

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО

ЗНАМЕНИ И ОРДЕНА ДРУЖБЫ НАРОДОВ ИНСТИТУТ

ТЕАТРАЛЬНОГО. ИСКУССТВА им. А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

О. Я. РЕМЕЗ

МИЗАНСЦЕНА

И СЦЕНИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ

Учебное пособие по курсу

«Режиссура и мастерство актера» для студентов

высших театральных учебных заведении

**Москва 1982**

Ремез О. Я. Мизансцена и сценическое действие.

Учебное пособие.- М . : ГИТИС, 1982,-116 с.

Рекомендовано редакционно-издательским советом

ГИТИСа им. А. В. Луначарского в качестве

учебного пособия по курсу ≪Режиссура и мастерство

актера≫ для студентов высших театральных

учебных заведении.

Рецензенты:

заслуженный деятель искусств РСФСР,

профессор С. Бенкендорф,

служенный деятель искусств РСФСР,

профессор В. Монкжов.

© Государственный институт театрального искусства им. А. В. Луначарского,

1982 г.

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Глава первая.

Путь к мизансцене……………………………..3

Глава вторая.

Сценическая выразительность……………….22

Глава третья.

Диалектика сценической образности……….. 61

**ГЛАВА ПЕРВАЯ**

ПУТЬ К МИЗАНСЦЕНЕ

Как возникает в современном спектакле строгая закономерность мизансценического рисунка, если режиссер, воспитанный в строгих принципах системы К. С. Станиславского, лишил себя права ≪командовать≫, ≪навязывать≫, ≪диктовать≫, ≪расставлять по местам≫ и нередко даже ≪показывать≫? Как добиться того, чтобы на репетициях режиссерское решение спектакля последовательно и полно воплощалось в игре артистов?

Если режиссерский замысел нашел продолжение в работе с художником, если существует зрительный образ спектакля; определена сценическая среда и организовано сценическое пространство; предугаданы ≪зоны действия≫ и уточнены опорные точки; — артист непременно попадет в тенета постановочного плана, и ≪пластический мотив≫ будет воплощен и развит в конкретных мизансценах спектакля.

Но это лишь половина ответа на поставленный вопрос. Есть и другая.

Может быть, по ходу репетиций, импровизируя, артист раскроет такие возможности планировки, о которых ее создатели и не подозревали. Может быть, рождающийся на свет образ героя опрокинет заготовленные

**Стр. 3**

для него заранее ≪формы-жизни≫ и создаст сам совершенно новые и совершенно неожиданные...

Наконец, не следует забывать о том, что и режиссер к началу репетиций еще не закончил обдумывания постановочного решения, что заложена лишь его основа, что не сложился еще окончательный образ спектакля, что работа с художником продолжается вплоть до премьеры (а нередко и после нее). Репетируя, режиссер будет развивать и изменять пластический рисунок, находя более точные и выразительные мизансцены.

Все это будет происходить на репетициях. В зависимости от их течения режиссер с удовольствием откажется от своих первоначальных намерений в пользу других, более интересных, но тоже лежащих в русле постановочного плана.

≪Предварительное общее решение и наметки мизансцен обязательны для режиссера-постановщика. Дальше режиссер столкнется с неучтенными индивидуальностями актеров, конкретными условиями декорации и т. д. Тогда намеченные, решения и мизансцены будут изменяться, получат иное направление, но все эти изменения будут в русле единого замысла≫**1**.

Итак намерения режиссера должны обладать необходимой ≪эластичностью≫.

≪Возьмем себе за правило, советует С. Эйзенштейн, — когда вы заготавливаете перед репетицией мизансцены, делайте себе наброски, заметки, общие контуры, но никогда не дорабатывайте их на бумажке на все сто процентов.

Решайте только опорные точки, узлы и генеральные направления композиции≫**2**.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1.**Эйзенштейн С. М., Избр. произв. в 6-ти т. М., 1966,

**2** Там же, с. 91.

**Стр. 4**

Самая лучшая мизансцена та, что рождена совместной актерской и режиссерской импровизацией на репетициях.

Кто ее автор? Актер, ее сымпровизировавший, режиссер, ее ≪подманивший≫, художник, ее ≪подстроивший≫? Кто знает! Да разве это так важно в том коллективном искусстве, каким является подлинный театр? Во всяком случае, зрители не будут в накладе, если не заметят ни мизансцены, ни ее создателей, а увидит мыслящего, действующего и естественно передвигающегося в пространстве героя. Да и для актера это будет лучше. Получив свободу, он останется в полезном заблуждении, что он, и только он, импровизатор всех мизансцен. Когда артист забудет автора мизансцены, тогда она станет подлинно органической. А в этом режиссер заинтересован в первую очередь. Только умерев в творчестве актера, он может жить в спектакле. Такова диалектика режиссуры!

Но как же добиться того, чтобы все импровизационные находки на репетициях находились в едином русле постановочного решения, точно соответствовали идейному замыслу спектакля?

Попробуем представить себе разные возможности поведения режиссера. Все — в границах новейших правил репетиционной работы.

Первая. Режиссер на время репетиций целиком превращается в педагога. Добиваясь от актера органики, он приносит ей в жертву все, вплоть до собственного замысла, если он мешает естественному течению сценической'

жизни.

Вторая. Превращаясь наполовину в педагога, режиссер становится еще и регулировщиком. Он следит, чтобы при всех своих импровизациях актеры переходили из одного угла в другой в местах, обозначенных в рабочем экземпляре знаком ≪переход≫.

**Стр. 5**

Третья. Режиссер — ≪охотник≫. Он расставляет Ловушки и силки так умело и точно, что артисты, сами того не замечая, становятся добычей его постановочного решения.

Отдавая дань уважения всем трем манерам режиссерского поведения, мы предпочтем, им четвертую.

Режиссер, превращаясь в педагога, остается еще и постановщиком спектакля. Его фантазия во время репетиций не дремлет, она получает новое задание. Его замысел, нуждающийся в творческом осуществлении, определяет систему репетиционной работы, характер репетиций. Добиваясь от актеров органического творчества, он и сам творит по законам органической природы. Расставляя по ходу репетиций ≪ловушки≫, он охотно попадает в них сам. Метод действенного анализа тем и хорош, что позволяет строить репетиционную работу каждый раз так, как того требуют особенности данной пьесы и данного режиссерского замысла. Репетиционная работа требует и от режиссера Перевоплощения, а каждый новый спектакль — глубокого проникновения в стиль, жанр пьесы, в ее особый неповторимый мир. И не только при рождении замысла спектакля, но и в процессе его воплощения. Режиссер, стремясь к созданию атмосферы, стиля и жанра будущего спектакля, должен найти такую атмосферу, стиль, и жанр самих репетиций, чтобы возможно стало рождение именно тех образов, что предчувствует режиссер, именно тех мизансцен, которые им предугаданы!

Это трудно! Это особое искусство. Но оно входит в круг профессиональных обязанностей современного режиссера.

Начнем с самого простого — с комнаты, в которой мы репетируем.

Такое, казалось бы, незначительное, мелкое и, как правило, случайное слагаемое нашей работы. И, тем не менее, разговор о том, как рождается та или иная стилистика мизансцены,

**Стр. 6**

хочется начать именно с комнаты, в которой идут репетиции.

...Спектакль ≪На пороге к делу≫ был внеплановой работой Ленинградского театра имени Ленсовета. ≪Нормальная≫ репетиционная комната оказалась для нашего постановочного коллектива недосягаемой мечтой (в этой заветной комнате репетировался плановый ≪Дон Карлос≫, и мы могли лишь с завистью слышать доносившиеся оттуда раскаты трагических стихов). Нам отвели для репетиций более чем скромное помещение бывшего костюмерного оклада, находившееся в полуподвальном этаже. Темная, маленькая комнатка с низким потолком и крохотными окошками. Ящики с костюмами, несколько табуреток и лавка — такова была наша репетиционная мебель. И тем не менее с первой же репетиции мы чувствовали себя удивительно... уютно! Что-то на редкость подходящее, ≪верное≫ было в этой случайно предоставленной нам комнате!

Атмосфера холодной, нетопленой маленькой деревенской школы, в которую попадает героиня пьесы А. Островского и Н. Соловьева, как-то очень быстро возникла в нашем ≪костюмерном складе≫. Здесь оказалось очень удобно репетировать! Все было кстати: и то, что актеры, входя в низкую дверь, должны были наклоняться, и то, что в оконца стучали капли дождя.

