные впечатле­ния» — пищей кино и вспоминает, что «современники Люмьера хвалили его фильмы — самые первые фильмы — за изображение дрожания листьев, волнуемых ветром», то с тем же, если не боль­шим, основанием эти особенности можно отнести к пространству телефильма.

Во всяком случае, уже первый советский исследователь теле­искусства Вл. Саппак считал, что «искусство, которое выглядит как действительность, „жизнь в формах самой жизни", — вот что, прежде всего, будет иметь успех на телеэкране. И это логично, если понять и учесть, что вера в подлинность, вера в безусловный характер происходящего (подчеркнуто автором. — О. Р.) вообще есть главный закон, по существу первое условие воздействия лю­бой хроникальной и художественной телевизионной передачи»1'. Именно поэтому Вл. Саппак утверждал: «Среда телевизионного экрана во всех случаях — среда безусловная»2 (подчеркнуто авто­ром. — О. Р.). Пространство телефильма — всегда безуслов­ное пространство, и именно в этом проявляется его свое­образие.

Однако совершенно по-иному ведет себя телевизионный фильм по отношению ко времени. Тут он выступает убежденным наслед­ником театра.

Прежде всего, исполнение и восприятие здесь тоже единовре­менны. Ссылка на предварительную запись и воспроизведение заранее отснятого — ничего не меняет. Когда в начале 60-х годов Вл. Саппак писал свою книгу о телевидении, проблема записи и «живой передачи» действительно дискутировалась. Казалось, что запись уничтожит качественное своеобразие телевидения, осно­ванного на единовременности исполнения и восприятия. Неотоб­ранность материала в живом, сиюминутном телевизионном изло­жении казалась первым условием специфики нового искусства. Теперь все спектакли, фильмы записываются на пленку. Измени­ло ли это процесс телевизионного воплощения и восприятия теле­фильма зрителями? Как это ни странно на первый взгляд — не изменило.

Особенность фиксации телевизионной камерой — не только сиюминутность, но еще и непрерывность. Вот что отличает сегод­ня телесъемку от киносъемки и роднит телевидение с театром. Что же касается зрительского восприятия, то никакая запись не может изменить «психологической установки» зрителя. Телевиде­ние происходит не только от фотографии, но еще и от волшебного зеркала. Когда герою сказки вручается волшебное зеркало и мож­но «повернуть рычажок», он обретает способность заглянуть в далекие дали и увидеть, что делается в эту самую минуту на дру-

1 Саппак Вл. Телевидение и мы. М., 1968, с. 193. \* Там же, с. 191.

гом конце света. В волшебном зеркале время всегда настоящее. Настоящее оно — и в телевидении.

Принцип безусловности времени, как и принцип безусловности пространства, получает в телефильме дальнейшее развитие. В телевидении — другой отсчет времени, нежели в театре. Здесь время еще «безусловнее». Это свойство его основывается так же на психологии зрительского восприятия.

Отображение процесса становится в телевизионном искусстве еще более подробным и последовательным. Долгое, неторопливое течение времени, обстоятельность, полнота, объективность пове­ствования становятся достоинством искусства, ибо зрители как бы наблюдают саму жизнь.

Эти свойства диктуют особые способы сюжетосложнения: не­торопливое обстоятельное изложение событий, анализ их вглубь, а не вширь, особые приемы телевизионного монтажа. Монтаж в кино сжимает, экономит время. Пропуски отдельных звеньев про­цесса являются источником огромных выразительных возможно­стей киноискусства. В телевидении же действуют иные законы.

Телефильм ставит актера в своеобразные условия, как бы за­ключающие в себе особенности театра и кино сразу. В самом де­ле — игра и ее восприятие происходят одновременно («психоло­гическая установка»), вместе с тем актер и зритель разделены экраном. Актер проигрывает всю роль целиком, последовательно, как в театральном спектакле, и в то же время зритель восприни­мает ее «монтажно», как в кинематографическом изложении. Это своеобразное соединение кино и театра диктует особые законы актерской игры. Не будем останавливаться на принципах работы над ролью — они едины для всех драматических искусств. Речь вновь идет о процессе воплощения.

Первое и самое необычное, невозможное ни в кино, ни в теат­ре условие — монтаж в процессе исполнения роли.

Монтаж как завершающий этап, синтезирующий игру актеров, создающий из разрозненных действий исполнителя единое це­лое — образ, происходит в кино после окончания съемки. В теле­видении же монтаж единовремен с самим процессом актерского творчества. Это обязывает актера к особому «чувству монтажа», подобно тому как в театре у актера наличествует «чувство мизан­сцены». Развитие этого рода контроля над собой в процессе игры необходимо для артиста телевидения.

Важно только, чтобы такой «контролер» занял подобающее ему подчиненное, второстепенное место, как любой подсознатель­ный «контролер» при публичном творчестве в театре. Ни в коем случае не следует, кажется нам, переносить в телевизионный фильм монтажные принципы кино, то есть ощущение игры от­дельными планами. К сожалению, режиссеры и операторы теле­видения на практике пользуются именно такими киноприемами, как наиболее знакомыми. Актер в этом случае нередко играет «дробными планами» — в одном кадре руки, в другом — глаза, в третьем — поворот головы. Эта фиксация, необходимая в кино, в телевидении лишь нарушает единство творческого процесса, без нужды дробя его на кадры. Очень важно, чтобы актер сохранял полную творческую свободу на протяжении всего телефильма. Поэтому такое большое значение приобретает выработка под­сознательного чувства монтажа, мешающего актеру не больше, чем ощущение, где находится зритель, в ходе театрального спек­такля. Все это важно, дабы сохранить импровизационность ак­терского исполнения, роднящую искусство телеактера с искусст­вом актера театрального.

Таким образом, импровизационность возвращается в телеви­зионный фильм. Зритель снова получает право выбора. Он осу­ществляет это право не непосредственно, как в театре, а с помо­щью телевизионного режиссера и оператора, которые (еще одна неповторимая особенность телевидения!) получают возможность импровизировать вместе с актером по ходу передачи или съемки.

Режиссерская и операторская импровизация по ходу съемки — несомненная прерогатива телеискусства. Сегодня подобная им­провизация большей частью возникает чаще при «накладках», когда одна из камер отказывает и режиссер вместе с оператором в лихорадочных поисках выхода из положения нарушают точно установленный и заранее расписанный монтажный план переда­чи. А между тем телевидение дает единственную в своем роде воз­можность предусмотренной импровизации режиссеру и оператору во время съемки. Только такая импровизация способна мгновен­но донести до зрителя тончайшие нюансы актерского исполнения, возникающие непредвиденно. Эта импровизация выражается в маленьких, мельчайших нарушениях намеченного плана, тех «чуть-чуть», которые характеризуют в понимании Станиславско­го и актерскую театральную импровизацию.

Импровизация за монитором или во время многокамерной съемки требует, наверное, не меньшей, а большей подготовки в процессе репетиций. Она предполагает полную творческую свобо­ду во время съемки (или передачи), свободу, при которой воз­можно вдохновенное творчество. Съемка телефильма предостав­ляет недостижимую нигде возможность сотворчества актера и ре­жиссера в процессе исполнения роли. Эта возможность должна быть реализована!

Что нового внесло телевидение в развитие мастерства актера?

Еще большая терпимость к непреднамеренному, кажется, те­чению жизни, еще большая скрупулезность и последовательность воспроизведения процесса — новый шаг в методологии системы. Творчество артиста в телефильме, именно телефильме, а не в его кинематографических или театральных эрзацах, — дальнейшее развитие принципов, накопленных в театре и кино ко времени рождения телевидения. Эстетика неореалистического фильма и методология действенного анализа в театре проложили дорогу новому этапу актерского творчества.

Перевоплощение в телевизионном фильме — еще более под­робный, последовательный и потому более медленный (даже иногда замедленный) процесс. В чем причины, где потребность подобного замедления?

Перевоплощение на телевидении — процесс, еще меньше тре­бующий сегодня внешних знаков (грим), еще больше основанный на изменении не характерности, но образа мышления персонажа. Именно поэтому таким совершенным актером телевидения стал Ираклий Андроников. Его устные рассказы — и по принципу из­ложения (импровизация мысли), и по способу исполнения (образ мышления) — оказались самыми что ни на есть «телевизионны­ми». Главным элементом актерской техники в телефильме стано­вится внутренний монолог, непрерывное течение мыслей.

Изменяется по сравнению с театром и кино объект общения. Если в театре актеры общаются друг с другом и зрителем, в кино — друг с другом и камерой (крупный план), то в телефильме появляется совершенно новый объект — «камера — зритель».

Итак, по пророчеству Вл. Саппака, телефильм берет от театра сиюминутность действия, от кино — «природную документаль­ность». И все это действительно воссоединяется в некоем высшем синтезе — синтезе безусловного времени и безусловного про­странства.

Таким образом, еще одна «ячейка» нашей пространственно-временной системы координат оказывается заполненной, прояс­ненной.

### 6. СИСТЕМА КООРДИНАТ

В свете вышеизложенного можно попытаться систематизи­ровать, разграничить различные видообразования в семействе драматических искусств.

Не нужно доказывать теоретическую и практическую необхо­димость подобной системы. Проблема укрепления и развития ви­довых свойств, способы художественных переводов, оценки тех или иных произведений искусства и, наконец, отбор выразитель­ных средств — все это теснейшим образом связано с необходимо­стью точных и объективных критериев.

Назначением каждого вида искусства, по утверждению Лес­синга, «может служить только то, для чего приспособлено исклю­чительно и только оно одно, а не то, что другие искусства могут исполнить лучше его»1.

Обосновывая идею хронотопа в искусстве, М. Бахтин отмечал преимущественную материализацию времени в пространстве, ха­рактерную для произведений литературы. Столь же естественно и равноправие категорий времени и пространства для искусств пространственно-временных, и потому различение качественных характеристик пространства и времени при их диалектическом сочетании, объективные критерии материального бытия героев

1 Лессинг Д. Лаокоон. М., 1957, с. 43.

«второй реальности» могут и должны стать основанием предла­гаемой нами системы координат зрелищных искусств.

Различие зрелищных искусств — прежде всего в различии бы­тия героев драмы во времени и пространстве. Из этого вытекают различия в строении, структуре самих художественных произве­дений.

От этого же бытия героев зависят в конечном счете и особен­ности восприятия искусств зрителями.

Мера условности искусств неизобразительных, как известно, значительно больше, нежели искусств изобразительных. Так, на­пример, условность радиоспектакля предельная. Совмещения вре­мени и пространства, причудливое их сочетание — орудие радио­художника, адресующегося к воображению радиослушателя. От­сутствие у радио зрелищности, его авизуальность — не только недостаток, или вовсе не недостаток, но достоинство, преимущест­во радиоискусства. Мы пользуемся термином «радиотеатр», ана­лизируем его явления, утверждаем, что «можно говорить о радио­театре как о театре со своим комплексом выразительных средств». И хотя не родился художник, чтобы поведать о жизни языком радио, не будем сбрасывать со счета опыта радиотеатра самых разных стран, не забудем о наличии радиопьес Пристли и Бёлля. Эти «порывы» в радиоискусстве, может быть, и есть пророчества. И наступит время, когда отыщется радиохудожник, вровень со Станиславским или Гриффитом, и будет узаконена радиодрама как особый вид искусства, сочетающего условное время с услов­ным пространством.

Одна из первых радиопьес США «Серебряный доллар» Вик Найта (1930-е годы) в семнадцать минут радиовремени вмести­ла двадцать два места действия и пятьдесят лет жизни — одно из вполне возможных проявлений условности времени и простран­ства!

Малая изученность и малая освоенность специфики радио­искусства, то обстоятельство, что далеко не в полной мере и не в полную силу в своей художественной практике использует радио те неограниченные возможности, которые дают ему временные и пространственные его координаты, вовсе не изменяет наших за­ключений о возможностях радиоискусства.

Отсутствие зрелищности, повторяем, не недостаток, а преиму­щество радио, ибо оно активизирует временное и пространствен­ное воображение слушателя. Возможности отхода от бытового течения времени дают неограниченные сценарные и монтажные возможности соединения, сопоставления, столкновений самых различных кусков действительности. Сгустки информации, сплав разнородного, монтаж ассоциаций, фактов — вот специфика ра­диоискусства.

Наряду с жанрами телевидения, где безусловность времени и безусловность пространства являются абсолютным законом, воз­никали, возникают и будут возникать иные жанры, иные ветви искусства, условиями бытия героев которых будут противоположные координаты времени и пространства — явления, схожие с иде­алом радиоспектакля. Вот почему мы рассуждали пока только о телефильме, зарезервировав другое название — телеспектакль, которое и попытаемся теперь раскрыть.

Этот процесс зеркальной «театрализации» и «кинематографи­зации» телевидения начался давно, но особенно интенсивные его «прорывы» мы наблюдаем сегодня. В фильмах А. Белинского, А. Эфроса возникают порой кадры, относящиеся к другой эстети­ке. Вспомним в «классическом» уже «Платоне Кречете» круго­верть вокруг героя в финале, или палец Броневского — Аркадия, грозящий окружающим, или те же крупные планы, когда нам становится совершенно неважен их жизнеподобный фон, стираю­щий безусловность пространства.

Эта тенденция заставляет задуматься о будущем телетеатра.

Новые сочетания, соотношения театральных и кинематографи­ческих приемов, возникающие в современном телевидении, все чаще обращают внимание исследователей и критики. Так, Т. А. Марченко, например, замечает, что «подчеркнуто условное оформление в теледраме зачастую оказывается эквивалентом на­турности в кино»1. Неожиданное, но точное наблюдение! Жаль, что Т. Марченко на этом прерывает своей анализ. Между тем если его продолжить, то выяснится, что это «условное оформле­ние» необходимо сочетается с условным монтажом.

Попробуем оперировать хотя бы нашими зрительскими ощу­щениями. Заметим, что долгие монтажные куски с условной де­корацией в кадре вызывают ощущение искусственности, между тем как дробный монтаж условных объектов воспринимается как вполне оправданный. Как объяснить этот парадокс восприятия? Чем оправдана, обусловлена необходимость сочетания условно­го пространства с условным временем? Разумеется, особенностя­ми художественной стилистики, природы телевизионного спек­такля.

Телеспектакль и телефильм — явления принципиально отлич­ные, и потому нельзя их нивелировать, как это зачастую бытует в художественной практике, и объединять, анализировать совме­стно, как это происходит в художественной теории. Когда Т. А. Марченко пишет: «теледрама может сочетать в художест­венном синтезе документальную достоверность, доступную только кино, с театральной свободой игры, с условностью»2, — она пра­ва, однако следует еще точно указать, что именно условно в те­леспектакле, что именно безусловно в телефильме. Разграниче­ние этих понятий и точное понимание пространственно-временных координат в каждом из видообразований телеискусства — необ­ходимо. Телеспектакль по своей природе, как мы видим, близок к радиоспектаклю.

Попытаемся теперь выделить единицу художественного текс-

1 Марченко Т. А. Телевизионный театр. М., 1978, с. 120.

2 Там же, с. 123.

та каждого из драматических искусств. Элементарной художест­венной клеточкой драматургической ткани принято считать диа­лог. Словесный поединок двух характеров, столкнувшихся друг с другом в некоей событийной «ситуации», служит элементарной моделью драматургии как литературного рода. Но вряд ли пра­вомерно, как рекомендует исследователь, по этой модели изучать все законы театра «в чистом виде» Структура диалога — словес­ная, мы отвлекаемся от зрелищной, пластической стороны теат­рального представления. Диалог — временная, но не пространст­венная характеристика театра. Между тем элементарная клеточ­ка театрального представления (равно как и «молекула» любого другого вида пространственно-временных искусств) должна зак­лючать в себе, как в зародыше, и временные и пространственные возможности драмы.

Такой клеточкой является мизансцена. Сама двучастность этого термина — суть характеристика театрального времени и пространства. «Миз» — положение в данный момент — временная характеристика, «сцена» — пространственная. Таким образом, и в элементарной клеточке, мельчайшей единице художественного текста, так же как и в произведенном выше анализе особенностей театрального искусства, мы получаем уже известное нам сочета­ние времени и пространства.

Что является единицей художественного текста в кинемато­графическом искусстве? Кадр? Он не может стать такой едини­цей, ибо односторонне характеризует лишь «пространство». К то­му же один кадр не есть еще кинематографический образ. Он стано­вится образом в сопоставлении, сочетании, монтаже.

«Монтаж кадров» — здесь и образная модель и целостная пространственно-временная характеристика условности («мон­таж») времени и безусловности («кадр») пространства. (Кадр — «сфотографированная реальность», по определению Базена.)

Единица художественного текста телевизионного фильма — мизанкадр. Это определение С. Эйзенштейна, относимое к кине­матографической мизансцене, как нельзя лучше характеризует именно телевизионное искусство. Оно закрепляет слияние безус­ловного («миз» — из модели единицы художественного текста театра) времени и условного («кадр» — из модели кино) прост­ранства.

Итак, рассмотрев мельчайшие единицы художественного тек­ста театра, кино, телевидения (радио), мы получили еще одно (и с этой стороны) подтверждение закономерности системы про­странственно-временных координат зрелищных искусств.

Театр — единственное из искусств, где возможна встреча гла­зами с героем художественного произведения, единственное, где возможно участие зрителей в самом процессе творчества. И имен­но этот парадокс зрительского восприятия предопределяет осо­бенности выразительных средств театрального спектакля, требует особых «гарантий» непременного участия зрителей в каждом представлении.

Вот эти-то «гарантии» и заключены в особом сочетании про­странства и времени. Безусловность времени, его импровйзацион­ность (столько, сколько нужно сегодня) и условность простран­ства, по-разному, с разных сторон, но одинаково действенно активизируют воображение зрителей, способствуют их участию в театральном представлении.

На многих фронтонах и уж во всяком случае во всех фойе кинотеатров можно прочесть: «Из всех искусств для нас важней­шим является кино». Эти ленинские слова известны всем. К со­жалению, значительно меньше популярна ленинская мысль о призвании театра. Вспомним: «Я не вижу ни одного органа, кроме театра, способного заменить религию... Место религии заступит театр»1'. Эти слова сказаны Лениным уже после того, когда ве­личайший из мыслителей определил сугубую важность киноис­кусства. В них — не только свидетельство огромной идеологиче­ской функции театра, но, как нам кажется, и оценка его струк­турных особенностей.

Тесная связь художественной формы отображения с идейным содержанием заставляет думать о специфике искусств и границах каждого из них. «Каждый вид искусства обладает особыми, ему свойственными содержательными возможностями, недоступными или менее доступными другим видам. Это и есть его специфика, которая дает ему право на самостоятельное существование»2. Благополучие, развитие, расцвет, самостоятельное существование всех видов драматического искусства — вот в чем заинтересованы создатели и потребители художественных ценностей в театре, кино, телевидении, радио. Именно этому должно способствовать строгое разграничение и определение специфических возможно­стей каждого из искусств. Вот почему столь важным для процесса создания драматического спектакля представляется нам опреде­ление художественных закономерностей сценического бытия, вы­разительных возможностей искусства театрального режиссера.

# ГЛАВА IV

## ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ СЦЕНИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ

Как возникает в театральном произведении своеобразный художественный мир со своими особенными закономерностями? Как образуется в живом творческом процессе то нерасторжимое единство сценического бытия, о своеобразии которого шла речь в предыдущих главах?

1 Калинин М. И. Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине. М., 1934, с. 49. 2 Дмитриева Н. Д. Изображение и слово. М., 1962, с. 6.

Наиболее уместным представляется нам не изложение резуль­татов работы, но самого ее процесса, истории возникновения, фор­мирования и воплощения режиссерского замысла. Мы попыта­емся рассмотреть задачи, с которыми театральный режиссер сталкивается ежедневно, на всех стадиях работы над спек­таклем.

Чрезвычайно существенно, что все эти мелкие, как может пока­заться, даже мелочные вопросы разрешаются лишь в связи с главными «координатами» режиссерского замысла — сверхзада­чей, сквозным действием и образом спектакля, с организацией сценического времени и пространства.

Сначала мы остановимся на проблемах организации сцени­ческого времени, связанных с процессами развития роли и пьесы.

Разумеется, развитие это трудно представить вне пространства. И все же доминирующая роль принадлежит здесь времени, мож­но сказать, что в нем «преимущественно материализуется» (по аналогии с литературой вспомним уже приводившееся заключе­ние М. Бахтина) процесс развития сценического образа. «Время органически связано с процессом развития, — читаем мы в работе Я. Ф. Аскина, — и хотя последний имеет пространственный аспект, именно оно служит формой бытия материи, выражающей наибо­лее явно процесс развития. В этом заключается специфика вре­мени как одной из атрибутивных форм существования ма­терии» 1'.

## I. ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ КАК ВРЕМЕННОЙ ПРОЦЕСС

Театральное искусство XX века развивалось и развивает­ся под мощным влиянием системы Станиславского, впервые в истории искусства выдвинувшего идею (и создавшего целостную теорию) о перевоплощении актера в образ.

Каждая роль — рождение нового человека, особенного, непов­торимого... Но как часто по сцене расхаживают оклеенные боро­дами люди, прихрамывают, пришепетывают, передергиваются. Подобный способ игры к перевоплощению отношения не имеет. Это — подделка, имитация.

Перевоплощение — процесс одновременно и более сложный и более органический. Цель его отнюдь не в том, чтобы не быть узнанным зрителями, дело идет о воплощении «жизни человече­ского духа» роли, о проникновении в самую суть ее, о слиянии поступков, мыслей, чувств и слов артиста с поступками, мыслями, чувствами и словами действующего лица.

Как же этого достичь?

1 Аскин Я. Ф. Философский детерминизм и научное познание. М., 1977, с. 130.

### 1. ДРАМАТУРГИЯ РАЗВИТИЯ

Сценический образ — не есть что-то раз навсегда задан­ное, застывшее, неподвижное. Суть его — в движении, в раз­витии.

Особенно ярко эта особенность сценического образа выявля­ется при художественном «переводе», когда мы реализуем в сце­ническом действии иные образные структуры, скажем, произве­дения повествовательной, а не драматической литературы.

С цветных обложек книги Ярослава Гашека смотрит на нас веселый розовощекий здоровяк, с носом пришлепкой, трубкой в два коленца — Йозеф Швейк. Когда мы рассматриваем известные иллюстрации И. Лады или даже только произносим ставшее на­рицательным имя бравого солдата, возникает в нашем сознании, в нашей читательской памяти образ вполне определенный, четкий, законченный и неподвижный. И в этой его «неподвижности» нет ничего предосудительного. Он закончен и «закруглен», как многие прославленные образы мировой литературы или герои народного эпоса. В узнаваемости, броскости, законченности, скажем лучше, обобщенности образа — его сила.

Но вот попробуем переместить такого Швейка со страниц книги на сценическую площадку, попытаемся «перевести» с языка ли­тературного на язык театральный — и мы обнаружим его уязви­мость, несовершенство! Швейка с обложки может хватить на двадцать минут сценического действия — не больше. Между тем режиссеру предстоит поставить целый спектакль (два-три акта!) о бравом солдате!

Несмотря на кажущуюся однозначность литературного Швей­ка, если попытаться обозначить качества его характера, можно составить примерно такой перечень определений: лукавый, остро­умный, ехидный, ироничный, насмешливый. И еще (тут возможны и разноречия): обыватель, заводила, мудрец, скептик, умница, идиот.

Список определений можно продолжить. Законченность образа, вместившего в себя столько самых разнохарактерных качеств, — высокая удача писателя. Да эта удача и не нуждается в нашем одобрении — она общепризнанна! Однако что же делать с этим конгломератом свойств, с этим многообразием свойств на сцене?

С самого начала работы над спектаклем в Московском театре имени А. С. Пушкина стало ясно, что драматургическая версия «Швейка» имеет право на существование лишь в том случае, если будет найден принцип развития главного характера во времени, если удастся показать процесс его формирования.

После долгих поисков, изучения книги, проникновения в ис­токи авторского замысла была обнаружена следующая драма­тургическая версия:

Швейк истинный и беззаветный патриот. Верноподданный лос­кутной монархии Франца-Иосифа. Он свято верит в разумность верховной власти, в непогрешимость и величие империи. К тому же он — идиот. И это не умаляет его доблести, идиотизм — заболе­вание, такое, как, например, туберкулез, или, допустим, язва же­лудка. Язва желудка не компрометирует же, в самом деле, пат­риотизм ее обладателя! Идиот... Что поделаешь! Тем более это установлено медицинской комиссией, удостоверено справкой, скреплено печатью. Важно, что все вокруг — разумно и осмыслен­но. И когда объявлена война, Швейк — «старый солдат девяносто первого полка» — готов отправиться на фронт, дабы отдать свою жизнь за любимого императора.

Но вот странное дело — нашего героя арестовывают. Однако и эта неожиданность не выбивает Швейка из колеи патриотической настроенности: «И Христос был невинен, а его распяли!» Есть высшие установления власти, есть государственные соображения, которые, видимо, недоступны пониманию рядового солдата. На­правленный в больницу, Швейк стремится вылечиться, заточенный в тюрьму — исправиться. Что и надлежит делать в подобного ро­да заведениях: в больнице — лечиться, в тюрьме — воспитывать­ся. Но эти естественные стремления входят почему-то в противо­речие с намерениями прочих больных в госпитале и арестантов в тюрьме. В глазах больных и врачей, арестантов и тюремщиков Швейк — жулик, ибо не лечатся же, на самом-то деле, в больни­цах и не исправляются в тюрьмах. Да и какой вообще может быть патриотизм, кто это пожелает сложить свою голову на поле бра­ни во славу императора и монархии!

Этим не заканчиваются злоключения бравого солдата! Его пат­риотизм (истинный, усердный, пылкий!) оказывается столь подо­зрительным, что доводит... до эшафота! И вот, когда Швейка чуть было не повесили («за что, братцы!?»), только тут он начинает наконец сомневаться в здравомыслии окружающих, в мудрости власти, в разумности приказов воинских начальников — обер-лей­тенантов, полковников, генералов и... страшно выговорить, само­го императора Франца-Иосифа!

Но если обнажился перед ним идиотизм всего социального ме­ханизма, то к чему усердствовать, к чему лезть из кожи вон, больше всех надо, что ли, на самом-то деле... Вот и приходит к бравому солдату его неторопливость, его обывательский скепти­цизм. Так превращается Швейк из наивного патриота в умудрен­ного жизнью насмешника.

Путь пройден. И вот уже глядит на нас в финале спектакля знакомый Швейк с книжной обложки.

Есть ли все это в романе Гашека? Разумеется. Все качества героя книги сохранились. Только они получили драматургическое объяснение. Только они «развернуты во времени».

Такое «можно сыграть». За этим интересно следить зрителям.

Драматургическая версия — всегда история, всегда развитие, движение. Именно такой характер движения предусматривает сце­ническое творчество. И вот эту-то «драматургию развития» обра­за должен распознать, проследить и воплотить в сценическом дей­ствии режиссер.

Перевоплощение — не окостенение, не однозначное преобра­жение артиста, это — проникновение в диалектику развития сце­нического характера. Да к тому же еще и не одного! Спектакль — целая система развивающихся, движущихся, изменяющихся во времени сценических образов.

### 2. СИСТЕМА ОБРАЗОВ

Эволюция сценического образа нерасторжимо связана со сверхзадачей спектакля, с его режиссерским решением, главным конфликтом.