Дело было, конечно, не только в репетиционном помещении. И все-таки именно оно дало нашим репетициям ту дополнительную окраску, которая помогла воссозданию жизни героев, ≪пластической мелодии≫ их мизансцен.

Вероятно, в тот период мы, по выражению Станиславского, занимались ≪открытием давно известных истин≫. В самом деле, достаточно вспомнить знаменитую ≪онегинскую≫ комнату в особняке в Леонтьевском переулке. Очень может быть, что именно таким путем создавались мизансцены того замечательного спектакля...

**Стр. 7**

Репетиционная комната - первое, с чем сталкивается актер; здесь он ≪проживает≫ большую часть своей репетиционной жизни. И условия жизни определяют в работе актера гораздо больше, чем принято думать. Прежде чем условиться о ≪правилах игры≫ со зрителями, надо условиться о них с артистами.

Вероятно, каждая пьеса, каждый спектакль требуют особого репетиционного помещения. Может быть, пьесы Маяковского надо репетировать прямо на сцене. И чем больше размеры сцены — тем лучше. Поиски правды спектаклей Маяковского в маленькой, ≪уютной≫ комнате будут затруднены. Комната, удобная для репетиций пьес Чехова, может оказаться противопоказанной драматургии Маяковского.

В современном театре нередко комната, в которой мы репетируем, превращается в комнату, в которой играем. Эстетика малых сцен, столь распространенных сегодня, предполагает слияние смысла, атмосферы сценического действия с площадкой, на которой это действие происходит. Малые сцены, кроме своего размера, многократно усиливающего выразительные возможности актерского творчества, привлекательны еще и тем, что предусматривают изменение топографии места действия в зависимости от особенностей драматургии и намерений постановщика. В пространство Малой сцены театра им. Вл. Маяковского были вписаны такие различные спектакли, как ≪Характеры≫ (по рассказам В. Шукшина), ≪Сослуживцы≫ (пьеса Э. Брагинского и Э. Рязанова), ≪Человек на своем месте≫ (В. Черных). Различные художественные задачи предопределили не только специфику режиссерского решения, но и различие конфигураций игровой площадки. Соотношение и взаимосвязь ≪сцены≫ (ее в привычном понимании вовсе нет) и зала, участие зрителей в представлении, их размещение — все это задумывается на репетициях и остается в спектаклях. В комнате не только образуется

**Стр. 8**

атмосфера будущей постановки, но и определяется ее пластическая мелодия, формируются мизансцены. Недаром такую трудность представляет, обычно возникающий по производственной необходимости, перенос спектакля с малой сцены на большую. С точки зрения художественности такая операция противоестественна!

Однажды студенты режиссерского курса ГИТИСа пригласили меня на просмотр самостоятельной работы — отрывка из пьесы В. Розова ≪Затейник≫. Показ был почему-то назначен на поздний вечер. Оказалось, нужно, чтобы опустел студенческий гардероб. Площадка была выбрана под лестницей. В крошечном пространстве между лестницей и гардеробом разместили сцену и даже ≪зал≫. Когда я спустился вниз, действие уже началось — в подлинной, до предела натуральной по размеру и обстановке комнатке действовали розовские герои. Там они прожили свою репетиционную жизнь и переселяться не хотели, да уже и не могли. Мизансцены были предопределены столь неожиданной и, как оказалось, самой естественной в данном случае площадкой.

Я привел эти примеры из жизни больших и маленьких сцен только для того, чтобы еще яснее стала мысль о том, какую огромную роль играют в режиссерской работе над спектаклем стены репетиционной комнаты.

Жанр репетиций — это сочетание слов выглядит почти бессмысленным. И все же... Атмосфера спектакля, угаданная режиссером при чтении пьесы, должна быть заново найдена вместе с актерами, должна утвердиться на репетициях, стать органичной для исполнителей. Она определяется, естественно, не только репетиционным помещением, но и всей обстановкой работы, самим ее характером. Умение создать творческую атмосферу репетиций — особое свойство режиссерского умения.

**Стр. 9**

Я вспоминаю репетиции акимовских ≪Теней≫. Это были увлекательные репетиции большого мастера, поражавшие щедростью фантазии и неожиданностью предложений. Это было глубокое проникновение в психологию персонажей, в социальные корпи их отношений. Но все это делалось без ≪серьезной мины≫, артисты чувствовали себя участниками веселой, увлекательной игры. Сжатые сроки определяли напряженный ритм работы. Предложения постановщика будили творческую инициативу актеров. Каждая репетиция превращалась в своеобразный спектакль. Именно в этой атмосфере стали органичными самые острые и смелые мизансцены. Угаданный режиссером жанр спектакля стал возможен благодаря своеобразному ≪жанру репетиций≫.

Искусством создания атмосферы работы в совершенстве владел Вахтангов. Перечитаем книгу Н. М. Горчакова ≪Режиссерские уроки Вахтангова≫ и мы найдем в ней многочисленные примеры его увлекательной

≪игры≫ с исполнителями. -

Вот один из них.

Вахтангов, принимая приготовленный студийцами чеховский ≪Юбилей≫, решает изменить планировку. Сценическое пространство вдруг неимоверно сузилось. Канцелярский шкаф, стол, стулья, конторка, табуретка загромоздили

проходы, всю площадь комнаты до такой степени, что у присутствующих закралось сомнение, уместятся ли на сцене исполнители. Вахтангову только это

и было нужно. Он сам отправился на сцену и стал исполнять роль Шипучина. Началась увлекательнейшая репетиция-игра. Исполнители, действовали в новых сценических обстоятельствах, то есть могли преодолевать препятствия на пути к цели. Они горячо, увлеченно добивались своего. Новая, ≪неудобная≫ планировка пространства мешала им, а Вахтангов — поражал изобретательностью в обращении со стульями, конторкой, табуреткой и прочей мебелью, буквально подвертывавшейся

**Стр. 10**

ему под руки, под ноги. Исполнители следовали его примеру, и вот уже возникла веселая кутерьма мизансцен.

≪И вдруг, — пишет Н. М. Горчаков, — к нашему великому удивлению (и восхищению), родилась необыкновенная мизансцена. Хирин под натиском Мерчуткиной сполз вместе с докладом под стол, в нишу между двумя колонками-тумбочками стола — и писал, разложив на полу свой доклад. Вахтангов примостился сбоку в этой же нише, а Мерчутка, лежа на животе на столе, старалась зонтиком достать кого-нибудь из своих партнеров то с одной, то с другой кромки стола, не забывая обращаться к' ним со своим текстом. Вышедшая давно из-за шкафа Татьяна Алексеевна, ...увидев эту картинную мизансцену и ничуть не удивившись ее своеобразию, совершенно спокойно сказала:

— Бабушка, вам же говорят, что вы мешаете. Какая вы, право.

И совершенно спокойно, в тон ей, отвечала, сидя на столе, Мерчуткина:

— Красавица, матушка, за меня похлопотать некому. Одно только звание, что пью и ем, а кофей нынче пила без всякого удовольствия≫.

Подводя ≪итоги≫ этой импровизации, Вахтангов сказал своим ученикам:

≪Сегодня я. применил режиссерский прием, который можно было бы назвать приемом создания добавочных препятствий - (разрядка Н. Горчакова), разумеется, оправданных текстом, а сделал это для того, чтобы заставить актеров действовать, выполнять свою задачу как можно ярче. Запомните, будущие товарищи режиссеры, препятствие, которое приходится преодолевать выполнению задачи. Препятствие внешнее — физическое и внутреннее — психологическое. Умейте их создавать

**Стр. 11**

актерам по логике сюжета, по развитию характера — и вы далеко пойдете≫**3**.

Вахтангов, наверное, даже и не заметил, что он ставил на этой репетиции препятствия (физические и психологические) не только исполнителям, но и себе, сделав их ≪отличным трамплином≫ для режиссерской фантазии. Расставив ≪силки≫, он вовлек в ≪дело≫ свое воображение, свое режиссерское подсознание, свою органическую природу.

≪От сознательного — к подсознанию≫, ≪через сознательную психотехнику к бессознательному творчеству органической природы≫ — эти принципы, применительно к актерскому творчеству,- прочно вошли в методологию театра. Однако мне кажется, что они должны быть в равной степени применимы и к искусству режиссера и театрального педагога. Зачем же их оделять правом на вдохновение, на внезапное и интуитивное проникновение в истину!

Самый желанный, самый драгоценный момент репетиции тот, когда начинает ≪работать≫ органическая природа режиссера. Именно из ее тайников выходят на свет самые смелые и неожиданные мизансцены, самые тонкие и глубокие педагогические ≪подсказы≫. Именно от нее можно ждать тех чудес, без которых немыслимо театральное искусство.

Конечно, вдохновением должна быть отмечена вся режиссерская работа — и создание замысла, и встречи с художником, и даже монтировочные репетиции. Но особенный простор интуиции должен быть открыт в тех репетициях с артистами, когда формируется живое тело спектакля.

И подобно тому, как вдохновение художника возбуждается запахом красок, беспорядком кистей,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**3** Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Вахтангова. М., 1957, с. 81,

**Стр. 12**

роскошью натуры, всей обстановки его мастерской, так и вся обстановка репетиционной комнаты, им же самим созданные атмосфера и жанр репетиций верно служат вдохновению режиссера.

Эти минуты бессознательного режиссерского творчества подготовлены долгими часами сознательной работы, неделями, месяцами, а то и годами упорного труда.

...Четыре вместительные папки. На жестких корешках номер 6457. Эти стенограммы — собственность Музея Художественного театра. Следы раздумий, сомнений, ошибок, несбывшихся надежд и осуществленных мечтаний. Рядом с отчетливой музейной печатью можно различить не стершуюся еще печать вдохновения. Перелистывая стенограммы, мы словно перешагиваем порог репетиционного зала в период работы над комедией Л. Толстого ≪Плоды просвещения≫.

≪Об идее пьесы можно написать научный трактат, ≪наполнить его учеными терминами, но если мы не представим себе, в каком конкретном виде будет жить идея в спектакле, то тогда она рискует остаться только на бумаге или в голове художника. Как скульптор мыслит идею в камне, художник — в красках, музыкант — в туках, так и мы должны видеть идею драматического произведения в процессе действия, борьбы, в столкновении различных человеческих характеров, интересов,

страстей и т. д.≫4.

Эти слова принадлежат Михаилу Николаевичу Кедрову.

Идейный смысл пьесы ≪Плоды просвещения≫ Кедров видел в столкновении двух культур, двух мировоззрении: мужицкого, основанного на знании жизни и выражающего народные чаяния, и барского, оторванного от народа, направленного по ложному пути. Не смешные

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**4** ≪Ежегодник МХТ> за 1951—1952 гг., М., 1956, с. 29.

**Стр. 13**

мужички, а люди, что пришли добыть землю, без которой они гибнут, попадали в дом Звездинцевых.

Ясно, что замысел этот окажется плодоносен лишь в том случае, если конфликт между мужиками и господами станет содержанием каждой секунды сценического действия. Если с точки зрения этого конфликта удастся рассмотреть происходящие в пьесе события. Тут-то и начинается скрупулезная исследовательская работа, составляющая содержание каждого часа репетиций.

≪Столкновение двух культур≫. Для литературоведа такое определение — венец исследований, итог раздумий, желанный вывод. Для режиссера и артистов — лишь отправная точка работы. Развитие этого конфликта должно быть прослежено на протяжении всего спектакля.

Из кабинета режиссера исследования перенеслись в репетиционную комнату. Уже на одной из первых встреч с артистами М. Н, Кедров говорил о том, что, если исходить из высказанного им ранее понимания комедии, начинается пьеса, по существу, с прихода мужиков: ≪Там есть масса побочных линий, главная линия — это то, что пришли мужики, а их сразу выгоняют. Вот с чего начинается пьеса≫**5**.

Сцена появления мужиков, описанная Толстым, подвергается дотошному анализу. По тем репликам, что запечатлены в авторском тексте, режиссер И артисты пытаются восстановить целостную картину совершающегося события, не пропуская ни единой мелочи, проявляя неутомимость следопытов, терпеливость археологов, хитроумие следователей по особо важным делам.

Много часов репетиций посвящают артисты и режиссер, казалось, самому незначительному, мелкому факту —

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**5**. Здесь и далее цитируются выдержки из стенограммы репетиций спектакля ≪Плоды просвещения≫ (Архив Музея МХАТ, инв. № 6457).

**Стр. 14**

первой вести о мужиках, предваряющей их появление. Как происходило или, вернее, как могло произойти на самом деле это событие? Ведь Л. Н. Толстой ≪ссылается≫ лишь на слова действующих лиц. В спектакле же должны быть воссозданы все подробности их поведения.

Чтобы событие — приход мужиков — оказалось действительно заметным и важным, оно должно нарушить обыденное, привычное течение действия. ≪Мы видим, — фантазирует Кедров на одной из репетиций,— барский дом, в котором идет обычная жизнь, в котором естественно появление какой-нибудь графини, графа, князя... И вдруг в этот дом пришли мужики. Это настолько необычайное явление, что слуги не знают, что с ними делать. Швейцар не знает, пускать их или не пускать. Федор Иванович соображает, что же делать с этими мужиками. Только ловкая Таня не растерялась, ввела их в дом и поставила всех перед свершившимся фактом. В этих мужиках, которые вошли осторожно, и есть приход тех новых людей, тех героев, вокруг которых дальше будут развиваться все перипетии. Дальнейшая борьба будет связана с этими мужиками, поэтому нужно, оценить появление этих новых людей в первом акте. Вот почему важно остановиться на этом моменте...≫.

Но это пока еще только схема, только общая характеристика происходящего. Требуется более подробный анализ, чтобы ответить на вопрос, что же конкретно

происходит.

≪Вычертите мне логику действия,— просит Кедров исполнителей. — Как милиционер, которому нужно составить протокол... Что происходит? Что должно происходить?≫.

И сам отвечает: ≪На сцену быстро вошел швейцар и спросил, как ему быть с мужиками. Загвоздка большая, не знают, как решить. (В этом смысле надо увеличивать события). Нужно, чтобы Григорий отказался решить

**Стр. 15**

этот вопрос и представил право решать этот вопрос другому. Другой говорит: ≪Пускай ждут≫. А Таня проскользнула и привела сюда мужиков. События не произойдет, если швейцар не поставит со всей решительностью вопрос, пустить ли мужиков, если Григорий не откажется этот вопрос решить, если этот вопрос по своему не решит Федор Иванович: ≪Пускай подождут≫. Нужно, чтобы Таня это услышала, убежала и вдруг привела этих мужиков. Что дальше?≫.

— Федор Иванович недоволен тем, что привели мужиков,

— отвечает исполнитель роли камердинера.

— Он недоволен, но что он делает ? Мне важно, чтобы вы все перевели на действия. Что он делает?

— Протестует.

Но это слишком общее определение. Режиссер хочет привлечь внимание исполнителей к самой сути происходящего.

— Давайте проследим, в чем тут борьба. Грубо говоря: одни выталкивают, а другие тянут. Но происходит более тонко...

Как же ≪более тонко≫?

Получается, что для всех, действующих лиц весть о приходе мужиков — событие огромной важности. Только если этот факт произведет ошеломляющее действие на всех находящихся на сцене, он станет важным и для зрителей.

И вот уже история эта обрастает множеством подробностей и как будто бы из вымысла превращается в реальность.

— Выходит швейцар. Он даже держится за ручку (потому что внизу запер дверь и устремлен туда)... По реальному фантазируйте, не выдумывайте. Вам нужно реально знать, где вы оставили мужиков. Вы заперли дверь, а там могут прийти люди, которых надо пустить. Вы на минуту зашли. Для всех важно, что сюда вошел швейцар. Когда появился швейцар, естественное дело,

**Стр. 16**

что Федору Ивановичу не до чтения. (Предполагалось, что до этого Федор Иванович читал газету. — О. Р.). Он смотрит на дверь... Встал, чувствует, что сидеть нельзя, что без него не обойдется: ≪Нет, нет, не велено — гоните их отсюда≫.

Артисты выполняют предложение режиссера слишком внешне, впрямую, грубо. Режиссер останавливает: дело не в том, кто более темпераментный, а кто более логичный. Вопрос ставится так: какова логика поведения персонажей? Что нужно делать каждому, чтобы событие произошло?