Детерминация сверхзадачей, обусловленность будущим — не­пременные условия рождения сценического образа.

От эпизода к эпизоду «зреет» фонвизинский недоросль. Пер­вые его устремления вполне невинны — избавиться от очередно­го урока, сбежать на голубятню. Но по мере движения пьесы не­померно разрастаются интересы и намерения Митрофана. «Не хо­чу учиться, хочу жениться!» — не просто забавная присказка, и не только «декларация», это — программа вполне сознательных и решительных действий. В погоне за приданым Софьи Митрофан, «матери своей подобный», оказывается способным на жестокость и насилие. Таков «масштаб личности» невинного недоросля!

Диалектика становления — закон развития образа. И это ста­новление, и такое развитие неотделимы от бытия сценического ха­рактера во времени.

Ипполит — герой комедии А. Н. Островского «Не все коту мас­леница» — боится переступить порог дома своей возлюбленной Агнички. Это — начало пьесы, исходная точка развития образа. А в конце комедии робкий приказчик бросает дерзкий вызов само­дуру Ахову и выходит победителем из столкновения с хозяином. Между этими двумя полюсами — целая лесенка гражданского и человеческого возмужания Ипполита.

А вот и другой персонаж театра Островского — Лазарь Елиза­рыч Подхалюзин из комедии — «Свои люди — сочтемся!». Как усерден, угодлив Лазарь, как раболепствует он перед своим бла­годетелем Вольтовым! «Мне, Самсон Силыч, окромя вашего, спо­койствия ничего не нужно-с. Как жимши у вас с малолетства и видемши все ваши благодеяния, можно сказать, мальчишкой взят-с лавки подметать, следовательно, должен я чувствовать».

Но вот затеял «отец и благодетель» свою дьявольскую махи­нацию, и покорный Подхалюзин, достойный ученик Большова, не только старается соблюсти «свою выгоду», не только изменяет свою тактику, но и меняется сам. Все яснее проступают черты хо­зяина, куда более страшного, нежели Самсон Силыч. «Рассудите сами, — обращается он к благодетелю, отказываясь платить кре­диторам в четвертом, последнем действии пьесы, — торговать на­чинаем, известное дело, без капиталу нельзя-с, взяться нечем; вот домик купил, заведеньице всякое домашнее завели, лошадок, то, другое. Сами извольте рассудить! Об детях подумать надо».

Подхалюзин преуспевает не только в объегоривании своих партнеров, он eщe и европеизируется, растет, учится. «Что ж, не­что не выучимся, еще как выучимся-то — важнейшим манером. Зи­мой в Купеческое собрание будем ездить-с. Вот и знай наших-с! Польку станем танцевать». Изменения, что и говорить, рази­тельные.

А рядом, заодно с Подхалюзиным или против Подхалюзина,— Большов, Олимпиада Самсоновна, Аграфена Кондратьевна, сваха Устинья Наумовна, Рисположенский, Тишка, Фоминишна. И вме­сте с эволюцией Подхалюзина, переплетаясь с ней, сосуществует эволюция других образов комедии.

Липочка успевает за время, отделяющее первое действие от четвертого, превратиться из избалованной купеческой дочки в своенравную законодательницу вкусов и обычаев модного дома. Ее непочтение к родителям оборачивается жестокостью, во много раз превосходящей жестокость Лазаря. «Мы, тятенька, сказали вам, что больше десяти копеек дать не можем, — и толковать об этом нечего». Характер, как видим, вполне «образовался», раз­вился, выразился. Такова логика «становления».

По мере того как опускается по ступеням унижений Большов, попавший в расставленную им самим ловушку, мы проникаемся чуть ли не жалостью к этому запутавшемуся мошеннику, ибо вос­принимаем его в сопоставлении с Подхалюзиным и Липочкой, и по табели о рангах подлости старый Самсон Силыч оказывается луч­ше своих детей — представителей нового купеческого поколения. Самсон Силыч хоть свечки в церкви ставил, хоть бога чтил, хоть обычаи соблюдал, а «нынешние» действуют и вовсе без зазрения совести.

Изменяются по ходу движения сюжета и другие характеры ко­медии. Никнет Устинья Наумовна, впадает в «ничтожество» Аг­рафена Кондратьевна, теряет последние надежды на то, чтоб вы­плыть, Рисположенский, растет и наглеет будущий хозяин жизни, нравственный наследник Подхалюзина Тишка.

Характеры эти развиваются не обособленно, не изолированно, они тесно взаимодействуют, это связанная и взаимообусловленная «система орбит».

Как же движутся Подхалюзин, Липочка, Большов во време­ни, по каким «пунктам» художественного пространства они сле­дуют?

Прежде чем ответить на этот вопрос, обратимся снова не к пьесе, а на этот раз к роману в стихах, хорошо известному каж­дому с раннего детства. Приложим принципы театрального ана­лиза к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин».

### 3. ДВИЖЕНИЕ ПО СОБЫТИЯМ

Среди «неестественностей», условностей поступков героев романа (обратим внимание, вычурность их поведения продикто­вана правилами жизни окружающей среды) — от ложной поэзии Ленского («что романтизмом мы зовем, хоть романтизма тут ни­мало не вижу я») до ничем, кроме предрассудков, не оправдывае­мой дуэли двух друзей или замужества без любви Татьяны Лари­ной — есть лишь один поражающий нас своей естественностью по­ступок — письмо Татьяны.

Это — главное событие романа Пушкина. Недаром именно оно оставляет глубокий след в душе Онегина, принуждает возвра­щаться к нему самого автора, посвящающего ему одно из самых сокровенных лирических отступлений:

Письмо Татьяны предо мною, Его я свято берегу, Читаю с тайною тоскою И начитаться не могу...

Письмо это написано вопреки всем условностям общественной морали девятнадцатого столетия!

Другой естественный поступок — письмо Онегина, Запоздалый ответ на искренность Татьяны Лариной в то время, когда жизнь супруги князя N. подчинена уже, иным, искусственным нормам светской жизни.

Итак, стремление к освобождению от условностей, сначала из-мена естественности, а потом и возвращение к ней, суть, смысл движения системы образов «Евгения Онегина».

Это движение свершается по событиям романа. Вот они: кон­чина дяди, приезд Онегина, возвращение Ленского, дружба, зна­комство с Татьяной, письмо Татьяны, отказ, именины, ссора, дуэль, отъезд Онегина, отъезд Татьяны, путешествие Онегина, замужество Татьяны, встреча в Петербурге, разрыв. Эти основные события романа определяют эволюцию его героев.

Законам эволюции «по событиям» подчинены и характеры ко­медии «Свои люди — сочтемся!». Отказ жениху. Большое начина­ет аферу («Банкротство»). Подхалюзин принимает меры. Сватов­ство Подхалюзина. Подхалюзин и Липочка сговариваются. Боль-шов в «яме». Подхалюзин отказывается расплатиться.

События эти распадаются на более мелкие факты, охватываю­щие меньшие временные промежутки. Воплощение сценической жизни комедии связано с движением по этим событиям, фактам, с продвижением от одного момента к другому так, чтобы посте­пенно и последовательно охватить весь путь роли из вчера в завт­ра, от прошлого — к будущему.

### 4. НЕОБРАТИМОСТЬ И НЕПРЕРЫВНОСТЬ

Время, как известно, имеет только одну направленность. «Стрела времени» устремлена из прошлого в будущее. Поэтому так важно определить «исходное событие» (источник движения) и точно обозначить, куда движутся роль и пьеса. Ибо можно ска­зать, что, кроме движения и вне движения, ничего нет и не может быть на сцене.

Движение может быть скрытым, внутренним. Может иметь обманчивое обличие покоя. Но не забудем, что и покой — только частный случай движения!

«События», по которым следует развитие роли, равно принад­лежат и пространству и времени сразу. Мало того, они-то и есть материальное воплощение пространства — времени.

Так же непреложно, что как время течет от прошлого через на­стоящее к будущему, движется и поток сценического действия, от одного сценического момента к другому, от «события исходно­го» через то, что является в данный момент «настоящим», к цели следования — сверхзадаче пьесы и роли.

Сценические образы, следовательно, не только не маски, не только не «данности», но постоянно и непрерывно движущиеся миры, судьбы, процессы, завершающиеся каждый раз наново, на каждом спектакле, в те самые «моменты времени», в которые про­исходят на сцене те или иные события, в мгновения их восприятия зрителями.

Одно из главных свойств сценического действия — его непре­рывность. Конечно же, существуют членения на акты, картины, эпизоды, отделяемые один от другого занавесом, изменением све­та, музыкой или другими условными остановками движения. Но внутри этих отрезков сценического времени сценическое действие всегда непрерывно. Это означает не только то, что поток его без­остановочен, но и что действие (как и время) всегда направлено в будущее.

Драматургия последних лет насчитывает немало пьес со сме­щенным временем действия — в события настоящего вторгается прошлое (реже будущее). Но и в подобных случаях сценическая реализация отдельных временных отрезков однонаправленна, не­обратима. Движение спектакля пресекается, сценическое дейст­вие останавливается, если это условие не соблюдено.

Самый верный показатель отсутствия или исчезновения про­дуктивного словесного и физического действия на сцене — те лож­ные моменты театрального времени, когда интересы героев обра­щены к прошлому. Значит, действие остановилось, прервалось. Происходит демонстрация состояний, чувств, на сцену вступает ложная многозначительность — все то, что противоречит самой природе театрального искусства, суть которого — стремительно развивающееся действие.

Но как же поступать с многочисленными моментами пьес, от­кровенно посвященных воспоминаниям, монологам или диалогам героев, переносящих их в детство, юность, в прошлое?

И эти моменты сценического действия не могут служить пово­дом для остановки. И их надо расценивать с точки зрения движе­ния вперед, устремленности в будущее.

Городничий доискивается, кто первым пустил слух о ревизоре не для того, чтобы погоревать о случившемся, а чтобы изобличить и наказать виновных («Ревизор»). Большое напоминает Подха­люзину свои былые благодеяния вовсе не для того, чтобы посетовать на бессердечие молодых, и даже не для того, чтоб разобла­чить приказчика, — он добивается расчета с кредиторами («Свои люди — сочтемся!»). Отелло рассказывает Сенату о прошлом сво­ей любви, чтобы доказать право на руку Дездемоны, а не для то­го, чтобы погрузиться в лирические воспоминания («Отелло»).

Действия сценических героев направлены в будущее, подчине­ны интересам развития сюжета, сверхзадаче движения. Во все моменты театрального спектакля действие безостановочно и однонаправленно — по «стреле времени» в будущее.

Другая сторона непрерывности движения — так сказать, самая «фактура» сценического действия. Бытие героя драмы не преры­вается с окончанием его реплики. Молчание — не остановка. Во время молчания продолжается движение мысли, зарождаются, формируются поступки.

Существенно важно то, что восприятие реплик партнера, вос­приятие окружающего, оценка предлагаемых обстоятельств мы­сленное действие, так же как и словесное, всегда направлены в будущее.

Все, что ни услышит артист в «зонах молчания», оценивается им с точки зрения дальнейшего движения роли, ее эволюции, вос­хождения к сверхзадаче. Итак, вся роль и все роли — единый, не­прерывный поток движения от прошлого через настоящее к будущему.

### 5. ЛОГИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ

Поступательное движение предполагает определенную по­следовательность и логику развития. Всякий анализ роли акте­ром и режиссером — установление логики и последовательности ее движения.

Отошли в прошлое времена, когда режиссер и артисты делили пьесу и роль на «куски» и определением «задач» в этих кусках ограничивали разбор поступков персонажей. Сегодня действенный анализ ролей и пьесы становится все более подробным. Происхо­дит, если можно так выразиться, «атомизация» конфликта.

В чем же обнаруживается пагубность старого деления пьесы и роли на куски? Такое членение не служило интересам движения спектакля. Напротив, оно способно остановить сценическое дейст­вие. Даже сами названия кусков, которые можно найти во многих театральных руководствах 20—30-х годов, свидетельствуют о том, что куски эти изолированы один от другого, не нанизаны на стер­жень сквозного действия, не направлены по «стреле времени» впе­ред, в будущее. Предполагалось (и это было узаконено репетици­онной практикой): отыграли один кусок, доиграли, закончили, пе­решли к следующему. Создавался последовательный ряд эпизодов, не связанных единым движением. Режиссер делил, скажем, коме­дию Мольера «Тартюф» на двадцать пять кусков. Вот некоторые из названий кусков первого и второго действий: «Бедовая старуха», «Тартюф, Тартюф, Тартюф!», «Ну, а Тартюф?», «Вольноду­мец и слепец», «Ни да, ни нет», «Сватовство по секрету», «Нашла коса на камень»... Легко убедиться, что все эти названия никак не могут служить цели продвижения действия пьесы хотя бы немного вперед, напротив, они затормаживают движение «системы образов». А ведь именно такое членение пьесы предлагал еще в 1941 году даже Н. М. Горчаков в своем пособии «Беседы о режиссуре».

В современной практике куски заменены событиями. И это раз­личие отнюдь не терминологическое. Меняется самая суть разбо­ра пьесы. Ибо события тесно взаимосвязанны. В каждом после­дующем мы ощущаем отзвук предыдущего. События не «доигры­ваются», они длятся, определяя восприятие персонажами новых действенных фактов.

«Лариса выходит замуж», «Приезд Паратова», «Приглашение на именины», «Отъезд за Волгу». Эта цепь событий — свидетель­ство движения, развития, нарастания действия пьесы «Беспридан­ница». Заметим, предыдущее событие не уничтожается, не зачер­кивается последующим. Напротив, новое событие изменяет логи­ку поведения персонажей драмы именно потому, что они не могут «забыть» только что отошедщего. Построение ролей по событиям способствует движению, развитию сквозного действия пьесы.

Этим же интересам непрерывности движения подчинен разбор ролей не по задачам (в кусках), а по физическим действиям (в событиях, фактах, звеньях). Не то, чего хочу, а что конкретно делаю в каждый данный момент сценического движения для дос­тижения моей цели (сверхзадачи).

«Я тебе петельку, ты мне — крючочек» — это старинное актер­ское правило кружевной вязки диалога куда более диалектично, нежели недавняя игра по кускам и задачам. Ныне повсеместно (или, точнее сказать, почти повсеместно) принят иной масштаб анализа драматического текста. Сценическое время стало куда вместительнее!

Прежнее деление пьесы на роли и куски не только разрывало сквозное действие, останавливало движение, но и вело к утрате промежуточных действенных звеньев. Оба партнера (если в диа­логе, а в общей сцене — все партнеры), казалось бы, осуществля­ли свои задачи, вроде бы конфликтовали, активно боролись друг с другом. Но эта была борьба «вообще». Партнеры не взаимодей­ствовали.

Ныне принятая «система отсчета» сценического времени пре­дусматривает более сложную и, главное, более подробную парти­туру сценического боя. Режиссер и актеры прослеживают мель­чайшие излучины, изгибы, углы столкновений непрерывно теку­щей и развивающейся борьбы действующих лиц.

Введение в педагогическую и режиссерскую практику М. Н. Кедровым «протокола событий и фактов» верно служит це­ли «атомизации» сценического действия.

Вот, например, предложенный М. Н. Кедровым «протокол» на­чала 1-й картины трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта», составленный как бы через толстое, звуконепроницаемое стекло (мы видим, что происходит, но не слышим действующих лиц), так сказать, рентгеновский снимок происходящего.

1. Двое слуг из дома Капулетти вышли в поисках развлечения на улицу.
2. Мимо проходили слуги из дома Монтекки. Слуги Капулетти начали их поддразнивать, задирать.
3. Завязалась ссора, которая перешла в драку.
4. Появившийся Бенволио пытался разнять их.
5. К. Бенволио придрался Тибальт, напал на него.
6. В драку вмешались прохожие.
7. На шум вышли другие представители домов Монтекки и Ка­пулетти.
8. Старики — главы семейств обнажили мечи. Жены их удер­живают.
9. В разгар драки появляется герцог. Ему с трудом удается унять дерущихся и водворить порядок.

10. Герцог угрожает смертной казнью тем, кто снова затеет драку.

В каждом из этих звеньев (фактов) мы легко определим фи­зические действия персонажей, завяжем узел борьбы, создадим предпосылку взаимодействия. Многие подробности столкновений рождаются по ходу, в зависимости от ответного действия партне­ра. Выстраивается последовательное развитие конфликта, цепочка поступков.

Статика кусков и задач (при старом методе работы) уступает место выявлению динамики событий, фактов и действий (при но­вом методе). Создание сценического образа сводится в конечном счете к процессу продвижения в направлении сквозного действия к будущему (к сверхзадаче).

Характер выявляется в динамическом процессе. Развитие сце­нических образов имеет свою логику, постоянно корректируется, определяется сверхзадачей, подчиняется перспективе, следует по пути сквозного действия.

### 6. СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ И ПЕРСПЕКТИВА ДВИЖЕНИЯ

Итак, можно представить себе ту или иную роль в виде вектора времени, разделенного на множество временных отрезков. Количество этих отрезков увеличивается по мере совершенство­вания приемов действенного анализа роли. Сценическое время, та­ким образом, имеет тенденцию приближения к подлинному, жиз­ненному, ибо процесс становится все более жизнеподобным и в идеальном случае способен моделировать самую жизнь.

Успех спектакля Московского театра имени Станиславского «Взрослая дочь-молодого человека» (1979) в немалой степени обусловлен новаторским отношением режиссера А. Васильева к сценическому времени. Жизнь героев (1-е действие) воссоздается с многочисленными подробностями, процесс целостен, нетороплив, соответствует действительному, жизненному.

Герои спектакля истрачивают долгие минуты сценического дей­ствия на те бытовые подробности (скажем, скрупулезно точное, «натуралистическое» приготовление салата к приходу гостя), ко­торые еще недавно казались бы не только излишними, несущест­венными, но и попросту скучными. Между тем (и это характерно) именно эти эпизоды не только вызывают доверие зрителей к про­исходящему на сцене, но и оказываются исполенными активности и напряжения. Они выстраиваются и воспринимаются как необхо­димые ступеньки в движении спектакля, как логические звенья развития отношений персонажей пьесы

Конечной целью движения роли является ее сверхзадача. На­правляющая движения, объединяющая все его малые временные отрезки — сквозное действие. Оно — то общее, что заключено в каждом, как угодно малом, отрезке сценического времени, то об­щее, что корректирует и направляет движение роли и пьесы.

А. А. Гончаров, работая над комедией А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся!», пришел к выводу, что главное, чему должны научиться исполнители,— «считать», ибо сквозное действие пьесы и спектакля — счесться друг с другом («Свои люди — сочтемся!»).

Такой «счет» и в самом деле характеризует каждый, как угод­но малый, временной отрезок каждой роли. Липочка предъявляет родителям свой счет за полтора года заточения. Счесться со сво­ими кредиторами собирается Большое. Приготовила счет за ус­луги Устинья Наумовна. Мечтает представить свой счетец и Рис­положенский.

Счесться друг с другом удастся лишь в том случае, если каж­дый из персонажей спектакля умеет хорошо и точно считать. Этим искусством и овладевали исполнители на репетициях.

Однако движение пьесы свелось бы к нулю, остановилось, ес­ли бы в дополнение к сквозному действию не была выявлена пер­спектива ролей. Именно перспектива приводит роль в движение. Ведь действующие лица по-разному «считаются» на протяжении развития действия комедии. Они (к середине пьесы) обсчитыва­ют или, во всяком случае, мечтают обсчитать друг друга, а к кон­цу пьесы — рассчитываются.

А. А. Гончаров указывает исполнителям, что пружина спектак­ля — материальное воплощение поговорки «вор у вора дубинку украл», и ставит перед ними на каждом этапе движения спектакля вопрос: в чьих руках в данный момент находится дубинка? Вот это-то «воровство дубинки», передача дубинки из рук в руки из­меняет поведение действующих лиц, придает спектаклю энергич­ное движение.

В каждом спектакле, в каждой роли мы обнаружим малые временные отрезки, и чем мельче они, тем точнее выстраивается роль. Однако определением этих малых участков не ограничивает­ся анализ роли и пьесы Должен быть избран масштаб воплоще­ния сценического движения, то есть должны быть обозначены те большие временные отрезки, на которые роль делится. Именно этот масштаб движения пьесы и роли сообщит режиссерскому ре­шению жанровую определенность.

В пьесе В. Черных «Человек на своем месте» — 34(!) эпизода. Действие перебрасывается из правления колхоза на стройку, с деревенской улицы — в колхозный радиоузел и т. д.

На первом этапе работы над спектаклем (Московский академи­ческий театр им. В. Маяковского, 1973 г.) все эпизоды, подвергну­тые скрупулезному анализу, непомерно «разбухли». Действие за­стопорилось.

Следовало выверить движение по перспективе, избрать масш­таб сценического времени. И тут выяснилось, что эпизодов в пьесе не тридцать четыре, а всего девять.

Был обнаружен другой принцип объединения сцен, иной мас­штаб отсчета сценического времени. Для этого спектакля важно было не разъединение эпизодов по местам действия, а их слияние, объединение по смыслу действия. Шесть эпизодов сливались в один, ибо все они были (по смыслу) первым днем председателя колхоза, и важно было проследить и воплотить в сценическом дей­ствии движение этого дня.

Переходы из одного места в другое создавали ненужные оста­новки, тормозили течение времени. Надо было искать такую ди­намику поведения актеров (и, далее, такое решение пространст­ва), которая дала бы возможность мгновенных перебросок от од­ного момента движения роли к другому. Это придавало необходи­мую стремительность развитию сквозного действия пьесы. И эта стремительность была достигнута благодаря точно найденной пер­спективе движения.

Итак, мы уточнили некоторые особенности движения роли и пьесы. Теперь же обратим внимание на хорошо известный и уже рассмотренный в предыдущих главах сценический парадокс: все происходящее на сцене свершается в настоящем времени.

Содержание сценического образа, как мы показали, это его движение из вчера в завтра, от прошлого через настоящее к буду­щему. Теперь речь пойдет о структуре этого движения, о фор­ме существования артиста в роли «здесь, сегодня, сейчас». Перед нами предстанет не весь процесс перевоплощения в целом, а от­дельные его участки, те моменты «настоящего времени», кото­рые, собранные вместе, и составят движение роли. «Перевоплоще­ние путем переживания» — так определял А. Д. Попов суть мето­дологических исканий К. С. Станиславского.

Итак, от целого, от искомого — перевоплощения в образ — мы перейдем к «структуре» перевоплощения, «переживанию» роли. Не будем скрывать, что в итоге нашего исследования и переживание (подобно тому как раньше перевоплощение) должно предстать как процесс, как движение. Но для удобства исследования мы ра­зобьем этот процесс на части, дабы понять, из чего состоит каж­дый момент сценического времени.

«Мы не можем представить, выразить, смерить, изобразить движения, — писал В. И. Ленин, — не прервав непрерывного, не упростив, угрубив, не разделив, не омертвив живого. Изображе­ние движения мыслью есть всегда огрубление, омертвление, — и не только мыслью, но и ощущением, и не только движения, но и вся­кого понятия.

И в этом суть диалектики» 1'.

Нас интересует не то, как выстраивается движение роли в ре­петиционном процессе, в период анализа, а как реализуется это движение на каждом спектакле — «здесь, сегодня, сейчас» — в по­ру художественного синтеза.

Процесс движения, процесс перевоплощения, как мы уже пока­зали, завершается каждый раз на каждом спектакле вновь. Как это происходит, мы и попытаемся выяснить.

## II. ПЕРЕЖИВАНИЕ КАК ВРЕМЕННОЙ ПРОЦЕСС

Если «строительным материалом» создания роли является движение по событиям, то средством воплощения, строительным материалом этого движения становится органическая природа актера. Именно она (природа) должна «гарантировать» творче­ство роли здесь, сейчас, сегодня на любой репетиции и на каждом спектакле. Перевоплощение должно быть осуществлено «путем переживания»!

Характерно, что, формулируя основы школы представления, Коклен-старший постулирует иные принципы творчества: «Искус­ство не реальная жизнь и даже не ее отражение. Искусство — са­мо творец. Оно создает свою собственную жизнь вне времени и пространства (подчеркнуто автором. — О. Р. ), прекрасную своей отвлеченностью».

Однако нас интересуют не «отвлеченности». Нас влечет процесс переживания роли.

Все многообразие сценического бытия в школе переживания можно в конечном счете свести к трем простейшим правилам:

1) чтобы преобразиться в другого человека, надо прежде всего оставаться самим собой («становиться другим, оставаясь самим собой»); 2) играть друг с другом; 3) не знать, что дальше.

Это те правила сценической игры, которые действительны для любого ее случая, любого жанра, пьесы любого автора, спектак­лей всех режиссеров.

Они предопределяют бытие сценических героев в точно отмерен­ных пространстве и времени. И все-таки главная роль в этих пра­вилах игры принадлежит «настоящему времени» сегодняшнего спектакля.

Для удобства изложения вновь отвлечемся от категории «прост­ранство» и рассмотрим указанные правила применительно к сцени­ческому времени.

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 233.

### 1. ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА

С первой же репетиции актер должен начать действовать «от себя». Я (если «я — Гамлет») не понимаю Марию Петровну — Гертруду, не могу уловить, что говорит мне Сергей Петрович — Клавдий, не согласен с Юрием Андреевичем — Полонием.

Большинство актеров (особенно те, что неверно, неточно обу­чены) стремятся говорить о роли «он», «она».

Однако же необходимо употреблять местоимение «я» с первой репетиции! Кто «он»? Разве их двое — персонаж и актер? Перед режиссером, рядом с партнерами сидит только один — исполни­тель роли. То, что написано драматургом, — отпечаток образа ли­тературного, а не сценического. «Он» не видит, не слышит, не ду­мает, не имеет объема, веса, даже голоса у него лет.

Тот, что вскоре возникнет на сценической площадке, будет раз­говаривать, двигаться, думать, смотреть и видеть, слушать и слы­шать. Но он сможет возродиться из небытия только в том случае, если будет смотреть глазами актера-исполнителя, слышать его ушами, думать его головой.

С самого начала работы над ролью актеру надо поступать имен­но так — поставить себя в пространственно-временные условия жизни своего героя. Нет никаких резонов оттягивать это мгнове­ние. С первой же репетиции по-настоящему, вполне «от себя» ви­деть, слушать, думать, воспринимать.

«От себя к образу» — этот тезис Станиславского на протяже­нии истории становления системы не раз подвергался осуж­дению. И тем не менее был незыблем. Ибо это — главный принцип школы.

Каждое актерское поколение заново, на себе, проверяет этот принцип. И каждое поколение еще упрямее, еще точнее, еще по­следовательнее соблюдает его. Каждое поколение зрителей уста­навливает свои требования к перевоплощению, свои «нормы» пе­реживания.

Мы уже установили, что перевоплощение сегодня — не оживлен­ная характеристика, не одушевленный манекен, не искусная мо­дель образа, а судьба человека, путь героя, изменяющий его про­цесс движения из вчера в завтра. Но этот процесс может просто-напросто не возникнуть (или будет повторен механически, что противоречит основам школы), если актер не будет готов к тому, чтобы пройти путь своего героя всецело от себя, включив в про­цесс воплощения свои нервы, свои мышцы, свои глаза, мозг, свои органы восприятия, органы чувств — свою органическую природу.