— Для этого нужно, чтобы мужики хотели пройти, чтобы они пришли, чтобы, они ждали, чтобы их проводила Таня... Каждый в этом эпизоде должен найти свою логику действия. Одни обязаны не пускать, другие хотят пустить.

Рассматривая мельчайшие звенья в. логике сценической борьбы действующих лиц как бы под увеличительным стеклом, добиваясь, чтобы действие эпизода фиксировалось на репетициях как бы замедленной съемкой, режиссер заботится о том, чтобы ярко и выразительно воплотить начало пьесы, чтобы уже самое появление мужиков стало предвестником будущего развития конфликта.

— В чем тут яркость? Чем больше будет острота этого конфликта... В этих пустяках и заключается борьба

В этих тонкостях скрываются социальные характеристики;

Поэтому-то режиссер добивается от артистов точности и тонкости выполнения действия и в ту пору репетиций, когда событие уже определено, логика намечена исполнители пробуют действовать словами Л. Н. Толстого. Теперь внимание режиссера и. исполнителей направлено не только к физической линии жизни персонажей, но и к их словесному действию.

Я — исполнитель роли швейцара — добиваюсь от Федора Ивановича решения: ≪Так как скажете: пустить их сюда или как? Они говорят — об земле, барин знает≫.

Кедров прерывает репетицию:

- Поймите, мужики не вообще пришли, а пришли говорить о земле.

Следует режиссерский показ.

Актер повторяет:

≪Пустить их сюда или как? Они говорят — об земле, барин знает≫.

— Это не то, как мужики говорят о земле, — поправляет Кедров. — Их цель очень важная — ≪об земле≫.

Повторяют снова.

— Еще весомее, — советует Кедров. — Сделайте паузу. Они говорят... об земле, барин знает...

Каждый поступок, фраза — в поле зрения режиссера и исполнителей. Только в том случае, если любая секунда сценического действия будет подчинена главному событию, главному конфликту пьесы, идея, которой должен служить спектакль, найдет отзвук в сердцах зрителей. Вот почему так много внимания уделено самому истоку конфликта, самому первому появлению на сцене главных героев — трех мужиков из Курской губернии.

Вот почему эта сцена переведена на язык физических действий, вот почему определена логика сценической борьбы. Однако, чтобы эта борьба была окончательно выявлена, замечена зрительным залом, далеко не безразлично, где происходит сцена, какую площадку для действия персонажей приготовит вместе с режиссером театральный художник.

Как обычно, работа режиссера М. Н. Кедрова с художником спектакля А. П. Васильевым началась с изучения исторических и бытовых материалов, внимательного чтения пьесы и других произведений писателя. Долгие часы, недели посвящены кропотливому труду.

**Стр. 18**

Немало дней пришлось провести Васильеву в читальных залах Ленинской библиотеки, в Театральном музее имени Бахрушина, в историческом музее, в походах по старым московским особнякам, пока эпоха 80-х годов прошлого столетия не стала для него вполне ощутимой и вью.

Но художник вместе с режиссером совсем не собирались вяло плестись в хвосте у иконографии, слепо подчиняться найденным сведениям, изображениям, фактам. И эту область работы—поиски места, где происходит действие пьесы, — направлял замысел режиссера и художника, их понимание пьесы, трактовка главного ее конфликта.

≪Я стал анализировать, — вспоминает Васильев,— как сам Л. Н. Толстой приходит к поэтическому и социально-философскому обобщению≫**6.** Художник замечает, что, описывая, к примеру, обстановку квартиры героя повести ≪Смерть Ивана Ильича≫, Толстой так группирует мебель, предметы быта, что обстановка комнаты, оставаясь будто бы протокольно точной, в то же время становится многозначной, что бытовые детали характеризуют не только их владельца, но и эпоху, и среду, его вырастившую. Этот метод и стремится применить художник, воплощая свой замысел.

Конкретная планировка мест действия стала ясна режиссеру и художнику лишь тогда, когда идея и конфликт пьесы нашли выражение в сюжете каждой сцепы когда борьба, лежащая в основе любого эпизода, была выявлена в ходе репетиционной работы. ≪Так, композиционное построение первого акта наметилось только тогда, когда исподволь, шаг за шагом было изучено поведение всех действующих лиц, когда определись мотивы их поступков≫**7**.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**6.** ≪Ежегодник МХТ≫ за 1951 — 1952 гг., с. 92.

**7.**Там же.

**Стр. 19**

Именно к этому времени выяснились те элементы среды, без которых не могли быть, осуществлены действия персонажей. Они и стали деталями оформления. Оказалось, что в композицию сценического пространства в первом акте должны войти зеркало, в которое то и дело смотрится Григорий, место для посыльного от Бурдье, входная дверь в вестибюле, вешалка с барскими шубами, место для мужиков, кресло и стол для камердинера, дверь к барину, дверь к сыну барина Вово, лестница на второй этаж в покои барыни и т. д.

Все эти многочисленные объекты прежде чем попасть на сценическую площадку, должны быть втиснуты в крохотное пространство макета. И вот забота о первом появлении мужиков в спектакле ≪Плоды просвещения≫ не дает покоя уже не только режиссеру, артистам, художнику, но и макетчику, и заведующему постановочной частью.

≪Перед дверью в тамбур, ведущей на улицу, — вспоминает Васильев, — мы сделали углубление в полу с тремя ступенями. Из-за этого возникли большие монтировочные трудности: узкий люк не давал возможности установить двустворчатую дверь. Но мы не остановились перед этими трудностями, так как знали, что ступеньки нужны были не ради бытового правдоподобия, не потому, что ≪так бывает в жизни≫, а потому, что они интересно обыгрывались режиссером в центральной сцене появления мужиков в первом акте. Сразу было видно, как трудно робеющим мужикам, пришедшим просить у помещика земли, переступить порог, чужого и враждебного им мира≫**8**.

Два потока режиссерского творчества — анализ пьесы с актерами и работа с художником сливаются воедино. Выгородив в фойе проверенную в макете

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

8 ≪Ежегодник МХТ≫ за 1951—1952 гг., с. 201.

**Стр.20**

планировку, режиссер добивается от исполнителей все более действенного рисунка. Происходит отбор подробностей. Импровизационные действия актеров, обретая сценическую выразительность, постепенно принимают форму театральной мизансцены.

**Стр. 21**

**ГЛАВА ВТОРАЯ**

**СЦЕНИЧЕСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ**

Очень похожая на физическое действие мизансцена Существенно отличается от него, ибо определяется не только логикой поведения действующих лиц, но и постановочными задачами, но и сценическими правилами. Впрочем, разумнее говорить не о правилах, а об определенных пространственно-временных закономерностях. Рассмотрим некоторые из них.

Речь пойдет не о рецептах на все случаи сценической жизни. Нельзя подсказать, как изобразить на сцене беспокойство, покой или напряженность, объяснить, что выражает симметричная мизансцена, а что — асимметричная. Такие ≪правила≫, на мой взгляд, не менее вредны, чем инструкции по изображению на сцене человека веселого, грустного, толстого или, скажем, Отелло, Фамусова, Городничего или Платона Кречета. Знание штампов никогда не приводило к художественным открытиям. Однако необходимость творческих откровений не исключает пользы грамотности.

I

≪Подъехав к подошве Койшаурской горы, мы остановились. Возле духана тут толпилось шумно десятка

**Стр. 22**

два грузин и горцев поблизости. Караван верблюдов остановился. Для ночлега я должен быть нанять быков, чтобы втащить мою тележку на эту проклятую гору...≫.

Бессмыслица! Сколько одинаковых слов в одной фразе — и ≪тут≫, и ≪возле≫, и ≪поблизости≫. И зачем понадобилось нанимать для ночлега быков?

В приведенном отрывке из лермонтовского ≪Героя нашего времени≫ перепутаны знаки препинания. Если ≪развести≫ точки и запятые по местам, все сразу разъяснится. ≪Тут≫, ≪возле≫ и ≪поблизости≫ разойдутся по разным фразам и не будут мешать друг другу, а быки примутся втаскивать тележку на Койшаурскую гору.

Стоит только верно расставить знаки. Но как часто и иных спектаклях мизансценические знаки препинания расставлены неверно! Там, где по смыслу происходящих событий должна быть точка, оказывается запятая, а где тире — многоточие. Читать такие мизансцены мучительно трудно, разобраться в происходящем подчас невозможно. И жаль, что подобная засоренность режиссерской речи встречается не так уж редко!

Поступки, действия, события, переживания героев могут стать доступны зрителю, если будут грамотно изложены, членораздельно выражены.

Мне приходилось смотреть спектакли, в которых мизансцен бесчисленное количество. Всякое слово — жест, всякая фраза—переход. Режиссер, заботясь о том, чтобы зрители не скучали, развлекает их мизансценами. Посмотрите спектакль мастера: вы не заметите количества переходов. Их ровно столько, сколько нужно. Никак не больше.

Присмотримся к тому, как напечатана любая книга. Рассуждения на одну и ту же тему образуют главу, существенные для ее течения мысли формируются в абзацы. Составляющие их фразы отделяются одна от другой точками. А внутри каждой фразы запятые, тире и

**Стр. 23**

другие знаки препинания обеспечивают правильное прочтение. Такая система выразительности определена потребностями изложения материала.

Представим теперь, что все без исключения фразы были бы напечатаны с красной строки, а запятые заменены точками. Читать книгу стало бы невозможно — не выбраться из путаницы придаточных предложений, ставших главными, и главных, потерявших свое значение. Не отличить действительно важное от второстепенного.

Точно в таком положении оказываешься, смотря спектакль, в котором каждая мизансцена дается ≪с абзаца≫. Есть в спектакле события крупные, самые главные. Есть подчиненные им более мелкие. Есть совсем маленькие — факты. Каждое из них требует своих, полагающихся ему по занимаемому положению средств выразительности.

С другой стороны, преобразование физического действия в мизансцену подразумевает, по всей вероятности, наивысшую степень сценической выразительности. ≪Когда вы сталкиваетесь с искусством — то явление следует подавать в максимально развернутом виде≫,— пишет С. М. Эйзенштейн. Он прослеживает путь ≪от максимальной свернутости в быту до предельной развернутости в произведении сценического искусства≫**9**.

≪Когда жест найден, надо ему дать всю его полноту. Только тогда он будет целесообразен, только при полноте он будет красив≫, — повторяет слова Дельсарта С. М. Волконский в книге ≪Выразительный человек≫.

≪Выразительность — это правда, доведенная до предела≫,— учит К. С. Станиславский.

Действие должно быть осмысленным, целесообразным, продуктивным. Только в этом случае оно будет

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**9** Эйзенштейн С. М. Избр. произв., т. 4, с. 204.

**Стр. 24**

подлинным. И эта подлинность-—гарантия выразительности.

Не делать вид, а .по-настоящему действовать, на собственный страх и риск, добиваясь от окружающих той или . иной цели. Мера выразительности — столько, сколько нужно для осмысленного, целесообразного и продуктивного действия.

Это правило относится и к действиям героя, и к действиям массы, ко всем сценическим действиям вообще. Только на этой основе может возникнуть выразительная мизансцена.

Ни в коем случае нельзя убирать с дороги персонажей препятствия. Чем больше они, крупнее, тем выразительнее действие, направленное на их преодоление.

≪Никогда не облегчайте себе последующего решения ослаблением начального, — говорил своим ученикам С. Эйзенштейн. — Доводите каждый раз свое решение до самого высокого градуса, если этого требует содержание

ситуации≫.

Но если каждый раз ≪до самого высокого градуса≫, если каждому движению ≪дать всю его полноту≫, если довести правду каждого действия ≪до предела≫, то при том великом множестве событий, фактов, задач и действий персонажей, какое заключено в пьесе, неминуемо произойдет ≪девальвация≫ выразительных средств. Ведь любое из событий и фактов вызовет определенные действия персонажей, а любое из действий потребует ≪полноты выражения≫.

≪Полноты выражения!≫ Только масштаб выразительности может быть избран каждый раз свой, особый. Тут на помощь действию вновь приходит мизансцена.

Подобно тому, как существует перспектива роли, перспектива событий и действий, должна непременно существовать и **перспектива мизансцен.**

Готовясь к постановке спектакля ≪Южный узел≫ в Центральном театре Советской Армии, А. Д. Попов

**Стр. 25**

намечает в прологе два этапа в развитии действия — две центральные, главные мизансцены: 1) оборона Графской пристани и 2) нашествие, т. е. занятие оккупантами Графской пристани.

Ясно, такие мизансцены получают максимальное пространственное выражение и делят между собой все время действия пролога. Но эти главные мизансцены будут состоять из целого потока мизансцен подчиненных.

≪Сценическое действие—процесс борьбы движущих сил пьесы. Логика развития этой борьбы, т. е. сквозное действие, имеет внутри каждой картины или акта ряд напряженных этапов, которые режиссер формирует в мизансцены≫**10**. Это следующие по степени важности мизансцены. Они должны получить не такую, как самые главные, но достаточную протяженность во времени и пространственное выражение.

И, наконец, самые маленькие и мельчайшие звенья сквозного действия. В практической репетиционной работе по актам, картинам, сценам отдельные –действия обычно получают незаслуженно большое место, нарушая целостную перспективу событий. Это естественно, а на определенном этапе работы даже полезно, ибо помогает ощутить действенную основу произведения, не пропустить ни одного из звеньев логического его развития. Но когда работа близится к концу и выстраивается целое спектакля, все должно быть расставлено по местам.

≪Как всегда, в мизансценах без проверки на сцене даешь много больше того, что нужно, — пишет Станиславский — Когда все срепетируешь, уберешь то, что мешает и затуманивает сквозное действие...≫**11**.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**10** Попов Л. Д. Художественная целостность спектакля. М., 1959, с. 200.

**11.**Станиславский К. С. Режиссерский план ≪Отелло≫. М, — Л., 1945, с. 161',

**Стр. 26**

Когда перспектива спектакля выстроена, становится ясно, какое из действий заслуживает нового абзаца, а какое должно уместиться в границах старого.

Самые главные и крупные события и действия займут наибольшее пространство и время. Маленькие мельчайшие обретут иной масштаб выразительности. Не теряя логики и убедительности, они неизбежно будут сокращены в пространстве и времени. По всей вероятности, они найдут себе выражение не в больших пространственных перемещениях, а в ≪мизансценах тела≫ (определение Немировича-Данченко), т. е. в повороте фигуры, головы, жесте. Такая корректура действий и мизансцен необходима в интересах главного: только тогда, когда будет убрано лишнее, может быть выявлена кульминация спектакля, т. с. тот момент, который наряду с другими средствами сценической выразительности должен быть выделен и мизансценой.

Не будем полагать, что при этом маленькие действия остаются обделенными. От ограничения в пространстве они не только не теряют, но даже и выигрывают в силе выразительности. Если актер на сцене свободен, мышцы его раскрепощены, ≪мизансценам тела≫ под силу отразить самые тонкие, самые, казалось бы, неуловимые душевные движения.

Обратим внимание на то, как многообразны выражения рук на картинах И. Е. Репина: судорожно зажимающие рану безумные руки Грозного, покойные, без лишнего напряжения руки Аксакова, нервные пальцы Третьякова, проворные и ловкие — пианистки Метнер, запрятанные от посторонних взглядов в жилетный карман пальцы художника Мясоедова. А вот и портрет ≪без рук≫: они по другую сторону стола, за которым сидит Витте. Какие они, эти руки: жесткие, злые или добрые, к какому действию готовится их хозяин? Руки не показаны художником; и это одно оказывается средством выразительности немалой силы. Вспомним

**Стр. 27**

энергично сжатые в кулаки руки академика Павлова на портрете художника Нестерова.

А ведь это только неподвижные руки!

Как же могут быть выразительны ≪мизансцены тела≫ в движении, повороте, взгляде.

≪Не забывай, художник, в движениях твоих фигур показывать только мускулы, которые в данном движении нужны; и пусть тот, который в данном случае наиболее деятелен, будет и самый выпуклый, а который наименее работает, — пусть будет наименее заметен; тот же, который бездействует, должен оставаться мягким и неясным≫.

Этим правилом Леонардо да Винчи должна хорошо овладеть органическая природа артиста. Тогда, по всей вероятности, режиссеру останется лишь сценически грамотно расставить знаки препинания.

**II**

Большое место в правилах сценической грамматики занимает внятное изложение народной сцены, нередко главного, кульминационного момента спектакля.