Нередко первая ложная забота артиста, первое его беспокой­ство: как бы отойти от только что сыгранной роли, как изменить­ся? Свидетельствуем: упорное желание не повторить вчерашнюю роль лишь приводит к тому, что актер воспроизводит Позавчераш­нюю. Иная комбинация человеческих свойств возникнуть не мо­жет. Она возникнет лишь в том случае, если каждая новая роль — еще более глубокое погружение в «себя», или, точнее, открытие и разработка в себе нового душевного «пласта».

Решающее свойств» — умение, способность актера поставить себя в новый круг предлагаемых драматургом и режиссером об­стоятельств. Попадая в иные обстоятельства, актер, никогда не существовавший в них на сцене (и в жизни!) прежде, изменяется, не меняясь. Способность взвалить на свои плечи заботы действую­щего лица, кто бы он ни был — средневековый рыцарь или пред­седатель колхоза, — драгоценнейшее свойство современного ар­тиста.

С чего начать?

Если уж быть всецело самим собой, то естественно не отяго­щать себя на первых порах текстом роли (заметим, прямо проти­воположная тенденция у тех, которые по тем или иным причинам избегают на первых репетициях местоимения «я», — они старают­ся побыстрее выучить слова, скорее снабдить «его» текстом).

Из пьесы следует из влечь ее событийный ряд и по-человечески, всецело от себя, оценить, каждое из событий. И снова: Если бы со мной приключилось такое... Нет, не «что бы я чувствовал?», и не «что бы я ощущал?», и не «что бы я думал?», и даже не «чего бы я хотел?», а что бы я делал?

Так извлекаются из тайников роли простейшие физические действия, определенные, с одной стороны, сквозным действием и перспективой роли, а с другой — моей личной оценкой событий, фактов.

«Я» актера не может действовать вне времени и пространства. Способность аккумулировать пространственно-временные обсто­ятельства роли — признак профессиональной одаренности ар­тиста.

Полезно было бы, на наш взгляд, попытаться точнее, нежели это принято в современной педагогической и режиссерской прак­тике, определить отличие предлагаемых обстоятельств от собы­тий. Граница, их разделяющая, оказывается довольно зыбкой. Между тем обоснование этих двух терминов, так же как и толко­вание этих двух понятий, с точки зрения процесса развития и ста­новления сценических образов следует искать в философской трактовке категорий «причины» и «условий». Детерминация сце­нических действий, поведения персонажей событиями — это детер­минация прошлым, случившимся.

Органическая связанность причины и времени выражается в том, что причина (по сценической терминологии — событие) пред­шествует следствию. Событие предопределяет действия сценичес­ких персонажей, которые являются следствием свершившегося. Условия также являются существенным детерминирующим фак­тором. Однако характер его иной.

Причина и условия отличаются прежде всего степенью их «си­лового воздействия»; причина — фактор активно Действующий, а условия — нечто более пассивное, хотя сама причина только в со­вокупности с условиями оказывает определенное воздействие. (Сравним это философское определение с бытующим в нашей те­атральной методике определением сценического событий как глав­ного, ведущего, самого «сильного» предлагаемого обстоятельства.)

Свойство предлагаемых обстоятельств — быть фактором де­терминации настоящим весьма существенно для художественного времени театрального спектакля, импровизационности поведения исполнителя. Чем большее количество предлагаемых обстоятельств способен он освоить, тем выше качество творчества, тем больше его одаренность.

Исполнитель должен очертить «круг предлагаемых обстоя­тельств». Так начинается путь от себя к образу. Чем заканчивает­ся? Очень хочется «подсмотреть», что же в конце, заглянуть в ответ — нет ли там спасительных париков, гумоза, грима, харак­терности. Но такое «подсматривание ответа», такая подготовка под результат сведет на нет все благие намерения, обессмыслит усилия.

Перевоплощение — манящая и дальняя цель, награда за чест­ный, бескорыстный труд Но разве можно трудиться бескорыстно, думая о награде? Толкуя о перевоплощении, мы попадаем в об­ласть творчества подсознания. «Через сознательную психотехнику создавать подсознательное творчество артиста» — таков путь, проложенный К. С. Станиславским.

Значит, «от себя» — начало пути, а «образ» — его завершение? Нет, не совсем так. Вернее, совсем не так.

И дойдя до конца, актер будет самим собой. Самим собой и дру­гим человеком — одновременно. Останется и станет. И еще. Каж­дый раз («сегодня»!) результат воплощения роли (перевоплощение) будет иным, чем был вчера, будет завтра. Каждый раз, на каждом спектакле возникает чудодейственный сплав «актеро-роль» — жи­вое органическое единение.

А как же все-таки грим? Актеры, даже самые «образованные», тянутся к этой панацее от бед, к этому якорю спасения.

Когда уже завершалась работа над «Швейком», перед послед­ней генеральной, группа артистов обратилась к режиссеру с просьбой — разрешить «наклейки».

Разрисованные и окарикатуренные в духе Йозефа Лады лица отдалят персонажей Гашека от современного зрительного зала — это было ясно. Никакого грима, париков — свои лица, те самые, что были во время репетиций. Можно ограничиться тоном, необходи­мым, чтобы лица артистов были достаточно рельефны и хорошо различимы при сценическом свете.

Однако актеры готовы были пожертвовать даже тоном во имя если не париков, то хотя бы наклеек, накладок — усов, бород, бакенбардов. Отовсюду смотрели умоляющие, пока еще не закле­енные глаза артистов. Только попробовать! Согласие было дано.

Когда же на генеральной категорически отменились все «на­кладки», артисты остались и без тона! Свет пришлось несколько подкорректировать Незаклеенные и неразрисованные лица артис­тов, по нашему убеждению, немало способствовали установлению живого контакта между сценой и зрительным залом. Присутство­вавший на спектакле известный чешский писатель Иржи Тауфер, к большой нашей радости и вопреки опасениям... не заметил от­сутствия грима! Напротив. «Совсем как у Лады! — одобрил он. — Очень похожи!» И назвал нашего Швейка, поручика Лукаша и полковника Загнера. Как же так? Ведь у Лады все они — с «на­клейками», все — деформированы, заострены, у нас Лукаш, Швейк и Полковник были совершенно натуральны.

Иржи Тауфер назвал трех лучших исполнителей вашего спек­такля. Это именно они оказались похожи. В этих трех работах удалось достичь куда более важного сходства, нежели тождество «наклеек». Чудо из чудес актерского искусства — перевоплоще­ние перепутало карты, оказало магическое воздействие на вообра­жение зрителя Тауфера, словно бы пририсовало недостающие усы и бакенбарды.

Сегодня устав актерского перевоплощения иной, нежели сто, двадцать даже десять лет назад. Живое, человеческое, скрупу­лезно точное, последовательное действие всецело от себя...

Но ведь действие определено заранее, «запрограммировано» во время репетиций. Где же таится возможность ежевечерней им­провизации? Что не фиксируется намертво, а возникает каждый раз вновь, заново, «здесь, сегодня, сейчас»?

Внутренний монолог.

Точная фиксация физических действий и свободная импрови­зация мыслей, внутренних монологов в «зонах молчания» — вот формула сегодняшней школы переживания.

Течение мысли — сегодняшнее. В зависимости от сегодняшних оценок, сиюминутного восприятия окружающего, преодоления пре­пятствий, возникающих сегодня на пути сценического героя.

### 2. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ И ВОСПРИЯТИЕ

Следует играть друг с другом. А как же иначе? Разве можно играть по-иному? Так играют даже дети. Правильно — дети играют именно так. Но нередко совсем не так играют артисты.

Наиболее распространены два отступления от этого очевидного правила.

Первое: играть «образ с образом». На глазах партнеров — шо­ры образов. Между ними — стенка. Второе: играть со «вчераш­ним» партнером (партнеры заранее условились, как будут вос­принимать друг друга. Неожиданности исключены).

Как важно при самых сложных уподоблениях, при решении наиважнейших постановочных, идеологических, философских за­дач не поступаться простейшим детским правилом — играть друг с другом. Как полезно на гребне словесной схватки Гамлета с Герт­рудой, Бенедикта с Беатриче, Моцарта с Сальери вдруг обмолвить­ся невзначай: «Миша, ты меня слышишь?», «Лена, ты видишь ме­ня?» Не обязательно произносить это вслух, важно иметь право на такое обращение. Пусть Мишу сегодня зовут Антон Антонович, Лену — Офелией. Все равно он остался Мишей, она — Леной. Иг­рать можно только друг с другом!

Иногда такой наивный способ случайной обмолвки, оговорки становится сознательным педагогическим приемом — приемом, от­нюдь не лишним в арсенале способов сближения партнеров.

Тем или иным способом важно достичь того, чтобы на каждой репетиции, а потом и на каждом спектакле возникало взаимодей­ствие партнеров. Это возможно лишь в том случае, если восприя­тие друг друга будет происходить каждый раз заново и стрела действия будет нацелена друг в друга — «сегодня, сейчас», в на­стоящем, а не в прошедшем времени. Важно не только непрерыв­ное течение внутренних монологов каждого, но и их пересечение, перестрелка в «зонах молчания», попробуем ввести такое поня­тие — «внутренние диалоги» партнеров.

Взаимодействие партнеров — всегда борьба между ними, даль­ний или (чаще всего) ближний бой. В сценическом бою важно не только уметь наносить удары (с этим актеры на протяжении на­шего века уже освоились), но и получать их (именно на это на­правлено внимание режиссеров, педагогов и артистов в последнее время). Как ни парадоксально, в сегодняшнем сценическом бою оказывается важнее способность принимать удары. Дар ранимос­ти — драгоценнейшее свойство актерской природы. Восприятие ре­плики, восприятие поступка партнера — все это происходит (или так: должно происходить) каждый раз вновь.

Хорошо бы определить, а в процессе репетиций осмыслить, ка­кое именно из потока авторских слов способно ранить партнера. Где оказывается наконечник словесной стрелы, то «мохнатое сло­во» (определение А. А. Гончарова), которое впивается в соперни­ка?

Полагаю, что можно определить и тот участок тела, куда на­целена и должна попасть стрела.

Для пояснения хотелось бы привести пример одной из репети­ций спектакля «Евгений Онегин» в Вологодском областном драма­тическом театре. Ленский уходит от Онегина (событие — «Заточе­ние»), потом возвращается и роняет:

Да вот какой же я болван! Ты к ним на той неделе зван.

Острие реплики — «зван». Онегин затворился в уединении и упорно избегает встречи с Татьяной, а теперь — «Татьяны имени­ны в субботу»...

Оленька и мать Велели звать, и нет причины Тебе на зов не приезжать

По мизансцене Онегин — спиной к двери, в которую вбегает забывчивый Ленский.

Мы попытались запечатлеть момент восприятия. Удар получен в спину. Первая реакция — окаменел, застыл, потом выпрямился, с трудом встал, медленно обернулся, посмотрел в глаза партнеру, переспросил... Выразительность такого восприятия оказалась чрез­вычайно большой, мизансцена — впечатляющей. Было обнаружено важнейшее звено логики физического поведения, «жизни тела».

Не пропускаем ли мы порой чего-то чрезвычайно существенно­го, когда даже не стремимся, не пытаемся определить «участок поражения». Где зарождается ответная реакция, будущее физиче­ское действие?

«Потемнело в глазах», «опустились руки», «заныло сердце>, «пробежали мурашки по спине», «подкосились ноги» — все эти об­разные выражения, как видим, имеют вполне конкретное, физи­ческое происхождение. Все это — отголоски былых восприятий, важнейших явлений, событий, фактов окружающей действитель­ности, ответные реакции на сильнейшие внешние воздействия. Не следует ли в самом деле (хоть иногда) определять точно, куда на­правлен удар, куда попала (или не попала) стрела действия.

Высказанные здесь предположения нуждаются в эксперимен­тальной проверке. Ясно одно — сугубая важность момента воспри­ятия. Если поставить рядом последовательные моменты воздейст­вия, восприятия и ответного действия, мы получим численный ряд, 1, 2, 3. В этом трехчлене звенья «1» и «З» достаточно жестко оп­ределяются на репетициях, «2» — область неопределенного време­ни, сугубо индивидуального для каждого исполнителя, в каждый данный вечер спектакля. Это — звено импровизации, «настоящего времени», зона подсознательного творчества. Именно «2», момент восприятия, — самое важное звено цепи, ибо оно находится между ударом и ответом на удар. Это — область «ранения». И именно это-то звено чаще всего опускается артистом либо подменяется ме­ханическим обозначением. И тогда возникает игра по схеме «1—З". Она обессмысливает, механизирует поведение человека на сцене, обескровливает роль, разрушает логику и последовательность дей­ствий, разрывает единый временной поток.

Не потому ли происходит это, что артист заранее знает содер­жание пьесы и поэтому удар получает не внезапный, а подготов­ленный, хорошо отрепетированный, не неожиданный, а в лучшем случае — вполне вероятный. Тут преступается одно из главных правил актерской игры — «не знать, что дальше». А ведь это не­обходимое условие всякой, а не только театральной игры.

### 3. ПЕРСПЕКТИВА И ИМПРОВИЗАЦИЯ

Если первые два правила («оставаться самим собой» и «играть друг с другом») в конечном счете были устремлены к то­му, чтобы обеспечить импровизационное самочувствие актера в каждый момент исполнения роли, то третье сводится к определе­нию границ импровизации на протяжений всей пьесы.

Алексей Дмитриевич Попов ввел в театральный лексикон вы­ражение «спиной к событию». Именно в такой психологической позиции должен находиться персонаж в момент получения им любой любой информации, восприятия им очередного звена событийного Ряда. Только в этом случае восприятие будет непредсказанным, непредвиденным, импровизационным.

Как этого добиться? Выстроить «ложную перспективу» собы­тий пьесы. Прочертить линию событий, прямо противоположную той, что зафиксирована в драме. Скажем, Хлестаков и вправду оказывается ревизором, женится на Марье Антоновне, городничий получает повышение, семейство переезжает в Петербург. Платон кречет вылечивает отца Лиды. Вишневый сад удается спасти, Софья порывает с Молчалиным и уезжает с Чацким.

Если основательно утвердиться в этих предположениях, то лю­бое нарушение «запрограммированной» линии развития сюжета будет ставить в тупик, заставлять решать трудные задачи, помо­жет сегодняшнему, сиюминутному восприятию событий и фактов.

Перспектива роли — роль «не знает, что дальше». Перспекти­ва артиста — он знает. И это не связывает, а освобождает его. Ибо "зная», он может не только разумно распределить свои силы, но и сознательно выстроить перспективу роли так, чтобы оказаться "спиной к событиям».

Этим искусством перспективы актеры часто, владеют, увы, не в такой степени, которая могла бы обеспечить свободу ежевечер­ней импровизации. Импровизации физического поведения, импро­визации «ленты видений».

Огромное значение в подготовке импровизации словесного дей­^твия имеет «речевая перспектива». «Искусство говорящего или Читающего заключается в том, чтобы удачно распределить... сте­пени встречающихся ударений по всей перспективе фразы, моно­лога, сцены, акта, пьесы или роли»1.

Надо уметь обнаружить в словесном потоке главные, «мохна­тые слова». Надо суметь добраться до них. Наиболее распростра­ненные ошибки — клочковатость, оборванность, мнимая закончен­йость речи или, напротив, словесный «кросс».

«Любви все возрасты покорны», — произносим мы, считая, что пушкинский афоризм тем и исчерпывается. Однако смысл этой строки у Пушкина — совершенно иной, противоположный. Прод­лим строфу:

...Но юный, девственным сердцам

Ее порывы благотворны,

Как бури вешние полям:

В дожде страстей они свежеют,

И обновляются, и зреют —

И жизнь могущая дает

И пышный цвет и сладкий плод —

и вот, наконец, противопоставление, в котором смысл стиха:

Но в возраст поздний и бесплодный, На повороте наших лет, Печален страсти мертвый след:

1 Станиславский К. С. Собр. соч. М., 1955, т. З, с. 344.

Так бури осени холодной В болото обращают луг И обнажают лес вокруг.

Главные слова, «магнит» строфы, оказывается, — «печален страсти мертвый след»! Как это далеко от привычного нашего без­думья: «Любви все возрасты покорны»!

Из того же «Онегина»:

Блажен, кто смолоду был молод!..

Все? Нет, мысль открывается лишь в следующей строфе:

Но грустно думать, что напрасно Была нам молодость дана... и т. д.

«Ах, какое приятное занятие эти танцы!» — этими словами бес­численное число Липочек на профессиональной, студенческой и са­модеятельной сцене начинают комедию «Свои люди — сочтемся!». Начинают и. . тут же останавливают, ибо не «в приятном заня­тии» дело, а в том, что, «однако, я вот уже полтора года не танце­вала!». Но этот опасный риф находится в самом конце монолога. На пути к нему — военные, штатские, сабли, усы, эполеты, учителя танцев и другие словесные построения, сквозь которые редкая ис­полнительница способна «продраться». Липочка «застревает». Монолог «буксует». Действие останавливается. И это только в одном вступительном монологе. Сколько же таких преград на всем пути Липочки!

В каждой роли должен быть обозначен фарватер слов (виде­ний). И чем точнее он означен, чем большее число раз пройдена по этому фарватеру роль, тем свободнее импровизация в проме­жутках между главными словами.

Иные актеры, знакомые понаслышке с приемом «мохнатых слов», стремятся все остальные слова пробежать без пауз, без интонаций. В результате слова выстраиваются в перспективе к главному, построение фразы — строго продуманно, но не произво­дит нужного впечатления. Вот почему важно определить, что в каждой словесной реплике (твоей, партнера) — решающее, без чего нельзя обойтись. Хорошо несколько раз пройти по фарватеру. Со всеми подробностями физического поведения, но ограничи­ваясь жестким минимумом слов, извлеченных из авторского текста.

Если подобная речевая перспектива создана — все остальные слова как бы сами собой устремятся к главному. И все большая и большая часть словесного действия станет в момент исполнения роли импровизационной.

И непрерывность перспективы, и импровизационное самочув­ствие в момент восприятия — все это, очевидно, приближает вре­мя исполнения роли на репетициях и спектаклях к подлинному, жизненному, естественному, «настоящему» времени.

У В. Э Мейерхольда есть беглое замечание, затерянное среди неопубликованных документов и высказываний. Он писал: «Развить в себе сознание времени в игре есть задача актеров будуще­го» 1'. Воспитать и развить в себе «сознание времени в игре» — не значит ли это сегодня овладеть основами системы Станислав­ского на новом, современном уровне.

Когда мы разбираем роль «по действию», то разворачиваем ее во времени, моделируя ее по тем правилам, по которым судит об ее схожести с жизнью зритель. Чем подлиннее, безусловнее время, затраченное на сценическое действие (в отрезке, который предоставляет режиссеру и артисту драматургия), тем сильнее воздействие актерской игры на зрительный зал.

Это — тот вывод, который мы можем сделать из второй поло­вины главы («Переживание как временной процесс»). Но тот же самый вывод напрашивается, если вдуматься в содержание ее первой половины («Перевоплощение как временной процесс»).

Чем подробнее прослеживается и затем воплощается «жизнь человеческого духа» роли (а оба эти процесса, как мы видели, становятся все более детализированными), тем больше время сценическое сближается с временем подлинным, или, лучше ска­зать, пользуясь научным термином, уже введенным в первых гла­вах книги, — концептуальным временем.

Объяснение этому феномену в том, что перед нами предстает «настоящий человек» (а не его отражение) в «настоящем» време­ни. Мало того. Время бытия сценического героя совпадает со временем восприятия его зрителями — артист и зрители живут по одним и тем же биологическим законам. Восприятие сценических событий зрителем (вот где всецело проявляется единство импро­визационного самочувствия сцены и зала) тем сильнее, чем под­линнее время, затраченное актером на восприятие событий. В идеале для «потрясения» (вспомним термин В. Г. Белинского и К. С. Станиславского) это должно быть то же самое время, которое необходимо данному артисту и зрителю «здесь, сегодня, сей­час» для непредвзятого совместного восприятия всего событийного ряда пьесы (спектакля).

Вместе с тем нельзя забывать и о том, что выразительные воз­можности театрального искусства не могут и не должны быть исчер­паны импровизационным временем актерского творчества. В теории и практике современного театра столь же значительную роль, что и категория сценического времени, играет категория сценического пространства. Только соединение, слияние вариативного, импрови­зационного («безусловного») времени со знаковым, инвариантным («условным») пространством может способствовать созданию гар­монии и художественной целостности театрального спектакля.

Итак, следует перейти к ответу на вопрос: в каком сопряже­нии в процессе работы режиссера над театральным спектаклем находится сценическое время и сценическое пространство?

1 Мейерхольд Вс. Портрет Дориана Грея. — В кн : Из истории кино. Документы и материалы М., 1965, с. 19.

# ГЛАВА V

## ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Первое, что предопределяет решение сценического прост­ранства, — это прямые указания, содержащиеся в пьесе. Они мо­гут быть лаконичны или развернуты, заключены во вступитель­ных ремарках или рассеяны по тексту действующих лиц, содер­жать специфически театральные пожелания драматурга о реше­нии сценического пространства (весьма подробные в иных современных пьесах) или вовсе не иметь их. Так или иначе, ли­тературная пространственно-временная среда должна быть пере­ложена на язык сцены.

Такой перевод может быть осуществлен лишь при наличии у режиссера определенной точки зрения, замысла, и мы постара­емся показать, как разные стороны этого замысла, единого ре­жиссерского решения преобразуют сценическое пространство.

Целый ряд слагаемых художественного бытия сценических героев учитывается режиссером и художником в пластическом решении спектакля. В ряду слагаемых — создание бытовой среды.

### 1. БЫТ

Характеристика быта героев содержится в любой пьесе не только во вступительных ремарках и репликах действующих лиц, о чем уже упоминалось выше, но, главным образом, в событиях, которые в ней происходят.

Итак, нас интересует среда, в которую «вписывает» автор своих героев. Соприкосновение уже с этим одним, самым, кажет­ся, нейтральным слагаемым пьесы, приводит нередко к подлинным открытиям.

Каждый режиссер и художник стремится увидеть, а потом за­печатлеть бытовую среду и атмосферу жизни героев пьесы как бы заново. Здесь и полемика с предшествующими сценическими решениями, и стремление установить прямой контакт с автором. Увидеть в сотый раз заново — родовой признак истинно художе­ственного творчества.

Режиссер начинает с того, что внимательно, с доверием вду­мывается в указания драматурга.

«Действие первое.

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 ком\* нате закрыты...»

«Действие четвертое.

Декорация первого акта. Нет ни занавесей на окнах, ни картин, осталось немного мебели, которая сложена в один угол, точно для продажи...»

По всей вероятности, есть особый смысл в том, что пьеса «Вишневый сад» начинается и заканчивается в «комнате, которая до сих пор называется „детскою"». Возвращение в детство и отъ­езд из детства, и то, что за окнами „детской" рубят сад, и именно в „детской" забывают больного Фирса — все это повод для режис­серских раздумий.

К. С. Станиславский просил в письме А. П. Чехову в 1904 году разрешения играть III и IV акты в одной декорации для удобства чистых перемен. И... „детская" исчезла! Почти необъяснимый «просмотр» гениального режиссера! Из спектакля Художественно­го театра могло уйти (при реализации замысла четвертый акт игрался все-таки в «детской») нечто очень важное, невосполни­мое.

«Действие происходит в...» Нельзя доверять памяти!

Где происходит действие комедии Фонвизина «Недоросль»? В доме Простаковых? Эту бытовую характеристику определяет и зрительный опыт, да и (главное!) те события, которые (как пом­нится) происходят в комедии.

Однако если разобраться в пьесе, определить ее событийный ряд, непременно захочется вынести действие «Недоросля» за пределы дома Простаковых. События властно потребуют этого.

А драматург? Оказывается, и он в самой первой своей ремарке указывает интерпретаторам пьесы: «Действие в деревне Проста­ковых».

Значит, в деревне, а не в доме!

Работая с художником П. М. Кирилловым над комедией «Не­доросль», мы и начали с того, что попытались реализовать в сце­ническом пространстве прямое указание автора.

Мы рассуждали так: в пьесе Фонвизин преодолевает условно­сти классицистского театра. Пьеса была первой русской социаль­ной комедией. Однако те реалистические тенденции, которые в ней заключены, не соответствовали языку современного Фонви­зину театра. Ни технология актерского исполнения («разговорный театр»), ни традиции декоративного оформления («дежурные павильоны») не могли стать вровень с идейно-художественными намерениями драматурга. Театр XVIII века подчинил пьесу своим законам. Так и сложилась традиция павильонного «Недоросля», которая вычеркнула из читательской и зрительской памяти всту­пительную ремарку Фонвизина.

Разумеется, выстраивать на сцене нужно было не всю деревню Простаковых, а лишь ту ее часть, которая «функционирует» в комедии. Дабы определить «точки» сценического пространства и установить пространственную систему координат спектакля, должно было прежде всего обратиться к событиям пьесы. А они достаточно четко, рельефно выписаны драматургом:

1. Сватовство Скотинина.
2. Письмо.
3. Софья — наследница!
4. Солдаты пришли!

5. Встреча Софьи с Милоном.

1. Драка Скотинина и Митрофана (соперники!).
2. Приезд Стародума.
3. Стародум дает согласие на брак Софьи с Милоном.
4. Скотинин сватается к Софье.
5. Простакова прочит в женихи Митрофана.
6. Стародум отказывает Митрофану и Скотинину.
7. Похищение Софьи.
8. Правдин берет имение Простаковой под опеку.

Этот событийный ряд довольно легко был выстроен при реше­нии сценического пространства. Существо событий 1—3 указы­вает, что действие пьесы происходит в комнате в доме Простако­вых; событий 4—6 — на заднем дворе усадьбы; 7-е событие (при­езд Стародума) словно бы само подсказало новое место дейст­вия — парадное крыльцо усадьбы. Хорошо бы, подумалось нам, Стародума (события 8—11) поместить в специально отведенной для него комнате («Сама для тебя комнату убирала», — говорит Простакова в предшествующей сцене). Вот и еще один уча­сток пространства отыскался! А завершающие события ко­медии— 12—13 — закономерно возвращают нас к парадному крыльцу.

Итак, образовалось не одно (традиционное), а четыре места действия — комната Простаковых, задний двор, парадное крыль­цо, комната Стародума. Если же еще принять во внимание, что они фигурируют не однажды, а повторяются, то все это вместе вполне могло бы составить «деревню Простаковых».

Так реалистическая комедия Фонвизина была «избавлена» от стеснявшего ее классицистского требования единства места, как понималось оно в театре XVIII века. Теперь предстояло погру­зиться в иконографию и выстроить покои, двор и крыльцо, похо­жие на те, что сохранились на полотнах живописцев, в архивных документах, в воспоминаниях современников. Время действия пьесы — последняя треть XVIII века, и мы добросовестно воссоз­давали на сцене облик дворянской усадьбы того времени.

Определение «бытового адреса» спектакля — не всегда столь простая задача, какой оказалась она в данном случае.

Так, нелегко далось нам с художником Б. Мессерером решение бытовой среды комедии М. Зощенко «Парусиновый портфель», воплощенный на сцене Московского театра имени Пушкина. Вре­мя между написанием пьесы (1939) и ее постановкой (1965) не могло обусловить исторической ретроспективы, но и не давало возможности поместить персонажей в чуждый им современный интерьер. С другой стороны, в спектакле, по замыслу театрально-праздничном, мы не хотели скрывать, что языком старой пьесы М. Зощенко говорим о сегодняшнем дне и потому отягощать пьесу какими бы то ни было анахронизмами явилось бы нелепостью.

Мы решили распорядиться пространством следующим обра­зом. Авансцена, порталы, сукна должны безраздельно принадле­жать сегодняшнему — 1965 году. Это, так сказать, территория собственно театра, представляющего современному зрителю пьесу Зощенко. Сменяющиеся детали интерьеров должны отображать быт 30-х годов. Когда та или иная картина возникает (въезжает с помощью специального сценического кольца), она должна сов­меститься с пространством «от театра».

Следовало поэтому установить критерий, что именно считать «бытом 30-х годов». Художник предложил отбирать (мебель, рек­визит) то, что еще дожило до наших дней из мещанского обихода того времени. Режиссер поначалу отнесся к этой затее недоверчи­во: много ли дожило, давно ли списаны в театральное утиль­сырье оранжевые абажуры?

Мессерер предложил попутешествовать по вечернему Тверско­му бульвару. К удивлению, из окон (не из всех, но из многих!) выглядывал, выламывался, кричал год тридцать девятый. И те же самые абажуры, которые считались канувшими в небытие, созда­вали в современных интерьерах былой «оранжевый» уют. Изред­ка попадались навстречу мужчины в командировочных синих плащах с широченными плечами; белые брюки покроя тридцати­летней давности, косоворотки, толстовки и даже галоши проплы­вали в уличной толпе мимо нас.

Но окончательно рассеял сомнения торг «ассортимент» мебе­ли, предлагаемый на Преображенском рынке. Мы отправились туда в поисках подержанной мебели, скупали для постановки рухлядь 20—30-х годов!

Торговля шла довольно бойко! С трудом удалось уговорить не­молодую супружескую пару уступить облюбованный ими редкост­ный стол с позолоченными львиными лапами вместо ножек. Стол этот, приобретенный за бесценок, отправился на нашу «террито­рию 30-х годов», но ведь опоздай мы всего на несколько минут, и суждено было бы ему въехать в панельный дом образца шесть­десят пятого года!

Так постепенно, по мелочам, нелегко накапливалась и опре­делялась бытовая характеристика постановки.

Когда же спектакль, просуществовав до 1973 года, был под­вергнут капитальному возобновлению, мы уже менее строго отнес­лись к «быту 30-х годов» и изрядно модернизовали его. К этому времени историческая ретроспектива 70—30-х годов уже как-то обрисовывалась, да и приметы мещанства за истекшее десятиле­тие подновились.

При постановке в 1972 году спектакля «Человек и Джентль­мен» (Эдуарде де Филиппо) мы с художником В. Шапориным без колебаний отказались от авторского указания — «Действие проис­ходит в 1923 году». Италия двадцать третьего года была безбо­лезненно подменена Италией нынешней. То, что, по всей вероят­ности, было важно итальянской публике, вызывая в ее сознании, памяти дополнительные ассоциации, могло лишь затруднить вос­приятие пьесы нашей аудиторией.

Итак, бытовой адрес, бытовая принадлежность чрезвычайно существенны при пространственном решении любого спектакля. Это, безусловно, первый вопрос, который решают режиссер и теа­тральный художник.

Первый! Но вот в ленинградской редакции спектакля «Недо­росль» определение бытовой принадлежности пьесы, распределе­ния мест ее действия явилось для нас с Кирилловым чуть ли не единственной предпосылкой зрительного решения спектакля.

Конечно же, существовал режиссерский замысел, решение спектакля, где главным была тема борьбы за освобождение Софьи, — тема, через которую проглядывалась борьба за освобож­дение человеческой личности из-под власти своекорыстия и зло­нравия. За «деревнею Простаковых» виделась екатерининская Россия... Виделась режиссеру в его мечтах и планах, актерам — в их трактовке ролей. Но как же виделась она в пространстве, кажется, и организуемом специально для того, чтобы сверхзадача спектакля стала зрительной явью?

В проселочной дороге, в редких избенках, изображенных на заднике, в далеких и тусклых огоньках деревни? Но то были лишь иллюстративные, изобразительные элементы оформления, элементы плоскостные, а не пространственные и потому из них нельзя ничего выстроить.

Между тем театральная декорация — строительство объемов, а не только изображение, и лишь в этом случае она может быть поставлена на службу идее, сверхзадаче спектакля.

### 2. СВЕРХЗАДАЧА

Через двадцать лет довелось второй раз вернуться к ко­медии Фонвизина. Другой театр, другой художник. И, сопостав­ляя два пластических решения, яснее можно понять, как изменя­ет, детерминирует сценическое пространство «идея развития», сверхзадача спектакля.

Исходные пункты режиссерского решения оставались прежни­ми, хотя определились на этот раз более жестко. Масштабнее стали противоборствующие силы, острее столкновения, крупнее предмет борьбы. На этот раз мы стремились не только освободить комедию от классицистских условностей, но и вернуть ей ту публицистическую страстность, которая некогда, во время перво­го представления, заставляла одних зрителей кидать на сцену кошельки в знак одобрения, а других — осыпать драматурга бранью в знак несогласия.

Главными лицами комедии Фонвизин считал Стародума, Правдина, Милона, Софью. Не удивительно — им доверил он са­мые важные свои мысли. Премьера комедии состоялась в день бенефиса исполнителя роли Стародума — великого Дмитревского.

А вымышленному Стародуму адресовал Фонвизин свое невымыш­ленное письмо: «Я должен признаться, что за успех комедии моей „Недоросль" одолжен я вашей особе. Из разговоров ваших с Правдивым, Милоном и Софьею составил я целые явления, кои публика и доныне с удовольствием слушает».

Этим близким его сердцу героям противопоставлял Фонвизин невежественное семейство Простаковых. — Скотининых.

И те и другие заявляли свои права, высказывали убеждения. У тех и других обнаружились свои представления о свободе, о вольности, о благе Отечества.

Непримиримо сталкивались представления о служении обще­ству, о назначении человека, о «должности» дворянина. Возникал величественный и противоречивый образ России конца XVIII ве­ка. И именно этот образ и должен быть воскрешен на современ­ной сцене. Борьба патриотов и правдолюбцев с вооруженным до зубов невежеством составляла содержание спектакля.

Стародум печется не только о Софье, но и о будущих детях ее, о судьбе духовных своих наследников. «Я хотел бы,— говорит он, — чтоб при воспитании... наставник всякий день разогнул... историю и указал в ней два места: в одном, как великие люди способствовали благу своего отечества, в другом, как вельможа недостойный, употребивший во зло свою доверенность и силу, с высоты пышной знатности низвергся в бездну презрения и поно­шения». «Как мудрено истреблять закоренелые предрассудки, в которых низкие души находят свои выгоды!» — дополняет слова Стародума Правдин.

Вот эти-то пророчества, эти «прорывы» в будущее, эти пре­достережения и напутствия, эти «клики на заре» должны быть услышаны, и они стали нам чрезвычайно важны и дороги в спек­такле 1975 года.

«Действие в деревне Простаковых». Это указание автора ос­тавалось для нас по-прежнему обязательным. Но определяющим теперь становился вопрос: какая деревня, какая Россия должна проглядываться за этими строениями и пейзажами? Не просто Россия последней трети XVIII века (верность бытовому укладу и здесь должна была сохраняться, может быть, только не со столь скрупулезной археологической точностью), но Россия именно этого спектакля — в пространстве, художественном оформлении, выражающих его идейную сущность Нам предстояло поместить героев пьесы в особенный, им одним предназначенный мир.

Поначалу в набросках художника Б. Мессерера возникло до­щатое подобие хлева. Образ оказался не только прямолинейно метафорическим, но и «результативным». Никакой новой художе­ственной информации в развитие сценического действия он не вносил. (Часто, кстати сказать, именно такие однозначные харак­теристики становятся декорационной доминантой общепризнанно хороших спектаклей. И тогда Гамлет перечеркивается решетками «Дании-тюрьмы», а Фердинанд сражается с Президентом на «ле­стнице славы».) И все же при всех сомнениях, вызванных первоначальным эскизом, в грубо сколоченном из досок хлеве было нечто метафорически близкое к истине, поскольку отражало об­щее художественное видение социально-исторических условий да­лекой эпохи.

При уточнении замысла появилась мысль вписать в простран­ство хлева-сарая (слежавшееся сено, непролазная грязь, лужи, хомуты, грабли, вилы) островок провинциального «Версаля» — обиталище Простаковой (со штофными обоями, двумя крыльями взбегающей вверх лестницы, с портретами и даже скульптурами предков).

«Версаль в навозе» — в этом образе уже открывалось более точное выражение сверхзадачи. Не хватало только еще одного де­корационного мазка, удара, способного активизировать прост­ранство. И тогда на сцену «въехали» телеги. Вот эти-то телеги и стали тем строительным элементом, что сообщил нашей деко­рации образную силу. У некоторых из них отвалились колеса, у других — сломаны оглобли, но, главное — телеги оказались рас­пряженными. Так они и стояли в луже. Распряженной оказалась и карета Стародума, сидя в которой, он произносил монолог о прямых дорогах отечества. Распряженная Россия...

Так сценическое пространство было преобразовано соответ­ственно идейной направленности спектакля. Была создана не только бытовая, но и художественная среда, в которой могло развернуться действие комедии Фонвизина «Недоросль». При формировании этой среды критерием отбора стала не только бы­товая достоверность, но и сверхзадача спектакля.

### 3. СТИЛЬ

Едва ли не важнейший фактор, влияющий на предчувствие пластического замысла, — раскрытие своеобразия стиля автора.

В живом творческом процессе формирования режиссерского замысла трудно расчленить понятия «стиль автора», «стиль теат­ра». Режиссер, как правило, озабочен стремлением сделать сцени­ческой явью версию автора пьесы, а не сочинить какую-то свою, «дополнительную». Тут, разумеется, возможно и невольное за­блуждение, но, как правило, первое сознательное побуждение ре­жиссера (да и художника) — установить непосредственный, пря­мой диалог с автором, без предвзятости и предубеждений.

Яснее всего становится это стремление в том случае, если произведение — классическое, хрестоматийное и, следовательно, уже давно имеет сценическую историю и традиции истолкования.

Поколения школьных учителей и авторов школьных учебников, уделяя очень много места и времени анализу бытописательского мастерства И. А. Гончарова, утвердили в сознании русских чита­телей устойчивое представление о бытовой, реалистической струк­туре его произведений. Между тем спор о поэзии и прозе романов Гончарова возник еще при жизни создателя «Обломова» и «Обрыва» Сам писатель был немало обескуражен складывающимся у русской читающей публики искаженным представлением о стиле­вой природе его романов.

Для современников Гончарова, так же как и для большинства из нас, И. С. Тургенев значительно больше «поэт в прозе», неже­ли создатель «Обломова». Между тем сам Гончаров восставал против подобной точки зрения, отводя именно Тургеневу место безукоризненного, первого бытописателя в русской прозе.

В своей статье «Лучше поздно, чем никогда», появившейся после длительного литературного молчания, Гончаров писал: «Я получал и письма от некоторых любителей литературы, наполнен­ные теми же похвалами, которые всего более относились к моей „живописи": и в „Обрыве" и в других моих романах находили це­лые „галереи" картин, лиц, портретов, за которые хотели поста­вить меня на высокий пьедестал в литературе.

Но я, в ответах своих, и письменно и устно уклонялся от вся­ких, слишком лестных похвал. Эти похвалы имели бы для меня гораздо более цены, если бы в моей живописи, за которую меня особенно хвалили, найдены были те идеи и вообще все то, что, сначала инстинктивно, потом, по мере того как подвигались мои авторские работы вперед, заметно для меня самого, укладыва­лось в написанные мною образы, картины и простые несложные события»1.

Может быть, и в самом деле поверхностное, школьное знаком­ство с романами Гончарова искажает истинное понимание стиля автора?

Представление об Обломове нередко ограничивается тем, что мы доподлинно точно знаем: Илья Ильич полеживает на запылен­ном диване. И в самом деле, Обломов лежит на нем в первой час­ти романа.

Однако И. А. Гончаров писал в 1858 году Л. Н. Толстому: «Не читайте первой части „Обломова", а если удосужитесь, то почи­тайте вторую и третью: они написаны после, а та в 1849 году и не годится»2.

Многие ли знакомы с содержанием этого письма? И у многих ли достало терпения перевалить через «диван» первой части? Между тем именно во второй, третьей и четвертой (разделение на третью и четвертую произошло при издании романа) частях заключены не только главное философское, идейное содержание произведения, но и ключ к стилевым особенностям.

Обломов столь же мощное и обобщенное явление человеческой природы, что и Дон Кихот, Фауст, Гамлет... Он, разумеется, на­ционален, но в той же мере, что и сервантовский Дон Кихот, и также принадлежит всему человечеству. Доказательство тому — всемирное признание «Обломова». Два сезона кряду с большим успехом парижская труппа играла «Обломова». Своей мечтой о

1 Гончаров И. А. Собр. соч. М., 1952, т 8., с 137.

2 Там же, с 307

роли Обломова поделился с советскими телезрителями известный итальянский киноактер Мастрояни.

Образ Обломова давно, уже возвысился над бытом вырастив­шей его Гороховой улицы, он — явление иного философского по­рядка. Его бездеятельность объясняется не только ленью, ибо общественная апатия — не только следствие воспитания (впрочем, и воспитание — механизм сугубо социальный). Образ Обломо­ва— это образ умного, доброго и талантливого человека, не нахо­дящего себе дела по душе в окружающем его прагматическом и бездуховном мире

Недаром уже Н. А. Добролюбов относит Обломова к роду «лишних» людей, хотя и судит героя романа Гончарова с позиций своего времени. Страстная антикрепостническая устремленность заставляла Добролюбова рассматривать главные образы и стиль романа лишь со стороны социального разоблачения. Эта точка зрения стала основополагающей в русской критике и педагогике. Так Обломов оказался гером бытового сатирического романа.

Перелистаем иллюстрированные издания романа. Можно огра­ничиться даже и разглядыванием его обложек. Тучный барин в ха­лате возлежит на объемистом диване. Художник В. Ю. Шапорин, с которым мы начали работу над сценическим воплощением рома­на, показал нам свою первую театральную версию «Обломова» (Новосибирский ТЮЗ, 1950-е годы) — занавесом к спектаклю слу­жил отороченный мехом малиновый халат. Эту метафору не только сам Шапорин, но и многие посетители и рецензенты его персо­нальной художественной выставки считали чрезвычайно удачной.

Критический реализм, бытовая сатира — устоявшиеся в нашем сознании и восприятии стилевые приметы «Обломова»

Но таков ли роман И. А. Гончарова на самом деле, если су­дить о нем непредвзято?

«Россия проделала три революции, а все же Обломовы оста­лись, так как Обломов был не только помещик, а и крестьянин, и не только крестьянин, а и интеллигент, и не только интелли­гент...» — говорил В. И. Ленин в 1922 году1.

В «Обломове» Гончаровым раскрыта трагическая история ги­бели незаурядной человеческой личности.

Быт в романе — не просто среда, окружающая Илью Ильича, быт — активно действующая на протяжении всех четырех частей сила, не фон, а участник событий. И для того чтобы выявить эту стилевую природу романа, нужно было, с одной стороны, не впасть в вялое бытописательство, с другой — избежать сатириче­ской заостренности, ибо подобное преувеличение противоречило бы глубоко поэтическому строю произведения.

Диван, воздвигнутый посередине сценической площадки и ли­шенный подушек, подушечек, одеял, пуховиков и прочих домаш­них аксессуаров, становился не уголком комнаты, но обиталищем Обломова.

1 Ленин В. И. Полн. собр. соч., т 45, с 13

Рояль, установленный в глубине, на вершине ступенчатого сце­нического станка, был не только деталью особняка Ильинских. Он хранил память о «Casta diva», той самой арии, что пела Илье Ильичу Ольга Ильинская, о ее встрече с Обломовым. Это был мир Ольги.

Конторка, возникающая далее по ходу действия, — пристани­ще чиновника Мухоярова. Комод — крепость его сестры, вдовы Пшеницыной. Вещи не только одушевлялись людьми, но как бы сами людей одушевляли.

Такое сценическое решение вызвало и определенные возраже­ния: «Условное решение нарушает реалистическую природу про­изведения Гончарова», — считал один из критиков. Но, как нам кажется, несравненно более прав был другой, утверждавший: «Ре­жиссер и художник отказались от бытового многословия во имя выявления социальной и поэтической сущности романа».

И режиссер и художник стремились воплотить в сценическом пространстве стилевые особенности романа. И это вводило в ра­боту над оформлением особый критерий отбора, ставило опреде­ленные условия и ограничения. Условность оформления сцениче­ского пространства возникала не от желания художника и ре­жиссера следовать моде, а от их попытки проникнуть в стилевое своеобразие произведения.

Разумеется, каждое сценическое решение во многом опреде­ляется тем «социальным заказом», который предъявляет ему зри­тельный зал. И определение стиля спектакля, или, скажем так, все более точное проникновение в стиль автора, находится в пря­мой зависимости от времени постановки пьесы.

Дважды, в 1958 и 1972 годах, довелось нам ставить пьесы Эдуарде Де Филиппо.

Не только бытовая природа конфликта, не только точный бы­товой адрес, но главным образом несомненная, как казалось, при­надлежность автора к утверждавшемуся в итальянском кино, те­атре начала 50-х годов неореалистическому стилю побуждала нас с художником М. Гордоном к скрупулезной достоверности и об­стоятельности постановки «Моей семьи» (Театр им. Ленсовета). По тому же пути (и надо сказать, еще более последовательно, а главное, более успешно) шли авторы московского спектакля — режиссер А. Шатрин и художник А. Матвеев (ЦТСА, 1957). На восприятие и воплощение пьесы Э. Де Филиппо в 50-е годы, не­сомненно, сильное влияние оказывало творчество итальянских кинорежиссеров неореализма. В их ряду фигурировало имя са­мого Де Филиппо — драматурга, артиста, режиссера.

Представление об Э. Де Филиппо как о неореалисте укорени­лось в советском театре. Между тем это представление верно лишь отчасти, еще лучше сказать, справедливо по отношению к пьесам определенного периода его творчества.

Ранняя комедия Эдуардо Де Филиппо «Человек и Джентльмен» может быть вполне трактована в духе и традициях неореализма, с его повышенным вниманием к «потоку жизни». Именно так и ставилась пьеса в Ленинграде, да и во многих других театрах страны. К началу 70-х годов стали уже известны пьесы «поздне­го» Эдуардо Де Филиппо, разительно не похожие на знакомые ранее. В них обнаружился сложный театрально-философский под­текст.

Однако так ли уж непохожи эти пьесы — поздние и ранние? Быть может, гипноз неореализма мешал разглядеть и в былых его произведениях иные стилевые черты: и традиции итальянской ко­медии масок, и влияние Пиранделло, и печать театральной эксцен­трики и символики?

Вспомним хотя бы вкратце сюжет одной из первых пьес Де Фи­липпо «Человек и Джентльмен». Приглашенная неким Альберто де Стефано в курортный городок труппа артистов под руководст­вом дона Дженнаро жестоко проваливается при первом же пред­ставлении. Виною тому не только неудачно выбранная пьеса, но и крайне неудачно собранная труппа (примадонна, жена самого Дженнаро, беременна!). Альберто в отчаянии, однако Дженнаро не унывает — он приступает к репетиции другой пьесы (где и бе­ременность жены придется как нельзя более кстати: в пьесе ге­роиня также ждет ребенка). Своей новой работой руководитель труппы сегодня же вечером надеется покорить публику. У Альбер­то де Стефано есть и еще одна причина несколько утешиться. Он узнал, где живет его таинственная подруга Биче, которая вот уже полгода скрывала свой адрес. А поскольку она ждет ребенка, Альберто твердо решает проникнуть к ней в дом, дабы, как истин­ный джентльмен, просить ее руки.

Но тут на героев пьесы обрушивается град недоразумений, од­но не лучше другого. Спасаясь от преследований разъяренного брата своей жены, Дженнаро опрокидывает на себя самодель­ную печку и обваривает ноги. Счастливый Альберто в поисках не­весты попадает в усадьбу графа и узнает, что Биче... является супругой хозяина дома! Чтобы не выдать ее тайны, он принужден разыгрывать сумасшедшего. Но игра эта заходит слишком далеко и грозит ему заточением в сумасшедший дом. В поместье графа попадает и Дженнаро, привлеченный возможностью бесплатно вы­лечиться (граф по образованию врач). Не сразу разобравшись в опасности ситуации, Дженнаро сначала выдает Альберто, потом, поняв в чем дело, выручает его, но в самом конце акта, когда Аль­берто уже готов говорить правду, решительно заявляет (побуж­даемый мольбой Биче), что тот — сумасшедший. Последнее дей­ствие происходит в полиции. В довершение нового круга недора­зумений, разоблачений и открытий Альберто выпускают на свободу, а Дженнаро, который не в состоянии расплатиться за сорванные гастроли, сажают в тюрьму. Тут уж и он выдает себя за сумас­шедшего.

' Как видим, при всем желании коротко пересказать содержание пьесы — этого сделать невозможно. Рассказ вязнет в огромном количестве вроде бы не очень обязательных подробностей «пото­ка жизни». Еще одна веселая и грустная история злоключений нищей труппы бродячих комедиантов. Правда, идея пьесы представ­ляется выше ее бытовой структуры. Речь идет об истинном и мнимом благородстве, о необходимости соединения человеческих и «джентльменских» качеств, о правде и лжи, обмане и честности...

Конечно же, эти мысли могут быть прочитаны (и выявлены) и в спектакле сугубо бытового плана. Однако в пьесе улавлива­ются и иные странности. Скажем, фантасмагория мнимых сума­сшествий (сумасшедшим представляется в последнем акте и граф). Что это — забавная случайность?

Далее. Весь первый акт Дженнаро готовится к вечернему спек­таклю. Он репетирует пьесу под названием «Новая беда», и сце­на репетиции занимает добрую половину акта (кстати сказать, один из самых комических эпизодов пьесы). Но вот Дженнаро обваривает ноги, и дальше никто из персонажей и словом не об­молвился о судьбе «Новой беды» — ни об отмене объявленного спектакля, ни о замене его, ни о переносе и т. п. Чрезвычайно длин­ная сцена репетиции не имеет в комедии ни продолжения, ни развития! Согласимся, для бытовой логики развития действия — промах малообъяснимый! Отнести его к издержкам бессюжетно­сти неореалистического «потока жизни»? Или просто объяс­нить драматургической неопытностью автора (одна из первых пьес!)?

Нам довелось видеть спектакль «Человек и Джентльмен», в котором режиссер с величайшей беззаботностью отмахнулся от этой несообразности. И что же? Спектакль стал собранием жан­ровых зарисовок, среди которых самой убедительной и точной была сцена репетиции. И только! Продолжения «репетиция» так и не имела. Ее связь с последующим течением пьесы разъяснена не была.

И все-таки хотелось доискаться смысла упомянутой несураз­ности в пьесе Де Филиппо. Что если не состоявшийся спектакль не упоминается автором, потому что... состоялся? Состоялся не в театре, а в жизни. Не на сцене, а в самой действительности.

Может быть, не случайно пьеса, которую репетировал Джен­наро, называлась «Новая беда»? Может быть, не зря так сетует Дженнаро во время репетиции на то, что не хватает в его труппе артиста на роль начальника полиции? «Кто же арестует меня се­годня вечером?» — в отчаянии вопрошает артист. Но то, что с та­ким трудом удавалось на репетиции, легко и естественно получи­лось в жизни. Отыскался-таки начальник полиции и достаточно хорошо исполнил свою роль, арестовав Дженнаро. Может быть, весь первый акт — репетиция той «комедии жизни», которая и за­нимает вторую половину пьесы?

Казавшаяся поначалу неправдоподобной, даже нелепой, догад­ка становилась ключом к идейному, стилевому решению спектак­ля (Московский театр им. А. С. Пушкина). В силу вступала не бытовая, а художественная логика. И на сцене, и в жизни истин­ные джентльмены борются за одни и те же идеалы. Только в жиз­ни такая борьба требует еще незаурядных человеческих качеств!

Сверхзадача нашего спектакля обретала ясность. Однако тре­бовалось найти и его пространственное решение.

Не второстепенной, случайной, а самой главной сценой спек­такля становилась репетиция «Новой беды»! Действие этого акта пьесы было перенесено на центральную, приподнятую на полтора метра от пола площадку. Получалась как бы сцена на сцене. Над нею, в самом центре, свисал с колосников шутовской колпак с бубенчиками. На этой площадке происходит не только сцена ре­петиции — в начале спектакля тут развернется то самое представ­ление, которое так жестоко провалилось накануне! Словом, это место, пространство для игры. Но площадка никуда не отъезжает, не сдвигается, не исчезает. Она остается посередине сцены, в цент­ре действия, и именно на нее попадают персонажи, когда начи­нают обманывать, лгать, изворачиваться — играть в самой жизни!

Площадка эта, осененная шутовским колпаком, вписывается в каждую декорацию, в каждое из мест действия пьесы. В сцене «Дом графа» на площадку торжественно вознесена колыбель бу­дущего наследника. В сцене «В полиции» на площадке разместил­ся стол самого Начальника. То, что происходит за этим столом и вокруг стола, так напоминает... театральный спектакль!

Сцена и жизнь объединились, сплелись, перепутались, и над пантомимой итальянских комедиантов, точно так же как И над жизнью итальянских джентльменов, одинаково позвякивает бу­бенчиками шутовской колпак!

Можно сказать, что такое решение больше в духе «позднего» Э. Де Филиппо — автора «Искусства комедии». Но не правильнее ли думать, что и в самые первые его драматургические опыты за­брошены те зерна, что прорастут впоследствии? Что в «Человеке и Джентльмене», помимо черт неореалистической комедии (и они есть!), заложены еще и иные возможности и тенденции.

Итак, работая над постановкой ранней пьесы драматурга, це­лесообразно рассматривать весь последующий его творческий путь, воспринимать авторский стиль в развитии. Такой путь рабо­ты над пьесой открывает перед режиссером более широкие воз­можности выбора решения сценического пространства.

### 4. ЖАНР

Определение стиля спектакля влечет за собой и его жан­ровое решение.

Не расписанный «на голоса» поток жизни, не бытовая пьеса, не комедия положений и не драма, а трагикомедия — вот жанр, который получил пространственное и игровое разрешение в нашем спектакле «Человек и Джентльмен».

Точно так же не бытовой и даже не драматической сатирой, но трагедией («трагедией русского Гамлета») становился «Об­ломов».

Именно это обстоятельство заставило нас с художником В. Шапориным выстраивать «гамлетовскую» сценическую пло­щадку, спускавшуюся широкими ступенями-уступами к авансце­не. Но такая площадка должна была стать не «шекспировской» (хоть подобная зрительская ассоциация и входила в наши ра­счеты), а «гончаровской», пространством петербургской трагедии. Так появились на верхних уступах площадки цепи Невской набе­режной, так вся площадка была задрапирована бутылочно-зеле­ным сукном и окружена такими же, цвета чиновничьего мундира, зелеными кулисами и падугами.