Помню, как мучительно долго искал я мизансценическое решение эпизода третьего действия комедии ≪Недоросль≫, когда на сцене оказываются почти все действующие лица пьесы. Тринадцать персонажей! Простакова, Простаков, слуга Простаковых, Скотинин, Стародум, Милон, Камердинер Стародума, Митрофан, Кутейкин, Правдив, Еремеевна, Цифиркин, Софья.. Как ни выстраивал я их в живописные группы, как ни старался создать разновысотные композиции, дело не шло до тех пор, пока я вдруг не понял, что действующих лиц в сцене не тринадцать, а всего трое. Три группы, по-разному относящиеся к происходящим событиям, по-разному оценивающие факты. Проетаковы (вся семья) и Скотинин — одна, Стародум и его друзья — вторая, учителя и домашняя челядь — третья. Наконец-то был найден

**Стр. 28**

принцип группировки. Мало того, обнаружилось с полной очевидностью, что первая группа находится со второй в конфликте, что она (первая) всячески препятствует объединению друзей Стаподума. Вот и мизансценический мотив эпизода.

Постановка народных сцен в мировом театре имеет длительную историю. На смену архаическому реализму мейнингенцев пришло стремление к внутреннему реализму в Московском Художественном театре. От внешней характеристики толпы режиссеры МХТ пришли к психологической индивидуализации участников народной сцены. Иногда такая индивидуализация, становясь самоцелью, разрушала целостность сценической картины. И именно против этих натуралистических излишеств выступили в начале века апологеты условного

театра.

≪Вы не должны производить впечатление массы, нагромождая в кучу множество деталей≫. ≪Массы должны быть трактованы как массы; как Рембрандт их трактует, как Бах и Бетховен трактуют массу≫,**12** — писал Г. Крэг.

Эстетические требования этого рода (оставим на совести Крэга трактовку им живописи Рембрандта, звуки Бетховена и Баха) были последовательнее всего реализованы в постановках Макса Рейнгардта. Здесь толпа выступала как единая слепая сила. Она была едина индивидуализации. Сотни рук, вздымающихся Одновременно, однородные движения, повороты, перемещения — таковы принципы мизансценирования. В устремлениях приверженцев условного театра было рациональное зерно — стремление к образному решению массовой сцены, решению, подчиненному замыслу спектакля,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**12** Крэг Г. Искусство театра. СПб., 1912, с. 31.

**Стр. 29**

стремление к сохранению целостности театральное постановки.

Этим же стремлением, но осуществляемым принципиально иными художественными средствами, были проникнуты постановки народных сцен режиссерами Художественного театра в советский период его истории. Достаточно вспомнить мизансцены ≪Горячего сердца≫, ≪Женитьбы Фигаро≫, знаменитую мизансцену в ≪Бронепоезде 14-69≫.

Эти работы К. С Станиславского создали методологическую основу постановки народных сцен в советском театре. В корне изменились принципы их построения как следствие иного идейно-художественного назначения таких сцен Их участники не слепое орудие в руках судьбы и не просто бессловесные свидетели совершающихся событий, они активные творцы событий, меняющие

течение действия.

Постановка любой многолюдной сцены начинается с определения события, всех объединяющего (по словам А. Д. Попова, ≪масса живет одним событием≫). Затем уточняется отношение отдельных участников сцены к событию. Это сразу делит действующих лиц на группы. Внутри каждой группы обнаруживается сходство интересов и поступков.

Понаблюдайте за любым уличным происшествием, обычно формирующим многофигурную ≪мизансцену≫. Дерущиеся —одна группа, разнимающие—вторая, еще две группы с их симпатией и антипатией к дерущимся. Заметьте: родство убеждений заставляет единомышленников и пространственно перегруппироваться, тянуться ближе друг к другу.

≪Выразительность мизансцены, — говорил С. Эйзенштейн,—

возникает только тогда, когда она раскрывает стремления действующих лиц в связи с ведущим конфликтом. Поэтому следует находить ≪общее≫ в действиях

**Стр. 30**

группы≫**13**. Эйзенштейн считал, что в фильме ≪Броненосец Потемкин≫ (непревзойденный классический образец того, как основной конфликт разрешается в народных сценах: вспомним кульминацию фильма — знаменитую ≪одесскую лестницу≫) три действующих лица — восставший броненосец, одесская толпа и царская армия. Это главные конфликтующие силы, главные группы.

Но ≪когда мы видим на сцене толпу, лишенную человеческих индивидуальностей, единообразно реагирующую на события и подчиненную одному темпо-ритму, то это всегда создает впечатление не правды, а некоей условной театральщины≫**14**. Поэтому необходимо внутри большой группы образовать группы поменьше.

Рассказывая о своей работе над постановкой народных сцен в спектакле ≪Разлом≫, А. Д. Попов вспоминает: ≪В борьбе со ≪стадностью≫ реакции в массовке необходимо было создание не только отдельных матросских портретов; но и групп, составляющих матросскую массу. Эти группы определялись по возрасту, по чину, по специальности (кочегары, боцманы, офицеры

н т.д.)≫**15**.

Поистине режиссера можно назвать драматургом народной сцены! Он не только определяет действия персонажей и распределяет роли, он сам выстраивает события; определяет конфликт, он сочиняет характеристики участников сцены, развивая в пластической форме то, что задано автором пьесы (часто намеком) в форме, литературной.

Мы специально приводим рядом высказывания Л. Попова и С. Эйзенштейна. Их мысли о постановке

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**13** Нижний В. На уроках режиссуры С. Эйзенштейна, М., 1958, с. 37 — 38.

**14** Попов А. Д. Художественная целостность спектакля, с. 220.

**15** Там же, с. 184.

**Стр. 31**

массовой сцены, как видим, совпадают. Значит, мысли эти содержат объективные закономерности построения народной сцены.

≪Маленькие группы≫ внутри больших можно обнаружить в любой хорошо поставленной многолюдной сцене. Замечательной четкостью и органичностью отмечены многофигурные композиции Станиславского, скажем, бал у губернатора в ≪Мертвых душах≫ или именины Татьяны в опере ≪Евгений Онегин≫. Последняя сцена удивительна по слаженности и естественности поведения групп. Перед нами одна за другой проходят связанные общностью реакций группы стариков, старух, перезрелых девиц-невест, молоденьких обожательниц военных и т. д. Конфликтные отношения этих верениц персонажей полностью выявляются в кульминационной динамической мизансцене во время Ссоры Онегина и Ленского. И еще одна примечательная черта этих композиций — разнообразие индивидуальных характеристик и индивидуального поведения при четкой общности действий всей группы.

≪Понять режиссеру это единство общего и многообразного в реакции всех действующих лиц — это значит нащупать одно из основных звеньев построения народной сцены≫. ≪С одной стороны, группа — единое целое, с другой.— совокупность отдельных индивидуальностей. Соблюдение этих-двух тенденций обеспечит выразительность в ее действиях. С одной стороны, группа должна сохранять свое общее построение. Каждый; кто в нее входит, вторит общему движению. С другой стороны, каждый исполнитель играет внутри группы свою роль≫**16.**

Эйзенштейн рекомендует следующий порядок построения сцены: ≪Сначала—наметить общее, пусть несколько схематическое движение всей группы, с тем,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**16** П о п о в А. Д. Художественная целостность спектакля, с. 216

**Стр. 32**

чтобы на основе общего перемещения перейти к перемещению отдельных людей≫.

Соединение действий всей группы с действиями ее участников — вот принцип построения сцены. Эйзенштейн советует: ≪если группа... должна перестроиться (из одного положения в другое — О. Р.), то это не значит, что все пойдут хороводом. Один человек сделает

движение, двое пройдут профилем, третьи — фасом; кто-то отстанет, кто-то пройдет с еще большим опозданием, и все с разной игрой. Но перестройка должна сохранить единство≫.

Движенческая партитура народной сцены в хорошем спектакле сложно и интересно инструментована. Ее Можно сравнить с исполнением симфонии, где каждый инструмент ведет свою партию. Впрочем, участники Сцены обладают преимуществом по сравнению с музыкантами: они не обязаны действовать в одном темпо-ритме; чем разнообразнее темно-ритм их движений, тем правдивее и выразительнее вся сцена. Массовую мизансцену можно сравнить и с многофигурной живописной композицией. Пожалуй, нигде в театральном искусстве так тесно не переплетаются законы музыкальной полифонии с законами живописной композиции.