Поиски пространственно-пластических решений, не ограничен­ных жестко стилевыми и жанровыми требованиями, обречены на неудачу. Абстрактные поиски бытовой характеристики, идейно-образного подобия или обобщения, не связанные стилем и жан­ром спектакля, — занятие бесплодное. Существенно важно, чтобы бытовая характеристика, идейное решение и стилевые принципы оказались слитыми, нашли свое выражение в жанровой структуре произведения.

Плохо, если быт, стиль, идея и жанр в намерениях режиссера (художника) существуют раздельно. А именно так случилось, когда мы с тем же В. Ю. Шапориным работали над воплощением пьесы Мустая Карима «Страна Айгуль».

Действие происходит в современной башкирской деревне (бы­товая характеристика!). Нет ничего дороже для человека родной земли, ее высот в самом обобщенном и прямом смысле — вот (пусть не совсем точная) формулировка идеи пьесы (ее сверх­задача). Поэзия Мустая Карима предопределяла несколько при­поднятый, романтический строй спектакля (стиль!). На титульном листе «Страны Айгуль» означено было — «пьеса», но драматург согласился с определением театра — «драматический сказ» (жанр!).

Национальное своеобразие, романтическая приподнятость ли­тературного материала вызывали желание придать спектаклю форму народного представления. Хорошо бы, думалось, сколо­тить дощатый помост, да на нем бы и сыграть историю о башкир­ской девушке Айгуль и ее Матери, которая, заброшенная войной в далекую Италию, после тринадцати лет разлуки с родным краем возвращается к односельчанам, чтобы увезти на чужбину свою дочь. И о том, как Айгуль отказывается ехать и остается на Родине.

Хорошо бы, но только поведанная автором история нуждается еще, кроме помоста, в ином жизненном пространстве: в тропинках и горных перевалах, в родниках и лесных тропках — тех приметах родной Айгуль земли, которые бы стали не только бытовыми «довесками», но идейно-смысловым, пластическим центром спек­такля.

Что же, водрузить на помост бутафорские роднички, перевалы и тропинки? Нелепость! Вот и рисовал В. Ю. Шапорин до поры до времени порознь — то помост, то «Родину». Эти карандашные наброски сохранились. Самые разные игровые площадки: окружность цирковой арены, квадрат ярмарочного балагана, прямоуголь­ник наспех сбитой импровизированной сцены...

Другой ряд набросков. Извилисто петляющая в гору тропинка, проложенная среди отвесных скал, тропинка, повисшая в воздухе, мостик, проложенный через горный поток, тропинка, увенчанная горной вершиной, вершина над пропастью...

Порознь получается! А вот и попытка «сближения»: тропинка, опоясывающая манеж... Надуманно, непонятно, неинтересно!

Опять сначала. Помост на деревянных колодах... Под помос­том деревянные бочонки из-под меда! (Тут и национальное свое­образие, и колорит, и нужные нам условия театральной игры!) А тема спектакля, его сверхзадача? Эскизы отброшены, поиски продолжаются в пространстве макета, в «прирезках». Но и «при­резки» ничего не проясняют.

По обоим краям картонного (в макете) помоста, на специаль­ных ножках медные гонги с молоточками застыли в ожидании начала представления.

* Хорошо?
* Неплохо.
* А может быть, так? — Площадка становится эллипсом,
* И так хорошо.

Когда нет критерия отбора, все одинаково хорошо и одина­ково плохо!

— А может быть, все-таки проложить тропку к вершине? Нет, от чего-то надо отказываться. Или то, или другое. Луч­ше — помост.

— Тогда покроем площадку ковром...

Мы стали рассматривать узоры башкирских ковров. Тут-то вдруг и замаячил просвет. Почему, думая о Родине, мы непре­менно сводили наши рассуждения к родникам, горам, тропкам и ручейкам — природным особенностям края? Ведь именно «натур­ная», необузданная природа и не укладывается на наш игровой помост, отторгается, оказываясь за границами избранного жанра! Разве нет других изобразительных знаков родной стороны?

Рассматривая один за другим изображения ковров, мы любо­вались узорами орнаментов. Это были как бы иероглифы древней живописи, обобщенные знаки, чудодейственные образы, вобрав­шие в себя изображения и снеговых вершин, и плодов, и деревьев. Почему же эти орнаменты не могут стать олицетворением нацио­нального духа, тем самым обобщенным представлением о Родине, которую мы так безуспешно пытались изобразить?

Так обе задачи — выражения идеи и стиля спектакля посте­пенно стали совмещаться.

Художник принялся выстраивать сценический помост из пло­щадок-орнаментов. Каждая из площадок — зелено-красный квад­рат (зеленый и красный — самые распространенные цвета в башкирском национальном орнаменте). Целая пирамида орна­ментов уходила вверх от линии рампы. Получался не просто игровой помост, не только сплетение национальных ковров-орнаментов, но и действенный эмоционально-художественный образ: площадки поднимались в гору, увенчанные в самом центре и глу­бине орнаментом-вершиной, — картина природно-ландшафтных особенностей башкирской земли — родины Айгуль.

Теперь задача стала чисто композиционной — наилучшим об­разом организовать сценическое пространство. Это и удалось осу­ществить художнику. По обе стороны площадки, у порталов при­таились наши медные гонги, а на фоне густо-синего задника — неба появился третий гонг — выкованное из меди солнце.

Горные ручейки и тропы, так же как деревья, птицы, пере­говаривающиеся и распевающие (по ремарке автора) на ветках, получили свое выражение на обретенном нами жанровом языке. Драматический сказ не мог обойтись без сказительниц! Четыре подруги Зульхабиры — матери Айгуль, четыре ее односельчанки, одетые в длинные черные платья, стали не только действующими лицами, но и своеобразными ведущими спектакля. Этот «хор» на­ционального сказа видоизменял и оживлял пространство. На пле­чи женщин накинуты длинные разноцветные шали. Вот упали на площадку зеленые — и зеленая тропинка потянулась к вершине. Сброшены с плеч алые — и заалел на вершине вечный огонь в па­мять павших на войне мужей.

Были обретены условия игры, определена мера условности, которые дали возможность заговорить до того безмолвному и без­личному, безжанровому сценическому пространству. Эстафета пластического решения продолжилась.

### 5. АТМОСФЕРА

Принято считать: атмосфера сценического пространства создается светом, звуками и музыкой.

Конечно же, такое представление чрезвычайно неточно. Ат­мосфера — не внешне-формальный компонент театральной поста­новки, атмосфера (как и воздух планеты) пронизывает и напол­няет всю ее структуру, проникая во все поры.

Вспомним, что такое художественная атмосфера других про­изведений литературы и искусства — романа, симфонии, живопис­ного полотна. Это — своеобразие всей структуры, трудно опреде­ляемое словами, но от того не менее сильное.

Атмосфера спектакля возникает на репетициях, вызревает исподволь, конденсируется, кажется, в самом воздухе репети­ционной комнаты. А потом уже свет, музыка, звуки «проявляют» атмосферу, делают ее ощутимой, видимой, слышимой для зри­телей.

Взаимоотношения актеров между собой, завязавшиеся в про­цессе репетиций товарищеские, дружеские отношения, их творчес­кая взаимопомощь — все это предвестники атмосферы будущего спектакля. В процессе репетиционной работы исполнители с ре­жиссером не только переживают совместно «творческие муки», но, можно сказать, вступают в «художественный заговор», условия которого часто известны только, им одним. Вот почему столь бо­лезненным бывает ввод в готовый спектакль актера «со стороны». Новый исполнитель по своим индивидуальным данным может оказаться даже сильнее прежнего, однако, как правило, художе­ственная целостность спектакля будет нарушена. Недаром ре­жиссеры предпочитают вводить в спектакль актера, который уча­ствовал в репетициях (пусть даже репетировал другую роль). Он — «в атмосфере».

Атмосфера, создавшаяся в работе режиссера с актерами, не­пременно сказывается и на его творческих отношениях с худож­ником при решении вопросов сценического пространства.

Каким же образом атмосфера выражается в пространственном решении спектакля? Бывает, что режиссер и художник, уже ре­шив все пространственно-образные задачи, добавляют кое-что еще и «для атмосферы». И это, мол, обогащает жизненную на­полненность спектакля. Заблуждение!

Представим для обозрения два интерьера работы... Эмиля Золя.

Пластическое мастерство великого французского романиста общепризнанно. Его описания обладают изобразительной нагляд­ностью.

«Сюда никогда не заглядывало солнце, днем стоял зеленый полумрак, а вечером, при свете ламп и люстры, гостиная казалась еще более строгой благодаря массивной мебели красного дерева в стиле ампир, штофным обоям и креслам, обитым тисненым желтым бархатом... Здесь царил дух благочестия, атмосфера хо­лодного достоинства, старинных нравов минувшего века. Напро­тив кресла, в котором умерла мать графа, — глубокого, твердого кресла, обитого плотной материей, — стояла по другую сторону камина кушетка графини Сабины с красной шелковой обивкой, мягкая, как пух. Это была единственная современная вещь, по­павшая сюда по воле случая и нарушавшая строгость стиля». Это из описания гостиной графини Сабины Мюффа (третья глава романа «Нана»).

На той же странице упоминается еще «зеленоватый, заплес­невелый от сырости потолок».

То же пространство в тринадцатой главе преображается:

«Роскошная гостиная была обита генуэзским бархатом, по­толок украшала живописная работа Буше. Хрустальные люстры и подвески зажигали огнем роскошные зеркала и обивку. Каза­лось, кушетка Сабины, единственная мебель из красного шелка, поражавшая некогда своей мягкой негой, размножилась, разрос­лась, заполнив весь особняк сладостной ленью, жадной остротой наслаждения, загадочной страстью».

Резкая перемена атмосферы гостиной графини Мюффа, как мы видим, — не в описании, в недомолвках, «намеках», вполне приемлемых в литературе. Нет, атмосфера перестроена/

Речь шла об атмосфере литературного произведения — о характеристике среды, жизни действующих лиц. В театре, кроме то­го, существует еще и атмосфера самого представления. То есть та атмосфера, которая притягивала и волновала зрителей художественного театра, отправлявшихся в начале века к «сестрам Прозоровым»; та атмосфера, которая уже на Таганской площади предваряет спектакль «Десять дней, которые протрясли мир»; та атмосфера, что окружала зрителей по фойе и ярусам во время спектакля Ю. Завадского «Виндзорские насмешницы» или прово­жает зрителей пятью вечными огнями спектакля Ю. Любимова «А зори здесь тихие»...

Работая с художником Б. Мессерером над спектаклем «По­хождения бравого солдата Швейка», мы ставили перед собой задачу создать атмосферу «солдатского представления».

Только два персонажа существовали на протяжении всего спектакля — бравый солдат Швейк и летописец девяносто первого полка вольноопределяющийся Марек. Остальные роли как бы ра­зыгрывались солдатами. Это и предопределило атмосферу сол­датского представления, которое вполне могло быть разыграно в казарме. Вот эта-то «сцена-казарма» и была выстроена на сце­нической площадке театра имени Пушкина. В качестве сукон-ку­лис были развешены карты военных действий, на защитного цве­та порталах (защитного цвета и вся одежда сцены) укреплены шинельные скатки, котелки, кружки, оловянные миски, обезли­ченный солдатский скарб — не то музей, не то казарма.

А в центре — помост, покоящийся на солдатских сапогах. Це­лый склад сапог под помостом. По окончании пролога с колосни­ков опускалась вешалка, над которой солдаты развешивали свои шинели. Так образовывался шинельный занавес, который далее опускался и поднимался, закрывая и открывая картины спек­такля.

Таким образом, и атмосфера как «воздух места действия», и атмосфера как «воздух представления» входят слагаемыми в «рабочее задание» по строительству зрительного образа спек­такля.

Для современного театра характерно именно это «слияние двух атмосфер», образующее единую атмосферу сценического действия. Чаще всего она выражается сегодня в самой фактуре оформления, являющейся строительным материалом, из которого делается декорация. Как, например, кожа и ржавое железо в «Короле Лире» Питера Брука, занавес-стена в «Гамлете», доски и плащ-палатка в «Зорях...» (Театр на Таганке).

Так атмосфера вписывается в сценическое пространство, ста­новится одним из главных «определяющих» образ спектакля.

### 6. ДРАМАТУРГИЯ ПРОСТРАНСТВА

Обратим внимание еще на одну примечательную особен­ность интерьеров Эмиля Золя — их изменение, развитие. То, что только заявлено в первой гостиной (огненно-красная кушетка графини), впоследствии разгорается, разрастается, заполняет все пространство второй.

Подобное изменение, развитие — закон построения зрительного образа спектакля. Режиссер и художник продумывают и осуще­ствляют своеобразную драматургию пространства.

Вновь обратимся к спектаклю по роману Гончарова «Обло­мов». Покажем, как видоизменялось пространство трагедии по ходу действия.

Шекспировская площадка с нисходящими ступенями и цепями Невской набережной.

Первое действие.

На верхней площадке — вершине сценической «установки» — рояль. Тут начинается спектакль. У рояля — Ольга, Штольц, Обломов.

* Уж не любишь ли ты его по-прежнему?
* Нет, я люблю его не по-прежнему, но есть что-то, что я люблю в нем, чему я, кажется, осталась верна и не изменюсь, как иные...

Эти фразы — как эпиграф к роману, короткое вступление, пролог.

Штольц берет с рояля книгу, открывает ее, читает: «„Обло­мов", сочинение Ивана Гончарова». Исполнитель роли Обломова спускается к дивану, расположенному на нижнем уступе пло­щадки.

Затем по ходу действия диван исчезнет (его унесут «рабо­чие» — те самые, что собираются «ломать», перестраивать квар­тиру Обломова), и на огромной сценической площадке останется лишь рояль с веткой сирени на крышке.

Безграничный простор откроется Илье Ильичу. Здесь на вер­шине площадки, у рояля, вместе с Ольгой, и завершит Обломов первый акт словами: «Боже, как хорошо жить на свете!»

Второе действие.

Там, где стоял рояль, свалена в беспорядке обломовская ме­бель: диван, шкаф, кресла, ширма, упакованные в рогожу. Илья Ильич переезжает на Выборгскую сторону, в дом вдовы Агафьи Пшеницыной.

На первом плане, на нижней площадке (той самой, где нахо­дился в первом действии диван), по обеим сторонам ее, по порта­лам, разместились комод (справа от зрителей) и конторка (сле­ва). Здесь живут Агафья Матвеевна и ее братец Иван Матвеевич, Сюда к ним спускается для переговоров (в начале действия) Обломов. Отказаться от квартиры ему не удается, и он решает ненадолго здесь задержаться.

В следующей картине мужики относят вниз и освобождают от рогожи столик, кресло, ширму. Обломов временно поселяется на Выборгской стороне.

С каждой новой картиной спектакля нижняя площадка все больше обрастает вещами Обломова. Они все плотнее заполняют нижнюю площадку; сперва сосуществуют, а потом срастаются с комодом Агафьи и конторкой братца. Наконец» торжественно, плавно на бурлацких лямках волокут мужики вниз и диван.

Интерьер замкнулся. Пространство сжалось, съежилось. Пе­редняя площадка, заставленная и заваленная нужными и ненуж­ными вещами, стала похожей на склеп, в котором заживо пог­ребен Илья Ильич Обломов.

Остается добавить еще, что во время обломовского сна за реаль­ной мебелью возникает фантасмагорическая, непомерно огромная. Из-за чудовищно разросшихся комода, шкафа, конторки выползают, выглядывают знакомые Ильи Ильича, и именно во время сна вдруг исчезнет этот вещный мир, и останется Обломов наедине с необъятным, как в начале спектакля, пространством.

Из одного только перемещения мебели зрителям становится ясной и эволюция образа Обломова, и ход развития спектакля. Конечно же, самым ценным в нашем решении оказалось то, что оно было рассчитано на действующих в пространстве героев спек­такля, что оно всецело раскрывало свои возможности, видоизменя­ясь по ходу действия пьесы.

### 7. ПОЛЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ

Еще один критерий отбора, еще одна пограничная зона между жизненным, реальным и сценическим пространством — сама площадка, на которой происходит действие спектакля.

Конкретные условия сцены предъявляют режиссеру и худож­нику вполне определенные требования. Естественно, что худож­ник, отталкиваясь от своего собственного замысла заготавливает ту «площадь», на которой развернется действие, создает живописное полотно, определяя его размер и масштаб. В театральном спектакле площадка по отношению к размерам сцены может быть изменена (уменьшение глубины, сокращение по зеркалу) совсем немного.

Н. П. Акимов рекомендовал режиссерам и художникам перед началом новой работы представить сценическую площадку своего театра обнаженной, лишенной сукон, кулис, падуг, чтобы еще и еще раз попытаться открыть для себя ее возможности и в то же время мыслить конкретно, применяясь к заданным условиям.

Не случайна давнишняя тенденция спектаклей 20-х годов, восстановленная в современной театральной практике, — высво­бождения сцены от вязкой мягкости сукон, вещно-бытовой мно­гословности.

Ныне в спектаклях многих театров сцена обнажена, обыгры­ваются ее технические приспособления (фонари, софиты, штанке­ты — в спектакле Театра на Малой Бронной «Человек со сторо­ны» и др.), эти приспособления становятся строительными элемен­тами сценического пространства, компонентами художественного оформления.

Сродни этой тяги к художественному освоению игровых возможностей театрального пространства стремление иных режис­серов и художников избавиться от сцены-коробки.

Многие годы Ленинградский театр юного зрителя находился в здании на Моховой улице. Зрительский амфитеатр и полукруг­лая сцена становились непременным, предварительным условием любого спектакля. Такая конфигурация сцены и зала была слу­чайной, но она стала основой множества театральных находок и изобретений. Когда создатель театра А. А. Брянцев приступил к строительству нового помещения, то и в архитектуре нового зри­тельного зала сохранено то же сочетание амфитеатра и полукруг­лой «орхестры», ибо оно оказалось необходимым детскому театру с его игровой природой и непосредственным общением актеров со зрителями.

Распространение в современном театре малых сцен — самой различной конфигурации, размера, соотношений игрового и зри­тельского «пространства» — явление примечательное. Все это — поиски разнообразнейших условий общения зрителей и актеров, новых пространственных возможностей театрального представле­ния.

Спектакль «Человек на своем месте» был поставлен на малой сцене Театра имени В. Маяковского. Одно из главных условий, предопределенных пьесой, — динамичный переход от одного эпи­зода к другому, подвижность, «монтажность» сценического дейст­вия.

Малая сцена, ее минимальная техническая оснащенность ли­шили нас возможности каких бы то ни было перестановок. Сле­довательно, оставалось одно: все оформление, все места действия должны быть заготовлены сразу. Принцип симультанности был подсказан условиями самой сценической площадки.

Правление колхоза, деревенская улица, строительная пло­щадка химкомбината, городская квартира, дом председателя кол­хоза, сельский радиоузел, изба доярки Звягиной — все должно было разместиться на малой сцене, не имеющей ни подмостков, ни правильно организованного зрительного зала (три ряда кре­сел, амфитеатром охватывающие с трех сторон игровую пло­щадку) .

Разместилось: справа у зрительного входа, возвышаясь над ним и соединяясь с осветительной ложей, — леса химкомбината, в глубине — правление колхоза. Слева — калитка и крыльцо до­ма. Слева от амфитеатра — пандусом — дом Звягиной. Справа (ближе к зрителям) такой же пандус — городская квартира. Справа же, в самом зрительном амфитеатре, на ступенях, рас­положился радиоузел По диагонали от зрительского входа к калитке пролегла деревенская улица.

Симультанность была достигнута. Места действия, конечно же, же изображенные, а легко обозначенные, давали возможность мгновенных переходов. Но такое «обозначение» мест действия служило не только интересам монтажа сцен, не только сохраняло необходимую слитность малых временных отрезков сценического действия, но и придавало всему представлению слегка иронический оттенок, заключенный в самой драматургической ткани пьесы.

Изобразительную нагрузку несли лишь телеграфные столбы с натянутыми через весь зал проводами да белые облака на чер­ном фоне стен малого зала. Но и эти облака по ходу спектакля обыгрывались, становясь чуть ли не самой иронической деталью оформления: на них проецировались изображения образцовых свиней, коров и овец в сцене на образцовой животноводческой ферме. Коровы, свиньи и овцы «витали» в облаках. Игровые функции мест действия совпадали с жанровыми, стилевыми.

Спектакль выстроился. Успех постановки предопределил ее перевод на большую сцену театра. Не найдя с художником А. Та­расовым нового интересного решения и привязавшись к старому, мы, увеличив все детали в размерах, перенесли нашу малую сце­ну на большую. В глубине сцены разместилось правление колхо­за, слева от него — калитка с крыльцом, на авансцене — слева и справа бывшие пандусы, преобразованные в квадраты городских и колхозных квартир Справа на первом плане — строительная площадка, но уже, конечно, не вклинивающаяся в зал, а отнесен­ная за зеркало сцены, слева у портала (а не в зрительном за­ле!) — радиоузел, от правого портала в глубину потянулись телег­рафные столбы, и облака на «ниточках» повисли на фоне голубо­го горизонта.

Пространственное решение игровой площадки осталось то же самое, но художественная убедительность потускнела. Утратилась непосредственная связь оформления сценической площадки и зри­тельного зала.

В старом спектакле (на малой сцене) гордостью режиссера было пространственное решение диалога между председателем колхоза «Победа» Бобровым (Ю. Веригин) и начальником строи­тельства химкомбината Кочаряном (Е. Лазарев). В этом эпизоде было неважно, где именно (в правлении или на стройке) проис­ходит разговор. Это был решающий поединок Боброва — Кочаря­на, и потому лучше всего было их разместить на опорных плац­дармах: правление — стройка. Так и шел этот диалог — предсе­датель сидел за столом в правлении колхоза, а Кочарян — Е. Лазарев как на капитанском мостике, возвышался над зри­телями на лесах стройки. В спектакле на малой сцене удалось достичь главного — получалось, что конфликтовали не только действующие лица, но как бы и сами места действия. Кроме того, такое пластическое решение сцены давало одновременно и круп­ные планы героев и общий план, в зависимости от того, какую точку зрения, ракурс выбирали зрители. Был достигнут и допол­нительный, заранее не запланированный эффект досмотрев, дос­лушав реплику Боброва, зрители, как бы повинуясь драматиче­скому конфликту, поворачивались за ответом к Кочаряну, а от него — к Боброву.

Все это, естественно, было утрачено на большой сцене. Но не только это. Ушло главное — принцип импровизированной, «зна­ковой» Декорации, ее непринужденность, легкость, ироническое звучание спектакля.

На большой сцене Театра имени В. Маяковского сохранилась возможность динамичных переходов (даже усиленная и усовер­шенствованная еще и движением станков, площадок, порталов и т. п.), но выветрилось образное содержание пространства.

И только тогда стало ясно, что ценность, обаяние нашего «ма­лого оформления» заключались в том, что, благополучно пройдя эстафету «быт-идея-стиль-жанр-атмосфера», в итоге мы оформили не разные места действия: «колхоз», «строительство», «радиоузел» и т. д., а одно место, одну игровую площадку — малую сцену теат­ра имени В. Маяковского. На ней нам удалось развернуть спек­такль «Человек на своем месте», вовлекая в ироническую игру зри­телей, легко и весело уславливаясь с ними, где будет колхоз, где — стройка, где — радиоузел. Мы были привязаны к нашей необыч­ной площадке, и именно эта наша «привязанность» позволила разрешить игровое пространство и определила в конечном счете успех постановки.

### 8. УСЛОВНОСТЬ КАК ЗАКОН ТЕАТРАЛЬНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Желание донести до зрительного зала сложную многопла­новую художественную информацию через бытовую характеристику места действия, сверхзадачу спектакля, его стиль, жанр, атмосфе­ру, учет габаритов сцены приводит к неизбежной концентрации этой информации, к определенному образному шифру. Каждая грань за­мысла вносит свои поправки, диктует свои условия, именно все слагаемые режиссерского решения в целом формируют в конечном счете зрительный, пространственный образ спектакля.

Условное решение пространства — не прихоть моды, не времен­ное увлечение, а объективный закон театрального искусства.

«Страсти вокруг художественной условности, бывшие в зените еще лет десять назад, ныне как будто поулеглись. Условность в реалистической литературе, в искусстве признана. Те, кто утверж­дал несовместимость условности с реализмом, едва ли захотели бы вспоминать о своей очевидной теперь неправоте»1. С этой конста­тацией одной из бесспорных реальностей в современной театраль­ной практике нельзя не согласиться.

Вне условного решения сценического пространства не могут быть удовлетворительно разрешены задачи, о которых шла речь в настоящем разделе и которые ставит перед режиссером и худож­ником то или иное драматическое произведение. Зрительный образ спектакля лишь тогда будет создан, если он вместит в себя все предлагаемые драматургом и режиссером условия. И эти-то усло­вия и приведут к той условности (перцептуальности) сценического

1 Дмитриев В. Реализм и художественная условность. М., 1974, с. 4.

пространства, которая всегда была, есть и будет, подобно безуслов­ности (концептуальности) сценического времени, прерогативой театрального искусства.

Разными путями, тропинками пробираются к образному реше­нию сценического пространства режиссеры и художники. От «ро­мана жизни» предлагает идти Г. А Товстоногов, от «пустой пло­щадки» — Н. П. Акимов. Какие разные, казалось бы, рекоменда­ции! Но пути сходятся, когда приводят к театральному образу.

Если требования пьесы и режиссерского замысла (все те же его грани — быт, сверхзадача, стиль и т.д.) обусловят скрупулез­ную натуральную «застройку» сценического пространства, значит, в данном случае именно она является единственно необходимым художественным решением, приводящим к созданию образа спек­такля Впрочем, и тут Оформление спектакля вряд ли можно наз­вать безусловным, ибо «четвертая стена» будет существовать лишь в воображении актеров и зрителей. Ведь, если ее выстроить «в на­туре», придется отказаться от показа спектакля

Вот и выходит, что подлинно натуральное оформление можно выстроить разве что в кино, где нет зрителей, а есть вездесущая и все проникающая камера, которая может не смотреть, а подсмат­ривать. Но тут мы вторгаемся в область законов другого искусства, о которых речь уже шла в третьей главе

Итак, условность в решении сценического пространства оста­ется непременным принципом работы режиссера и художника, стремящихся точно и полно решить художественные задачи, кото­рые на них возлагает посредничество между пьесой и зрительным залом.

### 9. ЗАКОНОМЕРНОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОГО ПЕРЕВОДА

Попробуем теперь, перейдя от анализа процесса создания спектакля к рассмотрению его результатов, сопоставить обнаружен­ные закономерности с некоторыми явлениями советского театраль­ного искусства последних лет. Наиболее плодотворным, на наш взгляд, явилось бы рассмотрение под этим углом зрения простран­ственно-временных континуумов ряда сценических переложений романов, повестей, рассказов в московских и ленинградских театрах.

Перевод прозаических произведений на язык сцены становится характерной чертой современного театрального процесса. И не только из-за ощутимого недостатка произведений драматической литературы, но и потому еще, что арсенал выразительных возмож­ностей театра в последние десятилетия значительно расширился, те­атру оказалась вполне под силу творческая реализация произведе­ний иных жанровых и видовых структур.

Все чаще герои рассказов, повестей, романов, покидая книжную полку, попадая в иную эстетическую среду, обретают новые прост­ранственно-временные возможности художественного бытия. При анализе такого рода переложение, при сопоставлении континуумов повествовательного и сценического особенности пространственно-временной системы театра должны выступать наиболее четко, наг­лядно.

В последние сезоны рассматриваемая область театрального творчества пополнилась целым рядом ярких, талантливых работ. Это — «Разгром» (Театр им. В. Маяковского, постановка М. Заха­рова, художник В. Левенталь), «Тихий Дон» и «История лошади» (Большой драматический театр, постановка Г. Товстоногова, ху­дожник Э. Кочергин), «Драматическая песня» (Московский театр им. А. С. Пушкина, постановка Б. Равенских, художник В. Шапо­рин), «В списках не значился» (Московский театр им. Ленинского комсомола, постановка М. Захарова, художники О. Твардовская и В. Макушенко), «Характеры» и «Леди Макбет Мценского уезда» (Театр им. В. Маяковского и ГИТИС, постановка А. Гончарова, художники К. Андреев и М. Карташов), «Берег» (Театр им. Н. В. Гоголя, постановка Б. Голубовского, художник Э. Стен­берг). Эти работы — собственно режиссерские переложения (в большинстве случаев сами постановщики явились авторами или соавторами инсценировок или, во всяком случае, принимали актив­нейшее участие в их создании). Спектакли примечательны тем, что перевод прозаических произведений совершался на театральный язык как бы непосредственно, минуя стадию дополнительной Лите­ратурной обработки. Обретая возможность выявить свою точку зрения не только сценическими, но и драматургическими средства­ми, режиссер в каждом из этих спектаклей проявлял свои худо­жественные намерения зачастую полнее, активнее, нежели при ра­боте над литературными переложениями или даже над пьесами.

У всех упомянутых здесь постановок есть свои несомненные, уже достаточно признанные зрителями и критикой достоинства. Каждая из них примечательна по-своему. «Разгром» и «Драматическая пес­ня» интересны далеко не очевидными, неожиданными жанровыми решениями, которые в конечном счете оказались способами раск­рытия авторского стиля. «В списках не значился» может служить наглядной иллюстрацией к тому, как литературные образы, входя в слои «атмосферы иной плотности», обретают свою особую пла­стичность. «Характеры» — хороший пример того, как театральная, режиссерская сверхзадача определяет драматургическое сцепление весьма разнородных повествовательных элементов. Постановка «Леди Макбет Мценского уезда» отмечена художественно-ориги­нальной попыткой введения ярких лубочных театральных средств в контекст жестокого, чуть ли не физиологического очерка Леско­ва. Переложение «Берега» привлекает удачно найденным сцени­ческим приемом. Сочетание философской глубины и остроты теат­ральной формы характеризует «Историю лошади». «Тихий Дон» — уникальный случай перевода огромного, многогранного романа на лаконичный и вместе с тем образный язык поэтического спек­такля.

Однако при всем разнообразии этих работ, естественно определившихся несхожестью литературных первооснов, различием твор­ческих индивидуальностей режиссеров и своеобразием театральных коллективов, можно отметить с точки зрения рассматриваемой на­ми темы общие тенденции, по-разному проявившиеся в создании пространственно-временного единства каждого из спектаклей.

Прежде всего, работы эти — не адаптация, не механическое приспособление литературных произведений для сцены, наносящие неизбежный и даже заранее предусмотренный урон их целостности, а своеобразные произведения, обладающие самостоятельной худо­жественной ценностью. Как ни порочим мы (часто!) инсценировки, как ни утверждаем (всегда!), что они обедняют литературный пер­воисточник, разве не бывает случаев сценической практики, когда при переложении для театра произведение литературы вдруг об­наруживает свои дотоле затаенные, скрытые идейно-смысловые и художественные достоинства! И если б не было надежды не толь­ко на «грамотный» пересказ литературной первоосновы, но и на ху­дожественное открытие, разве обращались бы мастера театра и кино к хорошо известному произведению литературы, давно прой­денному, растолкованному и изученному в школе?!

Есть в истории художественных переводов явления исключитель­ные, когда интерпретация оказывается выше интерпретируемого произведения Можно также привести немало музыкальных и ки­нематографических интерпретаций, по меньшей мере равных своей литературной первооснове. И во всех этих случаях важна не срав­нительная оценка — «лучше или хуже», а то, что каждое из этих произведений нового жанра самостоятельно и своеобразно.

Театр излагает книгу по-своему. Это вовсе не означает, что он стремится к искажению первоисточника или проявляет пренебре­жение к его особенностям. Привычные, устоявшиеся представления подвергаются проверке, отвергаются, казалось бы, незыблемые выводы, устанавливается прямой, непосредственный диалог с авто­ром давно написанного литературного произведения. В итоге — пе­ред нами словно бы и не инсценировки, а театральные сочинения. Знакомые романы, повести оборачиваются неизвестными гранями, а их герои обретают новые, подчас неожиданные качества. Сущест­венно то, что смело подобранные жанровые ключи оказываются не только вполне уместными, но и способствуют наилучшему теат­ральному выявлению жанрового своеобразия литературной пер­воосновы.

Борис Равенских ставил спектакль не о формировании харак­тера Павки Корчагина, а о рождении писателя Николая Остров­ского, рассказывал о книге, которая пережила и писателя, и героя История о том, как из полуграмотного паренька, прошедшего Ре­волюцию, родился писатель, — таков предмет драматического ис­следования, предопределивший жанр, запечатленный уже в самом названии пьесы — «Драматическая песня». Что это — искажение книги, внесение в художественную ткань бытового повествования несвойственных ему черт? Однако, если вчитаться в наизусть, ка­жется, знакомое произведение Николая Островского, обнаружится, что многие эпизоды написаны ритмической прозой. В годы появления книга воспринималась как документальное свидетель­ство недавнего прошлого. Быт, наполовину известный, наполовину уже забытый, воспроизводился писателем с завидной точностью.

Сегодня время отдалило жизнь героев книги от современных ее читателей и зрителей, и, взглядываясь, словно в перевернутый би­нокль, новые поколения воспринимают уже не бытовые подробно­сти, а только главное, существенное, непреходящее. И потому те­атр был прав, выставляя на суд зрителей не быт, а бытие, не протокол, а эпос.

Вторгшаяся в роман А. Фадеева буйная языческая стихия (спектакль М. Захарова), былинный склад театральной речи, при­сущий сценическому «Тихому Дону» (Г. Товстоногов), находят не только оправдание, но и прямое подтверждение в особенностях сло­весной ткани литературных первоисточников.

Неожиданности прослеживаются не только в жанровых реше­ниях перечисленных спектаклей, но и в их композиционных формообразующих принципах. Временной и событийный ряд, из­бранный автором книги, в значительной мере оказывается пере­смотренным, перестроенным. Режиссер, по-своему прочитывая ли­тературные произведения, зачастую не изменяет, а лишь по-иному оценивает предложенные писателем обстоятельства. Они, в зави­симости от точки зрения, замысла автора спектакля, перегруппиро­вываются. Иные из них понижаются в оценке, а другие становятся существенными, решающими вехами — фактами, меняющими тече­ние действия. А самые важные (по оценке режиссера) предлагае­мые обстоятельства возводятся в ранг главного события драматург­гической версии. Такая перегруппировка и переоценка литератур­ных фактов, продиктованная сверхзадачей спектакля определяет композицию вещи.

Очень часто завязки инсценируемых произведений не совпадают с завязкой драмы. Это уже давняя, традиционная особенность театральных инсценировок. М. А. Булгаков в своем переложении для театра поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» извлек из послед­ней, одиннадцатой главы первого тома разговор Чичикова с губерн­ским секретарем. Этот диалог стал началом драматической компо­зиции. Финал ее — сцена в тюрьме, куда помещен Чичиков и из которой с помощью взятки освободился. Такое произвольное обра­щение с хронологическим рядом поэмы привело к стройности и законченности театрального переложения.

Подобно тому как «начало» и «конец», часто перемещаются кульминации произведения, происходит вольная перегруппировка слагаемых повести или романа. Воспоминания о мирной жизни пя­ти девушек-бойцов — героинь повести Б. Васильева «А зори здесь тихие» возникают в спектакле Ю. Любимова в кульминационные моменты сценического повествования — моменты трагической ги­бели каждой. Сон Обломова из 9-й главы первой части романа в инсценировке А. Окунчикова переместился в самую высокую точку сценического действия — сцену разрыва Ольги с Ильей Ильичом.

В этой сцене как прозрение Обломова, как ответ на страстны во­прос Ольги: «Что сгубило тебя?» — возникала старая Обломовка, няня, родители, мужики — персонажи, хорошо известные по хресто­матиям. Сон из первой части романа, «ничем непобедимый сон, истинное подобие смерти», соединился с бредовыми видениями ге­роя, с «горячкой», когда «ум его тонул в хаосе безобразных, неяс­ных мыслей» (конец третьей части), с его видениями, «будто в за­бытьи», когда «настоящее и прошлое слились и перемешались» (четвертая часть, 9-я глава). Это «воссоединение снов» — солнеч­ного, покойного и горячечного бреда, отрывочных воспоминаний — стало центром сценической композиции, кульминацией драматур­гии «Обломова».

Может показаться, что произвольная композиция драмы раз­рывает ткань произведения, нарушает волю автора, искажает его намерения. Так ли это? Нет, ибо композиционные поиски нацеле­ны на то, чтобы, напротив, сохранить в неприкосновенности ав­торский замысел, вернее сказать, найти ему адекватное выраже­ние на драматическом, а затем л сценическом языке. Меняется ли сюжет? Да, если понимать его как численный ряд событий, эпизодов. Но если иметь в виду, что сюжет — это метод исследо­вания действительности, то ему непременно надо меняться, ибо способ исследования в разных пространственно-временных об­стоятельствах (проза и драма) не может быть адекватным.

Режиссерская трактовка прозаического произведения, находя выражение в перегруппировке событий, в композиционных изме­нениях, вызывает к жизни тот или иной сценический прием. И в этой области театрально-постановочной технологии существуют свои традиции.

Вспомним свидетельство Вл. И. Немировича-Данченко: «У нас есть чтец. И его слушают, затаив дыхание. Даже гораздо мень­ше слушают в перерывах, чем во время действия. Во время дей­ствия он решительно усиливает художественную эмоцию. Он сливается с тайной театра, с властью театра над толпой»1. Прием «Ведущего» или «От автора», предложенный в «Братьях Карама­зовых» и «Воскресении» Немировичем-Данченко, явился худо­жественным открытием. Театр не притворялся, будто играет дра­му. Нет, в эти вечера он перечитывал вместе со зрителями прозу Достоевского и Толстого. Вместе с тем введение Чтеца никак не было уступкой литературе — в его существовании в спектакле таилась именно театральная условность. Этот театральный при­ем стал настолько привычным, что многие драматурги вводили Ведущих, Чтецов, Авторов в число действующих в своих пьесах.

Но не будем слишком строги к подобного рода повторениям. Следование традиции — не всегда подражание. Каждое новое прозаическое произведение уже само по себе ставит «лицо от театра» в новые сценические обстоятельства, а фантазия режис-

1 Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие. М., 1954, т. 2, с. 298

сери способна не только варьировал старый прием, но сооб­щать ему совершенно иные функции. Когда в Спектакле Г. A. Тов­стоногова «Поднятая целина» за кадром, по радио заучит голос Автора — И. Смоктуновского, нам совсем не обязательно вспоми­нать о далеком вечере «Воскресения».

Но дело даже не в разнообразии выразительных средств и не в изобретательности режиссера. Введение в спектакль голоса Ав­тора продиктовано естественным стремлением сохранить в сцени­ческой интерпретации писательскую интонацию, дух литератур­ного первоисточника. Тем же стремлением руководствуется ре­жиссер и автор инсценировки, когда поручает ведение спектакля тому или иному действующему лицу. Это особенно оправданно, если повесть написана от лица героя. Иногда такой прием лучше всего способен выразить точку зрения театра, ибо выбор Ведуще­го — уже определение позиции, живое воплощение разности вре­мен: зрительского и читательского, времени театрального спек­такля и времени происходящих в литературном произведении событий. Выражением эмоциональной, образной сути произведе­ния явился найденный Б. Голубовским прием воспоминаний Ни­китина и Эльзы — героев нашего времени, о собственной жизни далеких годов военного лихолетья: на сцене те же герои, но только молодые. Существование в спектакле «двойников» во- многом предопределило художественный успех спектакля «Берег».

Таковы некоторые выводы из предпринятого нами обзора сов­ременных театральных инсценировок. Однако самым главным с точки зрения рассматриваемой нами темы является заключение о том, что все многообразие художественных средств базируется на устойчивом сочетании безусловного времени и условного про­странства, вернее, на неразрывности пространственно-временных координат театрального спектакля. Именно этим обусловлена ху­дожественная выразительность существования литературных героев на сценической площадке.

В самом деле, главным отличительным качеством всех без исключения перечисленных выше сценических переложений яви­лось воссоздание «жизни человеческого духа», процесса форми­рования и развития человеческих отношений, развернутого в настоящем времени театрального представления. Сценическое пе­реложение, несмотря на лаконизм, краткость, «сокращенность» по сравнению с первоисточником, отличается еще и полным жизне­подобием, концентрированностью, насыщенностью художествен­ного (концептуального) времени и той еще его особенностью, что зрители становятся не только свидетелями, но и как бы соучаст­никами процесса формирования мыслей, чувств, поступков героев. Сознательный художественный расчет на безусловность, естест­венность сценического времени определяет особенности в каждом малом отрезке сценического действия. Это свойство безусловно­сти ярко проявилось в исполнении центральных ролей разбирае­мых спектаклей, сценических образов, темпоритм жизни которых стал основой временных характеристик художественного цело­го — всей постановки.

Обдумывающий, решающий свою судьбу Григорий Мелехов — О. Борисов («Тнхий Дон»); Е. Лебедев, вместивший в условный сценический рисунок всю сложность человеческой психологии, полноту восприятий и оценок, непрерывность внутренних моноло­гов («История лошади»); размышления Левинсона — А. Джигар­ханяна («Разгром»), их неторопливый, эпический лад, вступаю­щий кое-где в противоречие с дробностью инсценировки и им­пульсивностью спектакля; причудливость и острота воспоминаний Никитина — Л. Кулагина («Берег») — все это несомненные знаки безусловности сценического времени, знаки особых его качеств, «коренным образом отличающихся от особенностей времени лите­ратурного, временных законов повествования, рассказа.

Общие тенденции существуют и в пространственном изложе­нии книг, в пластических решениях спектаклей. И здесь нетрудно различить весьма разнообразные художественно-постановочные модели. Несколько абстрагированный, холодноватый мир спек­такля «В списках не значился»; полновесная, из бревен и досок сколоченная среда «Леди Макбет из Мценского уезда»; настоя­щие березы, тонущие в черной глубине сценической коробки («Ха­рактеры»); домотканая, холстяная атмосфера «Истории лошади»; эпическая ширь «Тихого Дона»; оптические конусы воспоминаний «Берега» и т. п. Однако при всем разнообразии творческих нахо­док, при всей несхожести манер, образных средств, уровня выра­зительных возможностей ощутимо проглядывается нечто общее, принципиальное — стремление к театральной условности в трак­товке пространства. Эта условность выражается совсем не так, как в спектаклях 30-х или 50-х годов нашего театра. Тяга к пе­дантичной жизненной достоверности или образному воссозданию каждого из мест действия, каждого эпизода сменилась стремле­нием к образной характеристике целого, созданию симультанной, полифонической пространственной среды. И те возможности, ко­торые заключены в подобного рода решениях, во многом предоп­ределили свойства пространственно-временного континуума каж­дого из спектаклей.

Синтез условного пространства с безусловным временем, в каждом случае по-своему, но всюду одинаково определенно, дал возможность театрам вполне проявить свое художественное лицо в поисках пространственно-временного эквивалента тому, что от­личало литературный первоисточник. Очень часто не буквальное совпадение, а попытка перевода повествовательного языка на язык драматического, театрального действия приводит к счаст­ливому совпадению, к идеальному пересказу с помощью новых и неожиданных выразительных средств. Театр подсказывает, до­рисовывает то, что не поддается прямому, «количественному» из­ложению другими, чисто сценическими, пространственно-времен­ными средствами.

Повесть «А зори здесь тихие» начинается с того, что бывший старшина Васков приезжает в ту самую деревню, где проходила его военная служба. Так начинался и фильм, и одна из имею­щихся театральных инсценировок повести, демонстрирующие весьма грамотное и вполне драматургическое решение. Однако» может быть, существует иное, еще более сильное? И не следует ли в таком случае призвать на помощь методы и приемы из ap­сенала выразительных средств не только драматургии, но и ре­жисеуры, то есть взамен пространственно-временных средств, характерных для литературы, предложить пространственно-вре­менные выразительные возможности театра?!

Пять горящих факелов, по одному на каждом марше теат­ральной лестницы, провожают зрителей спектакля Театра на Таганке. Пять зажженных огней в память пяти погибших деву­шек — Жени Комельковой, Лизы Бричкиной, Гали Четвертак, Сони Гурвич, Риты Осяниной. Казалось бы, какое имеют эти фа­келы отношение к запеву, зачину и финалу повести Бориса Ва­сильева?

Содержание же инсценировки и спектакля Ю. Любимова не вы­ходит за границы военного времени: на сцене только то, что случи­лось с девушками и старшиной Васковым в трагические и славные дни их фронтовой жизни. Но именно безмолвный эпилог на лестни­це, вынесенный как бы за скобки сценического действия, — самый лучший театральный эквивалент современных эпизодов повести. Мысль писателя (о перекличке времен) четко изложена на языке театра.

Помнится, как тревожился тот же Б. Л. Васильев, что не уда­ется в сценической версии романа «В списках не значился» сохранить очень важный по смыслу и очень дорогой писателю эпилог: «На крайнем западе нашей страны стоит Брестская кре­пость. Совсем недалеко от Москвы: меньше суток идет поезд. И не только туристы — все, кто едет за рубеж или возвращается на Родину, обязательно приходят в крепость... И каждый год двад­цать второго июня приезжает сюда мать Героя. Стоит у мемори­альной доски, укрепленной на вокзале»... Как передать это в переложении для театра? Сделать театральным прологом, вступ­лением к действию? (По образцу Любимова, переместившего ко­нец и начало военной повести Васильева.) Но не сооружать же тюлевую стенку вокзала на авансцене ( можно ведь и так — бук­вально — решить эту задачу'), чтобы пришла старая женщина и постояла тут перед тем, как начаться действию пьесы. Как бы это выглядело убого, натянуто, плоско на театральной сцене! И как эмоционально описание появления Матери в литературном повествовании:

«Каждый год 22 июня ранним утром приезжает в Брест ста­рая женщина. Она не спешит уходить с шумного вокзала и ни разу не была в крепости. Она выходит на площадь, где у входа в вокзал висит мраморная плита.

Целый день старая женщина читает эту надпись. Стоит воз­ле нее, точно в почетном карауле. Уходит. Приносит цветы. И снова стоит, и снова читает. Читает одно имя. Семь букв: «Николай».

В своей сценической версии романа М. Захаров разрешил задачу весьма своеобразно Постаревшая (впрочем, может быть, и такая, какой провожала в армию, — это театру неважно) мать Плужникова не только приходит каждый год На свидание к по­гибшему сыну. Она участвует все время в действии драмы — она рядом с ним в первом бою и на трагической его свадьбе, вместе в самых трудных испытаниях, выпавших на долю сына. Тот же, в сущности (как и у Ю. Любимова), чисто театральный прием, режиссерская находка, а не решение проблемы драматургически­ми средствами.

Поистине различны выразительные средства, которыми можно достичь одного и того же результата, одинакового эмоциональ­ного воздействия.

Мы говорили здесь о лучших спектаклях, моделирующих­жизнь героев литературных произведений в условиях театрально­го пространственно-временного синтеза. Но были на пути теат­ральных переложений в последние годы и неудачи. Как правило, они обусловливались нарушениями тех законов, обоснованию ко­торых посвящена книга. Многие из них (скажем, «Левша» в Ле­нинградском театре им. Ленсовета, «Педагогическая поэма» в Московском театре им. Ленинского комсомола, «Мой Дагестан» в Ленинградском театре Комедии) отмечены жанровым несовпаде­нием с литературным оригиналом, излишней литературностью или «кинематографизацией» художественного языка, что в итоге и привело к игнорированию пространственно-временных вырази­тельных средств современной сцены.

Так, в «Левше» неправомерно много времени заняли развле­кательные приемы решения исходного материала, «Мой Даге­стан» остался в границах литературного пересказа, «Педагоги­ческая поэма» оказалась лишенной «драматургии развития».

Единство безусловного времени и условного пространства, правды актерского исполнения и театральности постановки — неразрывно.

Если предыдущая глава книги свидетельствовала: безуслов­ность времени есть неоспоримый закон искусства актера, то на­стоящая добавляет к этой особенности театрального спек­такля еще один сомножитель — условность сценического простран­ства.

Подчиняя задаче образного решения поиски бытовой характе­ристики, сверхзадачи, стиля, жанра и т. д. будущего спектакля, мы каждый раз словно домысливали логику действующего на сцене Человека, как бы предвосхищали, подготавливали Появле­ние на сценических подмостках артиста. Именно для него созда­валось, выстраивалось жизненное пространство. Именно он, ар­тист, подчиненный законам безусловного времени и условного пространства, освобожденный этими законами для творчества, должен вступить теперь на подготовленную ему площадку.

Приступим теперь к изложению тех наблюдений и правил, которые относится к процессу образования пространственного-временного сценического единства в пору создания режиссером театрального спектакля.

# ГЛАВА VI

## ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ РЕЖИССЕРСКОГО ИСКУССТВА

### 1. ЗАМЫСЕЛ, ТОЛКОВАНИЕ

Герои любого произведения искусства существуют в осо­бый образом воссозданном пространственно-временном единстве. Это — естественно, ибо произведение искусства так или иначе моделирует жизнь.

Создателем художественной модели в искусстве театра ста­новится режиссер-постановщик. Режиссер является посредником между актерами и зрителями, организатором сценической жизни и ее восприятия.

Режиссер всегда оказывается (или должен оказываться) В роли беспристрастного судьи, верящего не на слово, а лишь по­ступкам героев драмы Режиссер обнажает протокол событий, фабулу вещи, производит «рентгеновский снимок» драмы для того, чтобы обнаружить скрытые за частоколом слов пружины действий героев Он остается на почве фактов, ибо только на этой почве может произрасти подлинно художественное открытие.

Часто ключом к режиссерскому прозрению оказывается оцен­ка истинной сущности героя драмы.

Есть множество произведений, в названии которых стоит имя главного героя — «Гамлет», «Дон Кихот», «Обломов», «Евгений Онегин», «Анна Каренина», «Рудин»... Названия эти могут ка­заться куда менее определяющими, нежели заключающие мораль в самих себе, такие, как «Воскресение», «Накануне» или «Обрыв». Однако это не совсем так. Кажущаяся нейтральность названия указывает отнюдь не на расплывчатость, а на многогранность трактовки Чаще всего это указание внимательнее присмотреться к центральному герою или попытаться взглянуть на окружающий мир его глазами.

В литературных или драматических произведениях, не назван­ных именем героя, часто уже в одном выборе главного лица мо­жет быть заключена режиссерская трактовка.

Сердитый Виталий Пастухов или простодушная Маруся Лебедева — кто «главный» в повести Сергея Антонова «Разорван­ный рубль»? Виталий Пастухов! — отвечали многие режиссеры, и их спектакли были отмечены «отрицательный взглядом на окру­жающее, разочарованием, становились историей крушения идеа­лов. А если поставить в центр повествования, в «фокус» сюжета прозрение, формирование (под влиянием Пастухова) комсомоль­ского «вожака» Маруси Лебедевой, историю о том, как выпря­милась, стала рассуждающей, самостоятельной Маша? Сразу — иной взгляд, иная точка зрения на события, другая трактовка. Те же происшествия становятся вехами разных историй.

За несложностью фабулы скрывается нередко сложность сю­жета драмы. И все-таки мы ничего не поймем в сюжете, если не вникнем в протокол событий, беспристрастно не рассмотрим дей­ственную фабулу произведения.

Надо только твердо помнить: режиссер делает рентгеновский снимок драматической пьесы, литературного произведения не для того, чтобы показать его зрителям, но для того, чтобы, обнажив и обнаружив смысл, суть драматических происшествий, предста­вить их на суд зрителей живыми и полнокровными.

Сюжет, содержание нередко коренным образом отличается и одновременно ничуть не отличается от фабулы.

Фабула трагедии Шекспира «Гамлет» — история о том, как «Гамлет убивает Короля». Об этом свидетельствует «протокол» событий пьесы. Но если попытаться (на основе того же протоко­ла!) выстроить последовательно движение характеров трагедии, мы придем к выводу, что содержание пьесы совсем иное: «Гамлет не может убить Короля!» Пожалуй, трудно подыскать более на­глядной иллюстрации диалектического единства противоречий под названием «Фабула — сюжет!».

Раскрытие содержания произведения на основе его событий­ного ряда (фабулы) — вот главная задача режиссера — толкова­теля драматического произведения. Однако если для искусство­веда, театроведа такой анализ — венец, цель творчества, то режиссер должен не только разгадать сюжет произведения, но и воссоздать его в иной художественной структуре.

Анализ, разбор — лишь начало, предпосылка режиссерской работы, искомое — новый синтез. Разобрать и собрать вновь — вот что должен сделать режиссер. Между тем не так уж редко мы видели (и видим) спектакли, так сказать, не синтезирован­ные. Пьеса разбирается (иногда весьма глубоко и умно) и в та­ком разобранном виде и предстает перед глазами зрителей.

В не столь отдаленную пору театральной истории, когда «застольный период» занимал в процессе репетиций главенствую­щее место, бывали случаи, когда, по остроумному замечанию С. М. Эйзенштейна, «на всем своем протяжении такой спектакль «застольным» и остается». «Пресловутый стол, — добавляет далее С. Эйзенштейн, — и есть мизансцена. И по возможности они (ак­теры и режиссер. — О. Р.) стараются сохранить близость к этой обстановке и воспроизвести ее на... сцене. Отсюда бесконечный ряд «сидячих сцен». Он отмечает, что сцена режиссеру «про­сто не нужна», и констатирует у некоторых постановщиков «боязнь пространства».

В пору относительно широкого распространения этюдного ме­тода репетиционной работы вниманию зрителей нередко предла­гались сценические «полуфабрикаты» иного рода. То — репети­циоийые импровизации, не отлитые в строгую форму, случайные мизансцены — перемещения, переходы, весьма естественные, ор­ганичные, однако не управляемые замыслом, не подвергнутые отбору, а следовательно, лишенные художественной образности.

В наше время замысел режиссера включает в себя и поиск сверхзадачи спектакля, и искусствоведческий, и действенный анализ произведения, но этот замысел должен обладать специфи­ческими чертами, содержать, как бы в зародыше, структуру бу­дущего спектакля. Режиссер должен не только проанализировать драматическое произведение, но и сконструировать, смоделиро­вать жизнь героев в их взаимосвязи, взаимозависимости, в дви­жении и взаимодействии.

И хотя Антуан, например, утверждал, что обстановку и внеш­нюю среду нужно создавать, «совершенно не думая о событиях, которые должны происходить на сцене», полагая, что «среда оп­ределяет движения действующих лиц, а не движения действую­щих лиц определяют среду», мы уже видели, знакомясь с особен­ностями конструирования режиссером и художником «среды», какова взаимозависимость событий и «обстановки» и что главен­ствующим в этом единстве являются именно события и действия людей — героев театрального сочинения. Режиссер возвращает разговаривающим героям всю полноту их жизни, даруя им верно найденные сценические пространство и время.