Огромное значение для построения индивидуальной линий поведения в народной сцене имеет фантазия, инициатива и изобретательность самого исполнителя. Понимая общую задачу, общие устремления своей группы, и может быть бесконечно разнообразен в способах ее пространственно-временного осуществления.

**III**

Мизансцена — не единственный элемент театральной выразительности, которым владеет режиссер. Есть еще Композиция, темпо - ритм спектакля, наконец, музыка, свет, звуки. Но все эти ≪другие≫ средство либо овеществляются в мизансцене, либо сопровождают ее, либо поддерживают, либо контрастируют - одним

**Стр. 33**

с ней — одним словом, завязывают по ходу спектакля довольно тесные взаимоотношения. Вот в этих взаимоотношениях, хотя бы очень бегло, мы и nonpo6ye; разобраться.

Композиция спектакля не может существовать абстрактно, как режиссерское намерение. Она найдет выражение в мизансценах. Мы говорили уже о том, что кульминация спектакля непременно будет отмечена стремительностью и энергией мизансцен. Или их неожиданной статикой, монументальностью, или замиранием заторможенностью. Словом, это должны быть особые мизансценические средства, отличные от ранее используемых, те, что режиссер приберегает для момента наивысшей сценической напряженности.

Темпо-ритм, уже самим названием обусловливающий неделимость внутреннего и внешнего, находит зримое выражение в мизансценах, проявляется во времени Пространстве.

Интересно вспомнить ≪сцену взяток≫ в давнем спектакле Малого театра ≪Ревизор≫. И. Ильинский — Хлестаков находил тогда для каждого чиновника индивид дуальный подход. Упоенный своей неожиданной ≪значительностью≫, осознав, что он может ≪осчастливить≫, и просто-напросто обрадованный невесть откуда ниспосланными деньгами, Хлестаков—Ильинский ≪подстраивается≫ к каждому из приходящих к нему посетителей. Этот ритм определял мизансцены каждого эпизода. Хлестаков широкими шагами расхаживал с Ляпкиным Тяпкиным, юлил, как Земляника, резвился с почтмейстером, затевал хоровод с Бобчинским и Добчинским...

А непохожие темпо-ритмы непохожих образов Хмелева, находившие свое исчерпывающее выражение в пластическом рисунке... Его движения, жесты, точно рассчитанные и непроизвольно-естественные мизансцены тела!

**Стр. 34**

Можно сказать, что и композиция спектакля, и его темпо-ритм овеществляются в мизансценах; представить их существование вне мизансцен нельзя.

Теперь—о сопутствующих выразительных средствах. Их можно разбить на две группы, соответственно их функциям в спектакле. Первые направлены на то, чтобы поддержать и усилить иллюзию достоверности изображаемой жизни. Вторые — чтобы разрушить иллюзию во имя выразительности иного порядка, выразительности сугубо театральной. Первые — это, так сказать, ≪безусловные≫ выразительные средства. Вторые — театральные, условные.

Мизансцена, связанная с жизнью человека на сцене, никогда не может быть в реалистическом театре условной. Однако, соединяясь, сопоставляясь с той или другой группой выразительных средств, она приобретает своеобразную окраску, становясь то бытовой, то романтической, то поэтической, то откровенно театральной (в распространенном значении этого слова), и это — одно из основных средств выявления стиля и жанра спектакля.

Вл. И. Немирович-Данченко, вспоминая о мизансценах спектакля ≪Чайка≫, писал:

≪И что еще не менее валено — устанавливалось новое освещение сцены, не казенное одноцветное, а соответственное времени и близкое к правде. И в этом отношении поначалу мы впадали в крайности. Бывало часто так темно на сцене, что не только актерских лиц, но и фигур не различить...≫**17**.

Для современного театра, уже давно освоившего ≪естественный≫ свет, характерна, пожалуй, иная крайность. Идет сцена, освещенная ≪близко к правде≫. Но вот свет меркнет, и узкие лучи прожекторов выхватывают

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**17** Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого, М.—Л., 1940, с. 171.

**Стр. 35**

из тьмы лица беседующих, и мы слышим и; внутренний монолог. Своеобразный крупный план героев. Этот прием, слишком часто по пользуемый в последнее время, может быть очень сильным выразительным средством, если он к месту и действительно необходим. Подобные световые приемы, вырывающие мизансцену из бытового окружения, выделяющие ее, находятся в арсенале условных средств театра.

Цвет — могущественное средство в построении театральных мизансцен. Цвет декорации, цвет костюма, белые, а потом черные одежды хора ≪Медеи≫ (художник И. Сумбаташвили) придавали мизансценам дополнительный смысл, характеризуя происходящие трагические события. В спектакле ≪Гамлет≫, поставленном Н. Акимовым в театре им. Вахтангова, была одна знаменитая мизансцена, о которой часто и с удовольствием вспоминают театралы. По лестнице бежал король Клавдий (Р. Симонов), а за ним, как след его преступлений, волочилась пурпурно-красная мантия.

Задумывая спектакль по пьесе К. Чапека ≪Мать≫, я решил, что герои, по мере их исчезновения из жизни (они продолжают участвовать в действии пьесы) утрачивают цвета своих костюмов. Костюмы, сохраняя форму, становятся бесцветными. При этом условии мизансцены ≪мертвецов≫ могли быть вполне реалистическими, бытовыми.

Марш, раздающийся за окном и определяющий мизансцену Бобырева, Набойкина и Свистикова в ≪Тенях≫ Н. Акимова — отличный пример использования бытовой музыки. Так же, как и канкан, исполняемый Софьей в сопровождении ресторанного оркестра, который привел откупщик Обтяжнов. Эту музыку обеспечивают, так сказать, сами действующие лица. Но была в этом же спектакле музыка, идущая непосредственно от режиссуры, откровенно театральная, переходящая в разряд

**Стр. 36**

средств условной выразительности. Это музыкальное сопровождение теневых заставок спектакля.

В спектакле Малого театра. «Почему улыбались звезды» режиссер

Б. Равенских широко использовал хоровые песни. Они возникали в те моменты, которые режиссер считал необходимым выделить. Он не оправдывал их появление тем, что ≪а в это время на завалинке пели девушки≫. Нет, мощный, многоголосый хор возникал как средство театральной выразительности, отчуждая мизансцену подобно лучам света, как бы укрупняя ее. В иных случаях пение, раздающееся из-за кулис, оправданное реальными, бытовыми обстоятельствами, помогает создать настроение, атмосферу происходящего. Музыка нередко сообщает мизансцене новый, дополнительный смысл.

В спектакле ≪Обломов≫ в московском театре имени Л. С. Пушкина одна из музыкальных тем решалась так. Мотив колыбельной, которую напевала Агафья Матвеевна Пшеницына, постепенно трансформировалась в погребальное пение. Именно оно звучало в сне Обломова и момент его бракосочетания с Пшеницыной: Обломов сидит, широко раскинув руки, на диване, и под траурные звуки вокруг него движется свадебная процессия. Сочетание этой мизансцены с музыкой, вероятно, и дало повод в одной из рецензий писать о том, что ≪Обломов распят на диване≫.

С помощью различных выразительных средств мизансцену можно выделить, но можно при их ≪содействии≫. И погубить. Случается порой, что неверно выбранное, неумело использованное выразительное средство безнадежно компрометирует мизансцену. Этим свойством контраста, кстати, часто пользуются режиссеры в комедиях, когда сама ситуация требует разоблачения мизансцены. Попробуйте героическую мизансцену сопровождать героической или, наоборот, разухабисто-веселой музыкой. Эффект очевиден. Вспомним те несчастные

**Стр. 37**

(и почему-то довольно частые) случаи, когда шум выстрела раздается, мягко скажем, несколько позднее, чем это полагалось бы, судя по мизансцене. Такое ≪несоответствие≫, вызывая смех в зрительном зале, способно погубить сцену, свести на нет благие усилия режиссера и артистов.

В таком же положении окажется режиссер, если по незнанию, неумению или, хуже, по невниманию скомпрометирует мизансцену невпопад употребленными выразительными средствами, в то время как они должны быть организованы вокруг мизансцены, сообразно, согласованно с ней, а любой контраст, необходимый по самой ситуации, требует точного расчета.