Режиссерский замысел — преддверие, предвидение целостной пространственно-временной модели спектакля.

Когда мы вспоминаем любое произведение искусства и пы­таемся целостно представить его, мы словно бы слышим его ос­новную мелодию. «Музыкальность» свойственна любому художе­ственному замыслу. В. Маяковский писал о ритмическом гуле, предшествующем стихам, а А. Блок — «о музыкальном напоре» времени. Определенный ритм, мелодия, по всей вероятности, ха­рактерны не только для начала творчества, но и для восприятия художественных произведений, так же как и для наших жизнен­ных воспоминаний. «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению .. и уверен, что все они вместе всег­да создают единый музыкальный напор», — писал Блок.

И не только по аналогии с вышесказанным, но и по сущест­ву можно говорить о пространственно-временной мелодии, как сердцевине, зерне замысла режиссера.

Режиссер слышит темпоритм спектакля, видит его пластику. И это пространственно-временное представление словно бы спле­тено воедино. Такое видение, предчувствие, предощущение целого «в своей смутно-уловимой текучей образности доступно в исчерпывающей полноте только музыке», — утверждал С. Эйзенштейн. Вот почему пространственно-временная мелодия спектакля ока­зывается главной специфической чертой режиссерского замысла.

### 2. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ МЕЛОДИЯ

Главный инженер колхоза «Победа» Бобров предложил на заседании партийного бюро свою кандидатуру на должность председателя. Колхозники поддержали предложение партбюро, и в нелегком труде Бобров доказал свое право на председательское место. Перераспределив места многих членов правления, реши­тельно изменив и усовершенствовав весь процесс производства, он вывел колхоз «Победа» в число передовых хозяйств. Таково содержание пьесы (так же как и одноименного фильма) «Чело­век на своем месте», о которой мы уже упоминали.

Бобров подкатывает на заседание партбюро (1-я картина) на своем мотоцикле. На мотоцикле прибывает он и в правление, ут­вержденный председателем (2-я картина). Мотоцикл и дальше упоминается автором несколько раз на протяжении действия. С самого первого знакомства с пьесой именно пробег мотоцикла, шум, его скорость, энергия, стремительность стали основой темпо­ритмической, временной мелодией спектакля, так сказать, «му­зыкальным напором» постановки, в отличие от кинофильма, где проезд Боброва на мотоцикле лишь эффектный фон для вступи­тельных титров.

Однако это «временное» решение должно было получить раз­витие в пластике спектакля. Пластической мелодией (кстати сказать, этот термин узаконен в искусстве скульптуры1) явилась борьба за место.

Уже в сцене заседания партбюро («Выборы»), при выходе на площадку (правление) участники картины выбирали и занимали свои места. Этому выбору было отведено специальное сцениче­ское время. Табуретка секретаря партбюро (по правую руку от стула председателя) оказывалась сначала занятой главным агро­номом (возможный кандидат на пост председателя!). Агроном шумно уступал место секретарю партбюро. Знатной доярке — се­кретарь комсомольской организации, заботливо усаживавший ге­роиню труда на «персональную табуретку». Бригадир-полевод теснил начальника ремонтных мастерских. При выходе секретаря райкома все вставали, предлагая ему свои места, но тот устраи­вался поскромнее, в сторонке, как бы подчеркивая этим, что ре­шать вопрос о председателе будет не он, а сами члены бюро.

Все места, кроме главного, председательского, были таким образом распределены. Под переходящим знаменем, на красной дорожке, вытянутой во всю глубину сцены, стоял единственный

1 См : Манизер М. Г. Об основах композиции — В кн. О композиции М., 1959, с. 12.

стул — место председателя. «Место» пустовало. Когда на мото­цикле подлетал к правлению опаздывавший Бобров, он, естест­венно, впопыхах сначала усаживался на этот единственный сво­бодный стул, потом, осознав свой промах, пытался устроиться в сторонке на одной табуретке... £ секретарем райкома! Спохватив­шись, неловко перебирался на другой край. При появлении очередного нового лица, вернее сказать, при его усаживании на табуретку, диктор колхозного радиоузла (фак­тически — «Ведущая» спектакля) сообщала зрительному залу должность персонажа и фамилию исполнителя. Так в этом почти безмолвном прологе была заявлена ведущая тема постановки. Прелюдия с выбором места служила как бы пластическим вступ­лением к спектаклю. В конце первого действия (правление колхо­за выразило Боброву недоверие) пустой стул председателя, стоя­щи§ спинкой к залу, попадал в луч света — последний луч, задержавшийся на сцене.

Но как соединить (а ведь надо было достигнуть пространст­венно-временного единства!) динамичный «мотоцикл» и статичное «место»? Соединение оказалось и простым и неожиданным. Боб­ров на протяжении спектакля почти никогда не сидел... на стуле! Он был всегда на ходу, всегда как бы на мотоцикле. В этом вы­ражался не только ритм деятельности, но и стиль его руковод­ства!

Однажды нам довелось провести весь рабочий день рядом с директором крупнейшего совхоза в станице Медведовская, что под Краснодаром. Директорская «Волга» мчала нас от одной бри­гадй к другой. Вопросы решались на ходу. Шла подготовка к за­седанию «Совета бригадиров». Быть может, именно это дорожное впечатление пересеклось в режиссерском видении будущего спек­такли с «мотоциклом» пьесы Валентина Черных.

Свое место Бобров занимал лишь дважды. Один раз, когда «сражался» с начальником строительства Кочаряном (мы уже рассказывали об этом эпизоде) и в самом конце пьесы, во время актерских поклонов. Все актеры кланялись, а он писал, работал —у него не было времени на «поклоны». Мотоциклетный темпоритм сохранялся и здесь.

Должно быть, необязательно, чтобы режиссер сперва слышал музыкальный, «временной» гул, а потом уже возникала в его соз­найзш пластическая мелодия, но так случилось и при работе над «Похождениями бравого солдата Швейка».

Сначала протрубили фанфары и загремел марш. Это был хва­стливый, победный марш. В нем клокотала патриотическая гор­дость и самозабвенный «героизм» австро-венгерского воинства.

Марш вполне соответствовал и патриотическому умонастрое­нию самого Швейка в начале его «Похождений». Марш (компо­зитор Н. Каретников) отлично звучал в исполнении мощного духового оркестра. Марш пронизывал весь спектакль. Марш во что бы то ни стало и несмотря ни на что — победный марш во славу Австро-Венгерской монархии объединял эпизоды спектакля, словно придавал ему армейскую стать, воинскую выправку.

Бравый марш!

Первое видоизменение он претерпевал во время сна Швейка в тюремной камере. (Швейку пригрезился сам император Франц-Иосиф ) Марш становился причудливо сказочным. Он имел еще одну «музыкальную изнанку». Исполненный флейтой-пикколо, тромбоном и барабаном, он звучал довольно-таки жалостно. Та­кое превращение марша к концу спектакля как нельзя лучше со­ответствовало режиссерскому замыслу.

Итак, темпоритмическая, временная фактура спектакля была найдена. А пластическая?

Идиотизм империалистической войны, ее противоестествен­ность должны обрести не только музыкальное, но и пластическое выражение. Не только временное, но и пространственное. Долго не давалась эта пластическая «формула». И вот, наконец, подсказанная тем же маршем, возникла!

Пролог спектакля. Фанфары. Сцена и зал погружаются в тем­ноту. С первым звуком марша вспыхивает свет. На сколоченном из неструганых досок помосте, водруженном посредине сцены (о нем уже шла речь в предыдущей главе), — все участники спек­такля в армейских длиннополых шинелях.

Дружно, в ногу маршируют они. В ногу, враз, только... у каждого — свой разворот, свое направление, свой «маневр». Са­мозабвенно, строго, в лад, но... в разные стороны марширует бравое воинство!

Противоестественность войны пластически вполне выражал этот марш в никуда! Потеря направления, цели — не это ли и есть идиотизм войны?

Пластическая тема марша без направления, марша в разные стороны повторялась на протяжении всего спектакля. Такой марш и стал пространственно-временным лейтмотивом постановки. На стратегических картах, развешенных по сцене в виде задника и кулис, красовались стрелы-удары, направленные одна в другую. После каждой интермедии солдаты расходились в разные сторо­ны, кто куда.

Финальная картина спектакля уже и драматургически выст­раивалась (инсценировка фактически рождалась по ходу репети­ционной работы) на тему «марша в противоположные стороны». Перед отправкой на фронт командир девяносто первого полка («Полковник») получает столь же бессмысленные, сколь и проти­воречивые, да при том еще зашифрованные, телеграммы. Одна повелевает, «быстро сварив обед и не раздавая его», двигаться на Сокаль, а оттуда — в Галицию, другая предписывает совершить бросок в противоположном направлении.

Полк перестраивается. Фланги перемещаются. Знаменосец со знаменем полка следует церемониальным маршем (все тот же марш!) то справа налево, то слева направо. Солдат погружают в вагоны то слева направо, то справа налево. И все-таки Полковник в замешательстве. Телефонограммы продолжают поступать. Их спешная расшифровка еще больше запутывает вопрос — куда двигаться. Наконец, выясняется, что рассылавший телефоно­граммы генерал Риттер сошел с ума.

— Все телефонограммы, которые будут вручены, не следует принимать во внимание! — докладывает Курьер.

* А те, что уже вручены? — недоумевает Полковник.
* Относительно уже врученных я не получал никаких ука­заний.

Как быть? И Полковник принимает решение:

— Следует прицепить к составу два локомотива: с одной сторо­ны и с другой стороны!

Спектакль заканчивался тем, что оба локомотива, потянув в раз­ные стороны, на глазах у оторопевшего (и уже совсем не бравого) Швейка... разрывают воинский эшелон пополам под звуки так за­вершающегося победоносного марша.

Как видим, пространственно-временная мелодия, заявленная в прологе, находила продолжение, развитие и завершение в ходе спектакля.

Таков, по всей вероятности, «закон бытия» пространственно-временной мелодии в спектакле. Если, конечно, она существует. Безобразность постановки, ее пластическая аморфность, как прави­лу проистекает именно от отсутствия пространственно-временного лейтмотива.

Вполне уместно говорить о ритме как специфическом способе организации пространственно-временного единства. В режиссерс­ком творчестве наиболее наглядно и ясно сплетаются ритм музы­кальный (характерный для временных искусств) и пластический (характерный для искусств пространственных).

В связи с пространственно-временной мелодией не лишне упо­мянуть и о цвете, как о компоненте, не только поддерживающем Пространственно-временное единство спектакля, но и неред­ко его образующем. Ограничимся здесь интереснейшим, мало­яйвестным высказыванием С. Эйзенштейна о цветовых возмож­ностях режиссерского решения театрального спектакля и ки­ИОфильма.

Высказывание это, напомним, относится еще к периоду немого и нецветового кино: «Хорошим примером может служить выдержан­^ость цвета в «Ревизоре» в московской постановке Вс. Э. Мейер­дольда. Этот бутылочно-зеленый цвет болотной зелени, в которой копошатся причудливые образы гоголевских персонажей, лежит целиком в ключе того ощущения болота николаевской России, ко­торое трактовкой пьесы хотел выразить постановщик...

Цветовым лейтмотивом в «Потемкине» был серый борт броне­носца, расходившийся в свои пределы — в черное и в белое — черны­ми кителями офицеров, голенищами солдатских сапог и картузами на лестнице и белыми брюками, дамскими зонтами и пелеринами, белыми парусами яликов и взлетающими матросскими шапками в финале. Но доминирующим ключом оставалась все же тема серого, сгущавшегося тумана в сценах траура в одесском порту.

Черная гамма выпадала на ночной «Октябрь». Это гамма мок­рых асфальтов площадей. Рукояток револьверов, ночных грузови­ков. Черных пальто и кожаных курток красногвардейцев. Гамма прорывалась белыми вспышками дыма выстрелов. Но завешенные белым кресла, столы и люстры в сцене ареста Временного прави­тельства затоплялись чернотой ворвавшихся масс, черной лавой заливающих также белый мрамор иорданской лестницы Зимнего, масс, как бы вырвавшихся из бурлящего котла Белого зала Смоль­ного» 1'.

Чрезвычайно важное значение в пространственно-временной композиции спектакля приобретает взаимодействие, взаимозависи­мость и органическая связь частей и целого. По Платону, гармония всякого творения человека, будь то музыкальная пьеса или храм Парфенон, зависит от пропорций между целым и его частями. Пространственно-временная мелодия органически связана с ее со­ставляющими, с ее фразами и тактами — мизансценами.

### 3. МИЗАНСЦЕНА — ФОРМА ФИЗИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ

Очевидно, что художественная «молекула» театрального спектакля, его образная частность, его мельчайшая единица долж­на обладать теми же структурными особенностями, которыми об­ладает художественное целое — произведение театрального искус­ства.

Стремление обнаружить закономерности мизансценического строения спектакля волновало теоретиков и практиков европейско­го театра самых разных периодов его истории.

Так, Лессинг писал о «содержательности движений», полагая, что «выражения внутреннего переживания должны быть сдержаны в границах меры, предписываемой законами пластики». Открытие самодовлеющих канонов пластики, законов соразмерности сцени­ческого движения, особых сценических правил становилось глав­ным в области мизансценирования.

Первым теоретиком, режиссером, пытавшимся тщательно раз­работать такие взаимосвязанные элементы, как сценическое про­странство, декорационное оформление и пластика человеческого тела, был великий Гете. Рассматривая спектакль как «живую (оживленную) картину», он разрешает проблемы сценического пространства и определяет место человека-артиста в этом про­странстве

Он вводит первые строгие правила выразительности. Так, во­семьдесят восьмой параграф его «Руководства» («Положение и группировки на сцене») гласил: «Выходящий из задней кулисы для произнесения монолога поступит правильно, двигаясь по диагонали к противоположной стороне просцениума, ибо в движении по диаго-

1 Эйзенштейн С. М. Избр. произв. в 6 ти т., т. 4, с. 403—404.

нали много прелести». Это весьма любопытное, а применительно к неготорым случаям бесспорное наблюдение.

С высоты нашего времени очевидной ошибкой являлось стрем­ление отыскать и сформулировать правила выразительности «вооб­ще", выразительности абстрактной, годной на все случаи сцениче­ской жизни. Впрочем, подобные заблуждения оказались весьма харктерны и для деятелей театра значительно более позднего вренеми. Спустя столетие такое же стремление руководило и Мей­ерхольдом-теоретиком, утверждавшим законы «диагональной ком­позиции" вопреки Мейерхольду-практику, открывавшему каждым своим спектаклем новые пластические закономерности. Правила Гете грешили стремлением к «универсальности». Он утверждал, например («Положение и движение тел на сцене»), что актеры «никогда не должны прогуливаться к зрителям спиной».

Мизансценические правила театра последующих эпох были про­никнуты стремлением ко все более естественной группировке, но и они отличались нередко попыткой установить «всеобщие» законы. Ведь даже Кронек, режиссер Мейнингенского театра, устанав­ливал законы правдоподобия «вообще» и именно в поисках естест­венности пришел к такому, скажем, правилу, которое долгое время, кстати сказать, соблюдалось режиссерами разных театральных по­колений: «Если на сцене имеются различные плоскости — лестницы, холмистая местность со скалами и т.п. , то актер не должен упу­скать возможности придать своей позе ритмически оживленную» живописную линию. Например, он никогда не должен стоять на ле­стнице, опираясь обеими ногами на одну и ту же ступень, и т. д.». И «диагональная композиция» и «разновысотность» позы — весьма ценные правила, но лишь, в отдельных случаях, а именно в тех, когда пространственно-временная мелодия всего спектакля их предусматривает.

К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, и учась у мейнингенцев, и одновременно отрицая их опыт, боролись с услов­ностями мизансценических «предписаний», подчиняли мизансцены авторской стилистике и жизненной правде, логике сценического действия, разрушали раз и навсегда установленные каноны. Уже в "Чайке» актеры повернулись спиной к зрителям, уже в самых пер­вых спектаклях «художественников» пали и другие еще недавно незыблемые мизансценические «предписания».

Влияние режиссерской эстетики Мейнингенского и раннего Ху­дожественного театра было столь, велико, что определило практику многих режиссеров и театров начала XX века.

Так, мы читаем в книге Карла Гагемана «Режиссер»: «Режис­серу и актеру надлежит также... заботиться о том, чтобы составляе­мые на сцене группы казались натуральными и чтобы перемеще­ние их не стояло бы в противоречии с обычными или обществен­ными привычками». Далее, в том же роковом стремлении установить всеобщие закономерности Гагеман не советует «злоупотреблять , продолжительным стоянием на одном месте, что делает положение актера на сцене «крайне ненатуральным», придает его поведению «натянутый характер», советует актеру «казаться правдоподоб­ным» и т. д.

Развитие мизансценического искусства в последующие годы на­ходилось под сильнейшим воздействием эстетики Художественно­го театра, развития системы Станиславского и по прошествии трех десятилетий привело к «отрицанию мизансцен», характерному для теории и практики советского театра 30—40-х годов.

Подобному «разоружению» театра в немалой степени способст­вовало и то, что самодовлеющим законам естественности поведе­ния противопоставлялись весьма формальные пластические прави­ла. У Мейерхольда принципы биомеханики сводились к отсутствию лишних движений, ритмичности, правилам падения центра тяжести тела, устойчивости.

«Чем экономнее, тем лучше. Чем меньше затрата выразительных средств с максимальным их использованием, тем ярче... будет ре­шение, найденное вами», — добавлял Эйзенштейн.

Что означает «экономнее»? Как определить, что «лишнее», что «необходимое»? Что такое «выразительное»? На все эти вопросы ни биомеханика Мейерхольда, ни С. Эйзенштейн точных ответов не давали.

Поискам пластической выразительности так же мало способст­вовали общие положения и призывы к естественности и правде сце­нических передвижений и группировок.

Открытие Станиславским «физических действий», возникнове­ние метода действенного анализа было качественным скачком в теории неделимости психологической и физической, «внутренней» и «наружной» сторон поведения актера на сцене. Не удивительно, что столь сильное средство анализа и воплощения привело на пер­вых порах к «отмиранию» мизансцены, к замене ее физическим действием.

Полемическое отрицание мизансцены К. С. Станиславским (фактически — отрицание старого понятия во имя рождения ново­го) было принято на веру некоторыми его учениками и последова­телями и на долгие годы затруднило практическое и теоретическое освоение законов режиссерской выразительности.

Каково же действительное соотношение естественности и пла­стической мелодии, физического действия и мизансцены? Вопросы эти до сих пор не имеют однозначного решения, и тем более необ­ходимо попытаться разрешить их с точки зрения пространственно-временных закономерностей театрального искусства.

Физическое действие — надежная основа мизансцены. Оно га­рантия не только ее «естественности», но и органической связи со сверхзадачей. И все-таки это лишь предпосылка мизансцены, ее предтеча. Найденное с точки зрения героя драмы, исполнителя дей­ствие по сути своей импровизационно, лишено образного смысла. Но «режиссер должен при создании мизансцены, — писал К. С. Ста­ниславский, — видеть ее внутренним глазом из зрительного зала и чувствовать ее со сцены, то есть должен прожить ее и как зритель и как актер». И здесь-то вступает в свои права видение целого, режиссерский замысел, вернее, та его часть, что связана с музы­калЬно-пластической, пространственно-временной темой. Кстати сказать, именно эта сторона замысла более всего сопряжена с ха­рактеристикой не только того, что делает личность, но и того, как она это делает.

Музыкально-пластическая мелодия получает развитие в пото­ке конкретных мизансцен, фиксирующих, выражающих, что и как делает персонаж пьесы. Физическое действие, с одной стороны, пространственно-временная мелодия — с другой стороны, форми­руют мизансцену.

Лучшие из мизансцен хрестоматийных спектаклей, хранящиеся в памяти не одного поколения зрителей, как правило, отличаются слитностью физического действия и музыкально-пространственной темы постановок. В этом сплаве спектакли и обретают новое, свое­образное качество. Вспоминая лучшие мизансцены спектаклей М. Кедрова, Ю. Завадского, Г. Товстоногова, А. Гончарова, Б. Ра-венских, Ю. Любимова — таких разных, непохожих режиссеров — везде можно обнаружить это двуединство: поступок, подсказанный сквозным действием персонажа, и музыкально-пластическая, про­странственно-временная его «инструменовка».

Но так как нас интересует не только уже «готовая» мизансцена, но и процесс ее создания, ее генезис, обратимся вновь к спектаклю «Похождения бравого солдата Швейка».

Пространственно-временная мелодия «марша в разные стороны» формировала пластику спектакля, предопределяла мизансцены. Столы двух врачей в кабинете (эпизод «Медицинская комиссия») были установлены так, что врачи оказывались сидящими спинами друг к другу. Это определило мизансценическое решение картины врачебного осмотра. Полковник (эпизод «На фронт!») в вагоне по­езда, следующею на передовые позиции, напутствует офицеров, со­общает им новый секретный шифр. Все очень серьезны и деловиты. Но и здесь звучит пластическая мелодия военного идиотизма. Офи­церское совещание происходит в дачном вагоне, в котором, как из­вестно, сиденья обращены одно к другому спинками и потому офи­церы сидят — кто лицом, а кто и не лицом к Полковнику. Снова та же пространственно-временная тема. Все внимательно слушают, усваивают, записывают. Их физические действия в принципе осмы­сленны, целесообразны, продуктивны. Однако действия эти вписаны в определенную пространственно-временную среду спектакля, про­комментированы его пластической мелодией.

Двуединство театральной мизансцены нерасторжимо. И все-та­ки мы всегда обнаружим в ней то, что принадлежит безусловному сценическому времени, и то, что определено условностью сцени­ческого пространства. Следовательно, каждая мизансцена облада­ет теми же самыми выразительными свойствами, что и художест­венное целое — театральный спектакль.

Сквозное действие и пространственно-временная мелодия, выра­женные в мизансценах, — вторая строчка партитуры спектакля, ес­ли считать первой строчкой авторский текст.

Естественно было бы записать эту строчку, как записывают му­зыку. Это нужно режиссеру перед репетицией (наброски, эскизы) и после репетиции (запись найденного, сделанного), это необходимо театроведу (при анализе спектакля), историку театра (как архив­ный документ).

Но если мы можем судить о литературных и музыкальных про­изведениях на основании их записи буквенными или нотными зна­ками, судить об искусстве музыканта-исполнителя на основании записи магнитофонной, то, когда оцениваем спектакли, полагаемся лишь на зрительскую память либо (в последнее время) на телеви­зионную или кинематографическую запись.

До сих пор нет надежного, унифицированного способа записи театральных мизансцен. Попытки записывать мизансцены предпри­нимались, было предложено несколько систем записей.

Прежде всего запись словесная, как, например, не предназна­ченные для печати, но точнейшим образом описанные К. С. Ста­ниславским мизансцены в партитурах спектаклей «Чайка» и «Отелло».

Имеются также описания и рисунки мизансцен в экземплярах пьес и стенограммах репетиций, хранящихся в музее Московского Художественного театра.

Но все эти документальные описи не могут дать полного пред­ставления о мизансценах хотя бы потому, что лишены точных про­странственно-временных характеристик.

Нужна запись, осуществленная в определенной системе про­странственно-временных координат. Попытка выполнить такую за­пись была впервые предпринята С. Эйзенштейном. В ее основе — проекции «фасада» и «плана» мизансценического рисунка (по ана­лвгии с архитектурным чертежом).

«На план... наносится след вашего сценического перехода.

Фасадную плоскость вы разделяете равноотстоящими линиями на горизонтальные деления.

Каждое расстояние между двумя линиями соответствует дли­тельности определенных единиц времени»1'.

В творческой лаборатории ТИМа создавалась другая система записи мизансценических строк. Она была изложена Л. В. Варпа­ховским на страницах журнала «Театр»2. В ней также отразилась попытка сопряжения пространственных и временных координат мизансцены. На этот раз партитура выглядела наподобие нотно­го стана. Но запись оказалась громоздкой, ибо каждая мизансце­на требовала шести или восьми строчек.

Ни ту, ни другую систему записи мизансцен нельзя признать вполне удовлетворительной. По всей вероятности, лучшим совре­менным способом фиксации спектакля является соединение рисун­ков, фотографий с фонограммой. Так или иначе — партитуры не­обходимы. Они — бесценный помощник для режиссера, критика и исследователя.

1 Эйзенштейн С. М. Избр. произв. в 6-ти т., т. 4. М., 1966, с. 410.

2 См.: Варпаховскяй Л. В. Партитура спектакля. — Театр, 1973, № П.

### 4. СТАРЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПРАВИЛА

Конечно же, ни одно правило не может быть универсаль­ным. Каждое драматическое произведение требует от режиссера новых, особых выразительных средств, Однако же нелепо было бы отрицать наличие в сценическом искусстве элементарной «азбуки выразительности».

Не будем здесь останавливаться на хорошо известных, прави­лах движения «слева направо» (самых динамичных) и «справа налево" (лишенных динамики), касаться понятий «верха» и «ни­зах. Вспомним о забытых законах.

Театр былых времен оставил нам в наследство не только об­ветшавшие предрассудки, но и вполне разумные правила, пренеб­регать которыми не должно и сегодня. Мы говорим не об обмолв­ках театра XVIII — начала XIX века о том, что-де нехорошо обо­рачиваться к зрителям спиной и хорошо шествовать по диагонали. Речь идет о правилах более поздних, принадлежащих уже режис­серскому театру XX века. Авторы этих правил — режиссеры. Их имена затерялись в изустных пересказах. Такие правила предваря­ются обычно расплывчатым: «кажется, такой-то установил» иди "говорят, такой-то считал». Придется и нам придерживаться этой ненаучной терминологии.

Итак, «кажется, Мейерхольд» ввел (или, лучше сказать, «вы­вел) правило, которое назовем здесь по-шахматному правилом я «повторения ходов». Оно гласит: «Одна и та же мизансцена (по­ложение, трюк) не может повторяться трижды, но для достижения полного эффекта (чаще — комедийного) должна повторяться... два с половиной раза».

Вспомним Чарли Чаплина.

Вот злополучный «Чарли» таскает ведра с водой, вносит их в дом, но на пороге спотыкается и разливает воду. Зрители смеют­ся. «Чарли» повторяет эту операцию еще раз. Точно так же, как и в первый. Достает из колодца воду, разливает ее в ведра, от­правляется в путь, несет... и спотыкается у порога. Зрители сме­KiffCfl еще сильнее. И в третий (!) раз начинает упорный «Чарли» проделывать то же самое. Все то же самое! И достает из колод­ф, и наполняет ведра, и несет... но» не дойдя до порожка... сам выливает одно ведро за другим. Зрительный зал сотрясается от смеха

С Трехкратное повторение позиции в театральном спектакле, по­добно тому, как и в шахматной партии, ведет к ничьей (если не я проигрышу) — смех слабнет, иссякает. Стремясь выиграть, ре­жиссер в решающий момент... изменяет «позицию»! Это правило, «известное на режиссерском жаргоне как «два с половиной», ос­новано на точном знании законов зрительского восприятия.

Еще одно правило.

«Поговаривают», что его сформулировал основатель Ленин­градского ТЮЗа режиссер А. А. Брянцев. «Глаза — тому, с кем го­рфишь, жест — тому, о ком говоришь».

Трое разговаривали друг С другом. Один из них только что вышел из комнаты. И если случится теперь в разговоре упомянуть об ушедшем, жест (головой ли, руками, глазами, подбородком) непременно будет адресован тому месту, где находился третий собеседник. Он как бы продолжает существовать в прост­ранстве.

Наши действия тесно «привязаны» к окружающему простран­ству!

Итак, казалось бы, самые неуловимые оттенки и извивы мыс­ли следуют по вполне материальной, пространственной орбите. Обратим внимание на «следы времени» в пространстве, на слит­ность пространственно-временных представлений.

Именно это свойство человеческой памяти, воображения, по­ступков заставляет нас выстраивать поведение сценических героев в пространственно-временном единстве.

«Глаза — тому, с кем говоришь, жест — тем, о ком говоришь, о ком думаешь» (слово «жест» в этом случае надо понимать весь­ма расширительно). Это правило надо соблюдать в творческой практике, учитывать при создании мизансценического рисунка. Ра­зумеется, в том случае, когда такой рисунок не рождается у ис­полнителя и режиссера органически.

«Правила, как костыли (вспомним С. Эйзенштейна), они не­обходимы больному, но стесняют здорового». Верно. Но даже для того чтобы нарушить правила, для того чтобы обращаться с ни­ми вольно, их надо знать!

Намеренный разрыв пространственно-временных связей может оказаться сильнейшим средством художественной выразительно­сти, сильнейшим способом психологического воздействия. Но этот разрыв возникает и будет воспринят лишь на основе и на фоне знания и ощущения слитности, неразрывности пространства и вре­мени.

Как же добиться подобной нерасторжимости пространства и времени? Как обеспечить, «гарантировать» органическое слияние пространственно-временных координат сценических событий?

### 5. РЕПЕТИЦИИ. СТРАТЕГИЯ И ТАКТИКА

В последние годы своей педагогической и режиссерской дея­тельности К С Станиславскому удалось уже в репетиционном процессе преодолеть разрыв между «жизнью человеческого духа» и «жизнью человеческого тела» роли, между временными и прост­ранственными предлагаемыми обстоятельствами сценического бы­тия.

После педагогические достижения Станиславского дали русско­му, советскому театру как бы две методологические, творческие ветви — метод физических действий (его последователи и интер­претаторы на практике и в театральной литературе — М. Кедров, В. Топорков, П. Ершов и др.) и метод действенного анализа (его пропагандисты — М. Кнебель, О. Ефремов, А. Эфрос, 3. Корогод­ский и др.).

Метод физических действий — путь от Частностей к целому, от фактов к событиям — ставит в центр репетиционных поисков об­наружение борьбы в каждом мельчайшем «атоме» сценического действия, доведение этой борьбы до конкретно ощутимой, матери­альной, физической схватки Метод действенного анализа идет от цельного к частностям, от крупных, больших событий — к мелким, огромное внимание уделяет этюдным, импровизационным пробам.

В современной театральной практике оба метода сближаются, становясь достоянием режиссеров и актеров советского театра В конечном счете оба метода дополняют, обогащают друг друга, взаимодействуют один с другим. Каким из них пользуются сегод­ня крупнейшие практики — режиссеры советского театра, такие, как Г. Товстоногов, А Гончаров, О. Ефремов. Обоими, или, точнее сказать, теми индивидуальными, только им свойственными прие­мами, обусловленными многими методами, приемами, которые взра­щены последними достижениями школы К. С. Станиславского И выверены в личной практике.

К тому же каждый спектакль настоятельно требует своих осо­бых условий и способов репетиционной работы. Методология ре­петиций неотделима от постановочного замысла, от конечной твор­ческой цели, которую ставит перед собой режиссер. В то же время следует отметить, что этюдный метод репети­ций до сих пор не пользуется безоговорочным признанием, хотя именно он больше других способов и приемов репетиционной рабо­ты «гарантирует» неразрывность пространственно-временного единства будущего спектакля. Многие крупные артисты, режис­серы, педагоги отнюдь «не жалуют» подобный способ репетицион­ной работы.

Обычно можно слышать, что этюдный метод репетиций предпо­лагает длительный срок работы. Однако, работая над «Онегиным» в вологодском театре, мы пришли к выводу, что этюдный метод — самый стремительный, быстрый. Смывая границы между «времен­ными» и «пространственными» сторонами роли, он не знает из­держек «застольного сидения», постепенной акклиматизации акте\* ров в выгородке, навязывания режиссером мизансцен на послед­ней стадии выпуска спектакля и т. д.

Высвобождаются значительные резервы репетиционного вре­мени.

Как же конкретно проводилась работа?

На репетиции текст первой картины читает вслух один из уча­стников работы (режиссер-ассистент) Текст не исполняется по ролям, а объективно «докладывается». Любой из актеров имеет право остановить, прервать «докладчика», дабы попытаться уста­новить границы того или иного происшествия, факта, «случая». Все вместе составляют «протокол» происходящего в сцене, словно бы наблюдая за тем, что происходит, сквозь толстое, звуконепро­ницаемое стекло. То есть не слышат произносимого текста, а лишь видят действующих за стеклом лиц. Фиксируется не психологиче­ская, не словесная, а лишь физическая линия их жизни. Фиксиру­ется то, что объективно происходит.

Тут неуместна какая бы то ни было трактовка. Только то, что случилось, случается. Лишь то, что записал бы «милиционер», за­полняющий протокол. Его, «милиционера», пока не интересуют ни субъективные намерения, ни мысли, ни чувства, но лишь объектив­ные поступки.

«В этот момент я почувствовал, ощутил», мне, наконец, «поду­малось», даже «захотелось» — не годится. Что ты сделал? Что де­лают Ленский, Зарецкий, Онегин?

С актерами уже состоялась беседа о смысле произведения, гру­бо, вчерне определена цель работы, ее «сверхзадача». События крупные, решающие названы. (Перечень их проведен выше, в IV главе.) Мало того, каждая картина получила еще и поэтическое «крещение». Кроме технологических, рабочих обозначений, каж­дая имела еще «глубинное», образное название, характеризующее суть происходящих событий.

Действие первое.

Надежды.

Покойника похоронили ..

Стихи и проза.

Онегина явленье.

Надежды темный сон.

В глуши.

Чудовища кругом.

В новый путь... Действие второе.

Утраты.

Убийца. Загадка. - Возврата нет?! Девицу повезли к венцу. Возврат. Утраты.

Как видим, определения пушкинские, «онегинские». Они при­влекали внимание к поэтическому смыслу событий. Но теперь ре­жиссерские намерения подвергаются проверке действием пьесы.

Исчезла ли трактовка? Да, мы забыли о ней. Но теперь нахо­дим ей подтверждение и в нашем строгом «протоколе».

Значит, верно определена цель? Или целью проверен анализ? Вероятно, и то, и другое. Добавим, что самый объективный «про­токол» не только дисциплинирует фантазию, но и «подманивает» ее. Он дает канву воображению.

Следующая стадия работы — попытка сыграть «протокол».

Для того чтобы не быть им связанным и не сверять свое пове­дение с любым из его «пунктов», а значит, то и дело разрывать непрерывную линию жизни картины, следует укрупнить «звенья», выяснить действия персонажей в каждом из них, определить (по­ка вчерне, окончательно это сделать удастся лишь в итоге этюд­ных проб) сквозные (на картину) действия персонажей.

Становится ясно (кое-что важное проясняется и в ходе самих этюдных проб), что главное событие первой картины — «Похоро­ны», что Ленский сочиняет эпитафию (это пронизывает, связывает все его мелкие физические действия — он приходит, вглядывается, старается вспомнить, настроиться, уединиться, отгородиться от За­рецкого, устроиться, вынуть бумагу, перо, сформулировать, прове­рить на слушателях и т. д.). Зарецкий занят выбором друга (к ко­му подладиться — к Ленскому или Онегину). Онегин прощается со старыми предрассудками, старым укладом жизни, дабы пересту­пить порог новой.

Все эти стремления, а главное, конкретные действия персона­жей выясняются не сразу, а в процессе этюдных импровизаций, к которым мы и приступаем Перед этюдом необходимо, разумеется, выяснить еще, какое время года, холодно или тепло» дождливо или сухо, слякоть, грязь или сухой песок на кладбище, то есть задать актерам те предлагаемые обстоятельства, которые предопределят их физическое самочувствие. Теперь можно играть этюд... Всецело «от себя, со своими словами. Слов хорошо бы поменьше. Только те, Что кровно необходимы для осуществления действия. То, без чего никак не обойтись.

Итак, первый этюд. Вслед за ним — новое чтение текста кар­тины (опять — один чтец), новое сличение его с «протоколом». Что пропустили, играя этюд?

Второй этюд. Режиссер подсказывает по ходу пропущенные звенья, «подбрасывает» новые обстоятельства. Но только тактич­но, ненавязчиво, дабы не нарушить свободы импровизации, не раз­рушить импровизационного самочувствия, не лишить артистов «ав­торства».

Новое чтение картины. На этот раз для определения самых главных, опорных слов в репликах каждого из персонажей. Они определяются не только логикой речи, но и логикой поведения в  
этюдах. Поступки уже известны, проверены на себе, даже слова необходимые, от себя, уже произнесены. Теперь созрела потреб­ность в авторском тексте, но пока необходимы еще только глав­  
ные слова. Жесткий минимум слов. -

Далее можно сыграть новый этюд, с «опорными словами».

Так постепенно мы и переходим к пушкинскому тексту. Как ви­дим, не то что непроходимой, но даже какой бы то ни было грани­цы не существует между анализом и синтезом, разбором и «сбор­кой», между своими и авторскими словами.

А как мучительно порой бывает, когда приходится в уже не раз произнесенном и нередко навязшем уже тексте расставлять ударения, вносить поправки. Теперь же ударения («опорные сло­ва»!) уже обнаружены, и, главное — они не сотрутся из памяти действий, останутся, Они соединены, сочленены с поступками.

На этом этапе работы можно вернуться за стол, посвятив ре­петицию (или лучше часть ее) словесному действию. Потом — сно­ва на площадку. Текст «укладывается» сам собой, режиссер уточ­няет пластический рисунок.

Однако как же возникнет в спектакле пространственно-вре­менная мелодия, как распределится она по отдельным составным частям — картине, эпизоду, как возникнут выразительные мизан­сцены, как обретет постановка свою образную театральную струк­туру? Не останется ли спектакль обезжизненной, «протокольной» схемой?

В том и преимущество метода действенного анализа, что про­странственно-временная мелодия не «добавляется» к жизненно правдоподобному течению событий, а срастается с ним.

Обратимся к пьесе А. Н. Островского «За чем пойдешь, то и найдешь» («Женитьба Бальзаминова») — началу второй картины.

Тот же порядок работы:

«протокол»;

укрупнение звеньев, определение действенных линий;

этюд (события сцены);

проверка «протокола» (повторное чтение);

этюд с уточнениями;

чтение «по ролям», определение главных слов;

этюд с «главными словами»;

словесное действие (весь авторский текст, видения);

мизансценирование;

переход на сцену, пространственно-временная редактура сцены.

Итак, «протокол», фиксирующий событийный ряд картины:

Белотелова и Красавина уселись на лавочку. Белотелова предла­гает; Белотелова расспрашивает; договариваются; Красавина за­тевает разговор; Красавина предлагает; Белотелова отказывает­ся; Белотелова собирается идти; Красавина отказывается; Бело­телова расспрашивает сваху; Белотелова снова предлагает идти; уходят.

Однообразие пунктов протокола вполне соответствует однооб­разию жизни купеческой вдовы Домны Евстигнеевны. И все-таки, даже судя по объективному протоколу, это — партитура боя. Инициатива переходит из рук в руки и, наконец, побеждает ме­нее активная, но зато более упорная Белотелова.

В чем же суть конфликта, в чем предмет спора? Разбирая сцену, мы обнаруживаем, что Белотелова норовит улизнуть в бе­седку («Там закуска приготовлена»), Красавина же стремится укрепиться в саду («Хорошо на воздухе-то!»). И дело тут не только & том, что невеста («Какой у тебя аппетит, дай тебе бог здоровья!») проголодалась, а сваха объелась и слышать больше об еде не может, но и в том еще, что Красавина намерена со­драть с Белотеловой хороший куш, получить за жениха изряд­ную плату.

Предложение Красавиной (план) — устроить «загул» в саду еще до помолвки. До обручения, до свадьбы. Вот чего она добивается от Белотеловой. Вся сцена — своеобразная дуэль между духовны­ми запросами свахи («музыку полковую»!) и материальными ус­тремлениями невесты («посидим, закусим»). Каким же представляется пространство этой дуэли? Ведь как только мы приступим к этюду, надо будет выгородить «поле боя», и чем точнее с самого начала, с первой же репетиции окажется эта выгородка, тем прямее и успешнее путь к конечной цели. Испол­нители уже в импровизационных пробах будут привыкать к месту действия, им не надо будет потом переучиваться. Нужны ли «два сада, разделенные посредине забором», предла­гаемые Островским? Необходимы ли «в садах скамейки, столики и проч.»? Тут все зависит от режиссерского решения, от истолкования пьесы. В найденном (вместе с художником) зрительном образе уже будет заключена пластическая, пространственно-времен­ная мелодия. Точная физическая линия действий персонажей, с одной сто­роны, пространственно-временная мелодия спектакля, с другой, и сформируют единственно возможные (в данном решении) мизан­сцены.

Итак, каково же пространство сцены? Если спектакль решается как бытовая комедия, то и в самом "деле помогут скамейки, столы, кусты и окажется важным, сущест­венным то, что (по ремарке автора) «налево видны две ступеньки и дверь в беседку». Если спектакль задуман как комедия сатиричес­кая, то потребны будут иные средства выражения. Понадобится, по всей видимости, больший лаконизм оформления площадки. Может быть, достаточно одной лавочки, только несколько гиперболизиро­ванной? А если считать, что самой удачной для выражения мыслей А, Н. Островского сегодня будет форма сценического лубка (и такой подход к материалу возможен), — лавочка расположится фронталь­но, параллельно линии рампы. Теперь приступаем к укрупнению действенных звеньев (просьба Белотеловой, план Красавиной, от­каз Белотеловой, беседы, путешествие в беседку).

Действия каждой из участниц сцены в этих пяти эпизодах: (для Белотеловой) необходимо уговориться о женихе, взвесить предложение свахи, отказаться, вытащить на разговор, увести Красавину; (для Красавиной) необходимо пообещать, обнадежить, «закрыть» эту тему, соблазнить предложением (побольше урвать!), не дать Белотеловой отказаться, напугать Белотелову («Хорошего дела откладывать не должно!»), временно отступить.

Исполнительницы смогут сыграть этюд в том случае, если точ­но ощутят грани, изломы сцены, а главное — если смогут одушевиться «сквозными» заботами персонажей. Для Белотеловой — это заботы о женихе, для Красавиной — о празднике. Добиваясь каждая своей цели, участницы сцены, импровизируя, найдут мно­жество приспособлений, если только режиссеру удастся направить их по руслу осмысленного, целесообразного и продуктивного дей­ствия.

Следующая стадия работы — отбор необходимых слов, без ко­торых не может завязаться сцена. Отыскивается, так сказать, скелет словесного действия.

Вот они, возможные опорные слова.

В просьбе Белотеловой: «Посидим... Жениха скоро?» — «Хоро­шего сыщу... Без мужа не останешься!»

В плане Красавиной: «Ты сиди да придумывай!» — «Ничего не придумаешь». — «Лень... Вели приготовить отличный обед... вина побольше... позови музыку полковую... Да так три дня кряду... Вот тебе и будет весело».

В отказе Белотеловой: «Хлопот много». — «Мне прикажи...» — «Как-нибудь сделаем». — «Откладывать не должно!» — «В бесед­ку?» — «Поговорим!»

В «Беседе»: «Нет ли по Москве разговору какого?» — «Всему верить нельзя». — «Войны не слыхать?» — «Местах в трех трясе­ние было».

В «Путешествии». «Пойдем в беседку!» — «Пойдем».

В этюде с необходимыми словами внимание режиссера я испол­нителей будет приковано вновь к физической линии поведения пер­сонажей. Слова станут производными остальной жизни персона­жей, ее подробностей

После этюда с опорными словами мы возвратимся к тексту пье­сы. Исполнители не будут теперь путаться в паутине словесных по­строений. Внимание уделяется тому, что скрывается за словами-видениями. Как важно, чтобы Красавина видела свой «праздник» во всех живописных подробностях. Исполнительница должна полу­чить право на произнесение авторских слов лишь в том случае, ес­ли видит и знает гораздо больше, чем написано в тексте. Ведь в нем скрываются лишь намеки, лишь обозначение той стихии разгу­ла, который предлагает сваха своей подопечной. И только в том случае, если исполнительница роли Красавиной ярко, интересно увидит то, чем одержима сваха, ей удастся увлечь, «распалить» Белотелову своими видениями и тогда трудно, ох как трудно будет вдове отказаться. Сцена пойдет органично, живо, борьба окажется настоящей, «протокол» обрастет художественными подробностями.

Теперь о тактических принципах.

Готовиться к репетиции следует тщательно, подробно разбирая и проигрывая для себя тот эпизод, который предстоит играть акте­рам. Однако при этом подробности не должны затмевать главного, частности — целого Режиссер хорошо подготовлен, если может одной фразой сформулировать, в чем смысл, существо репетируе­мой сцены и что надлежит сделать именно сегодня, в каком на­правлении продвинуться.

Как бы хорошо ни подготовился режиссер к репетиции, подго­товка не должна быть помехой для импровизации. Импровизацион­ное самочувствие режиссера на репетиции не только желательно, но и необходимо. Нельзя, чтобы заранее «запланированный» рису­нок сцены закрывал возможность импровизации актерской. Прост­ранственно-временную мелодию надо каждый раз проверять импровизационными действиями, так же как подробности импровиза­ционный действий актеров — пространственно-временным рисунком всего спектакля. Из двух решений — режиссерского и актерского — должно возникнуть третье — совместное, рожденное сегодняшней репетицией.

На степень продуктивности репетиции существенно влияет ее темпоритм.. Ни в коем случае нельзя вести репетицию в понижен­ном, расслабленном ритме, «в полсилы». Энергия режиссера, его собранность, целеустремленность, заразительность — качества пер­востепенные.

Длительность репетиции определяется не только служебным расписанием, но и интенсивностью режиссерской и актерской рабо­ты. Два часа напряженной и радостной репетиции иногда эффек­тивнее недели вялых и тягучих проб.

### 6. ВРЕМЕННЫЕ РАЗРЫВЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ (АНТРАКТ, ЗАНАВЕС, СВЕТ, МУЗЫКА)

Время сценического действия дробится на эпизоды, карти­ны, акты. В современном театре уменьшилось количество актов (иx, как правило, два); часто отсутствует занавес; упрощаются изменения сценического света; музыка не заполняет, как прежде, томительные паузы перестановок; почти не бывает в спектаклях так называемой «антрактовой» музыки; очень редки развернутые музыкальные вступления. Роль антрактов, занавеса, световых Переходов, музыкального сопровождения изменилась. Тем не ме­нее именно антракты, занавес, свет, музыка остаются главным» Средствами разрыва сценического действия.

В современном театре стало заметнее, нежели прежде, что му­зыка, свет, занавес, антракты, хотя и отделяют одно сценическое «время» от другого, вместе с тем являются (и это главное!) сред­ствами театральной выразительности, органически входя, врастая в художественную ткань спектакля.

Антракт — вовсе не «зона отдыха» для зрителей. Это необходимая передышка, лишь подстегивающая зрительское воображе­ние, заставляющая напряженно размышлять, строить догадки, спо­рить, ждать — что дальше? «Биологические часы» зрителей про­должают отстукивать минуты и секунды, они не останавливаются, течение спектакля продолжается и в это отсчитанное режиссером

время передышки. В целом ряде случаев при постановке спектакля необходимо организовывать атмосферу антракта, в каждом спектакле — особую!

Очевидно, что специальный занавес спектакля — не только эле­мент оформления, но и темпоритмический, временной компонент постановки.

Мы уже не говорим о таких занавесах, которые, подобно занавесу спектакля Ю. Любимова «Гамлет», становятся одним из главных действующих лиц, олицетворением конфликтующих сил, носителем атмосферы, средством трактовки произведения. Но и са­мые обычные занавесы — сильнейшее средство временной вырази­тельности. Их подъем, спуск, раздвижение, «полет» входят в тем­поритмическую структуру спектакля.

Занавесы взлетают вверх, медленно, словно нехотя раздергива­ются, стремительно закрываются — все это начало, продолжение, следствие происходящих на сцене событий.

Говоря здесь о сценическом свете, мы имеем в виду не световые эффекты, а лишь переходы, перемены. В этом качестве свет, явля­ясь самым распространенным способом членения действия на эпи­зоды, имеет и еще одну функцию — монтажную.

Подобно монтажу в кинофильме, свет в театре способен не толь­ко разрывать, но и удлинять или сокращать сценическое время, изменять пространство, укрупнять актера, выводить из единого по­тока отдельные, наиболее важные эпизоды, наиболее существенные реплики, монологи.

Сильнейшим средством режиссерской выразительности являет­ся театральная музыка

Мы не говорим здесь о музыке развлекательного характера. Вставные (органично или не органично — в зависимости от талан­та и изобретательности режиссера) музыкальные номера — факти­чески те же старинные музыкальные антракты, цель которых — дать передышку зрителям. (Исключение здесь составляют лишь так на­зываемые «зонги». Они взвинчивают действие, изменяют его тем­поритм, объединяют сцену и зрительный зал.) Не представляет ин­тереса для наших рассуждений и бытовая музыка, возникающая по ходу сценического действия, и так называемая фоновая, назначе­ние которой иногда не совсем понятно (исключение — мелодрама, где диалоги на фоне музыки — один из признаков жанра).

Музыка — вполне самостоятельное и весьма сильно действую­щее средство, вступающее тогда, когда обрывается речь.

Но самое главное музыка — непременная и существенная часть пространственно-временной структуры, драматургии всего спектак­ля. Отнюдь не иллюстрация, она высвечивает суть режиссерского замысла, играет в спектакле ту роль, которую никто за нее сыграть не может, как нельзя лучше выявляет жанровую природу спек­такля.

При этом совсем не обязательно, чтобы музыка была специаль­но созданной для спектакля. Напротив, в последнее время все боль­шее распространение получает подбор музыки. Часто такая «по­добранная» музыка воздействует гораздо сильнее, потому что сама по себе, изначально уже «заряжена» ассоциациями.

Так, основой музыкального решения спектакля «Доктор Вера» по повести Б. Полевого (Московский театр им. А. С. Пушкина) стала музыка С. Прокофьева к кинофильму «Александр Невский». Казалось бы, отдаленнейшая, вовсе неуловимая связь! Музыкаль­ная тема нашествия крестоносцев, тема Древней Руси — и первый год Великой Отечественной войны! Однако музыка «работала> безошибочно. Она была сильным средством обобщения. Нашествие немцев на город Верхневолжск осмыслялось самой прокофьевской музыкой, и тема борьбы за Отчизну обретала словно былинный ха­рактер.

Чем меньше музыкальных тем, чем строже их отбор, тем, как правило, сильнее воздействие театральной музыки.

Весь (спектакль «Человек и Джентльмен» (композитор Н. Ка­ретников) строился на одной шутовской мелодии. Она только пре­ображалась, трансформировалась, оборачиваясь то веселым бала­ганным маршем, то задумчивым вальсом, то грустной песенкой. И подвешенным над сценой шутовский колпак — «отзванивал» те же звуки. Это была одна и та же и всякий раз меняющая характер, упорно, до назойливости, повторяющаяся мелодия. Как правило, чтобы музыке прочно «врасти» в драматургию произведения, нужны хотя бы две контрастные, конфликтующие те­мы, вступающие в единоборство.

Так, бравому маршу «Швейка» была противопоставлена в спек­такле лирическая, народная и вовсе не бравая тема солдата. Две музыкальные темы легли в основу музыкальней драматур­гии «Обломова». Первая — тема любви, жизни. Вторая — сна, смер­ти. Первая естественно зазвучала арией «Casta diva» из оперы Беллини «Норма», ведь эту арию «любила петь Ольга Ильинская», Музыкальная тема звучала в спектакле по-разному — пение в со­провождении оркестра, симфоническое исполнение (ария имеет развернутое оркестровое вступление, которое стадо самостоятель­ной музыкальной паузой). Тема сна — звуки колыбельной. Колы­бельную напевала Агафья Матвеевна, убаюкивая своих ребятишек в домике на Выборгской стороне. Она же сопровождала сон Обло­мова (далекие, женские голоса a capella) и превращалась нако­нец в величаво-траурное церковное пение во время рогожной сва­дебной процессии, возникавшей в бредовых видениях Обломова. Эта зловещая процессия осенялась похоронной музыкой, и после нее наступала тишина небытия.

В пространственно-временной структуре театрального спектакля антракты, свет, занавес, музыка играют первостепенную роль. Осо­бенно музыка. Можно с полным основанием утверждать, что музы­кa в любом драматическом спектакле (даже самом немузыкаль­ном) — «третья строчка» его партитуры (если считать первой — слово, второй — пластику), определяющая его темпоритмическое  
строение.

Музыка (мы имеем в виду так называемую «музыку от театра») еще теснее сплавляет сценическое пространство и время, цементи­рует их нерасторжимое единство в произведении театрального искус­ства.

Содержащийся в настоящей работе анализ пространственно-временных условий театрального спектакля, кинофильма, телеви­зионного фильма, теле- и радиоспектакля был предпринят с целью отыскания и обоснования художественных закономерностей сценического бытия в режиссуре драматического спектакля. Осо­знание выразительных возможностей театра (так же как и осо­знание пространственно-временных границ выразительности кино, телевидения, радио) необходимо и театральному режиссеру, и зри­телю, которому адресуется художественная информация. Опти­мальные передача и прием такой информации во многом обусловлены знанием языка и структуры избираемого вида искусства. Изучение азбуки и синтаксиса сценического языка, пространственно-времен­ной структуры театрального искусства — непременное условие пол­ноценного творчества и восприятия сценических произведений.

Установление единых стилевых законов — немаловажное усло­вие своеобразия театрального спектакля, его образной природы, эмоциональной заразительности. Следование пространственно-вре­менным правилам предопределит верный путь дальнейшего развития театрального искусства, раскрывающего зрителям судьбы героев истории и современности в «настоящем времени» спектакля. Чело­век-артист подчиняется законам бытия, которым подчиняется все живое. И только знание этих законов сможет вооружить режиссе­ра драматического театра теми средствами художественной выра­зительности, которые способны обеспечить ему власть над сердца­ми людей, соединенных вместе в сегодняшнем зрительном зале.

Ремез О. Я.

Р37 Мастерство режиссера: Пространство и время спек­такля. Учеб. пособие для студентов театр. вузов и ин-тов культуры. — М.: Просвещение, 1983. — 144 с.

В книге освещается одна из центральных проблем технологии актерского и режиссерского труда — пространственно временные условия создания художест­венного образа на сцене Рассматриваются вопросы мизансценического и сцено­графического решения драматического спектакля

Пособие предназначено для студентов институтов культуры и театральных вузов

4309022100-577 ББК 85.44

Р 103(03)-83 275-83 792