IV

На протяжении полутора веков истории театральной режиссуры возникало множество пространственно-временных мизансценических законов.

Самые элементарные из них (вроде пресловутого запрещения поворачиваться к залу спиной) довольно скоро утрачивали свое значение и оказывались всего

лишь необязательными театральными условностями.

Иные не раз возрождались в режиссерской практике, на новом витке опирали истории театра, в новом качестве, претендуя, таким образом, на роль непререкаемой истины.

Параграф восемьдесят восьмой ≪правил для актеров≫ Гете гласил: ≪Выходящий из задней кулисы для произнесения монолога поступит правильно, двигаясь по диагонали к противоположной стороне просцениума, ибо в движении по диагонали много прелести≫18.

Этот параграф можно считать первым изложением принципа диагональной композиции, который получил

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

18 Гёте И. В. Избранные произведения. М., 1950, с. 714.

Стр. 38

обоснование и развитие в режиссерском творчестве Вс. Мейерхольда больше века спустя.

Разумеется, этот принцип возродился в новом качестве. Гете не связывал (и не мог этого сделать в отдельном ему отрезке театральной истории) движения актера по диагонали с диагональной планировкой сценического пространства. Диагональная композиция В. Мейерхольд связывает проблемы мизансценирования с принципами организации среды.

Л. В. Варпаховский в № 2 журнала ≪Театр и драматургия≫ за 1934 год приводит следующие доказательства преимущества диагональной композиции:

1. Естественное положение актера a trois quarts, т. е. в самом выразительном для него ракурсе.

2. Наилучшее, выгоднейшее расположение в тех диалогах, в которых значение двух партнеров различно (снова ≪гетевокий мотив≫ — один из партнеров должен стоять глубже, только теперь это положение закрепляется соответственной планировкой павильона).

3. Возможность максимального расширения пространственной композиции.

4. Наилучшая видимость... в сложных композициях 3, 4, 5, 6 и т. д. действующих лиц и в движениях.

5. Трехмерность диагональной организации пространства 19.

Л. В. Варпаховский называет постановку ≪Дамы с камелиями≫ заключительным этапом в поисках композиции, считая, что достигнута, наконец, гармония актера и сценического пространства в театре-коробке.

И в самом деле, гармония достигнута, но, добавим, для спектакля ≪Дама с камелиями≫ в решении Вс. Мейерхольда!

Конечно же, идеи диагональной композиции были чрезвычайно плодотворны, сегодня они вошли в арсенал

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

19 ≪Театр и драматургия≫, 1934, № 2, с. 28.

Стр. 39

выразительных средств театральной режиссуры. И разве нельзя представить себе случая, когда применение этих принципов окажется решительно невозможным? Когда в интересах выразительности мизансцен всего спектакля жанровое его своеобразие потребует скажем, фронтальной композиции и фронтальных мизансцен. И в таком спектакле снова, но совсем по другом совершенно неожиданно, будет достигнута гармони актера и сценического пространства в театре — коробке. Поистине нет подчас более сильного средства выразительности, нежели нарушение заранее установлении законов.

В изобразительном искусстве есть композиционно правило: если фигура и лицо на портрете повернут влево, то ее (фигуру) следует сдвинуть к правому краю картины, а если повернута вправо — к левому. Это сообщает портрету композиционную устойчивость.

В своей книге ≪Азбука телевидения≫ современны английский режиссер Десмонт Девис придает этом правилу значение универсального закона: если человек смотрит вправо, то его изображение нужно сдвинут чуть-чуть влево. Если он омотрит влево, то изображении нужно сдвинуть вправо.

Но вот великий русский художник Серов, который думать надо, знал о существовании этого правил в своем знаменитом ≪Портрете артистки М. Н. Ермоловой≫, где она смотрит вправо, сдвинул ее фигуру ≪чуть чуть≫... вправо! Портрет лишился необходимой композиционной устойчивости. Картина как бы продолжена за пределы рамы. И получилось — великая артистка словно обращается к огромному зрительному залу.

Может быть, знать правила нужно для того, чтоб научиться их нарушать?

Еще со времен ≪разводки≫ существует в театре не зыблемый закон: один артист не должен закрывать от публики другого. Но вот что пишет Станиславский

**Стр. 40**

об одной из своих мизансцен (еще раз ≪Чайка≫!): ≪Нужды нет, что левая часть публики из-за стола Треплева не будет, может быть, видеть сидящей Маши. В этом даже есть некоторая прелесть≫**20.**

Еще режиссер Мейнингенцев Л. Кронек пытался установить универсальные правила выразительности, действительные на все случаи сценической жизни. ≪Если на сцене имеются различные плоскости-лестницы, холмистая местность со скалами и т. и., — то актер не должен упускать возможности придать своей позе ритмически оживленную, живописную литию. Например, он никогда не должен стоять на лестнице, опираясь обеими ногами на одну и ту же ступень и т. д.≫. Одна нога актера, по предписанию Кронека, непременно должна быть выше другой.

Как показала последующая практика, правила Кронека оказались чрезвычайно въедливыми. С. Михоэлс писал:

≪Важно покончить раз и навсегда с ремесленным

отношением к мизансцене: вошел, стоит стул — поставил ногу на стул. Для этого есть ремесленный термин: обыграть стул≫**21**.

За сто лет, минувших с появления первых спектаклей мейнингенцев, стремление актера ≪придать своей позе ритмически оживленную линию≫ с помощью пары ≪разновысотных ног≫ превратилось в такой дремучий штамп, что современные режиссеры вынуждены были убрать со сцены главную предпосылку подобной живописности мизансцен — различные плоскости.

Другой свод абсолютных правил выразительности содержат книги С. Л. Волконского ≪Выразительный человек≫ и ≪Человек на сцене≫, изданные в начале

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**20** Станиславский К. С. ≪Чайка≫. Режиссерская партитура. М.—Л., 1938, с. 253.

**21** ≪Театральный альманах≫. М., 1946, кн. 2/4, с. 201.

**Стр. 41**

нашего века. Здесь содержится немало тонких и точных наблюдений, советов и пожеланий. Несомненно плодотворным было намерение Волконского ≪разрабатывать богатство природы≫ артиста. Вслед за Дельсартом, принципы которого он развивает в своих трудах, С. Волконский восклицает во вступлении к книге ≪Выразительный человек≫: ≪Мы бедно живем, мы не полно живем... и наша скудная выразительность — в соответствии с нашей слабой восприимчивостью. Но мы может больше, и мы должны больше. Но то, что мы можем, мы осуществим не наитием, а лишь путем воспитания себя, т. е. тех средств выразительности, которыми природа нас так щедро наделила и которые мы так нерадиво оставляем в тени≫.

Пафос исследователя, призыв к изучению природы артиста были сродни стремлениям Станиславского. Недаром создатель системы с уважением относился к трудам Волконского. Однако между исследователями была разница, и притом немалая. Изучая одно и то же растение, Дельсарт и Волконский подробно описывали его стебель, листья, цветы; Станиславского интересовали корни.

Дельсарт и Волконский исходили из того, что человеческой природе извечно свойственны три начала — Жизнь, Разум и Душа. Знаки их внешнего выражения и пытался прочесть Дельсарт в движениях и речи человека. Его интересовали ≪три проявления человека физического, умственного и нравственного в его отношениях к миру внешнему, внутреннему и высшему≫. Дельсарт и Волконский искали в движениях бога, Станиславский в духовном — физическую первооснову. Проложить мост между физической и духовной природой человека Дельсарт не смог потому, что шел шиной, в обратном направлении. Так и оставались уроки выразительности в одном месте, а театральные репетиции — в другом,

**Стр. 42**

Несостоятельность начал абсолютной выразительности жестов и движений, изложенных С. Волконским, обнаруживается тогда, когда практические наблюдения (н целом ряде случаев — верные) становятся основой догматических принципов выразительности.

Вот любопытное наблюдение Волконского: ≪Обратите внимание на то, какой оттенок радости сообщается слову ≪здравствуйте≫, когда оно сопровождается движением назад; какой сердечностью, интимностью окрашивается приветствие высших к низшему, когда корпус откидывается назад. Как сильные мира сего знают это свойство своего привета, и сколько ≪маленьких людей≫, во время какой-нибудь церемонии затерянных в толпе, чувствовали себя поднятыми на седьмое небо только потому, что проходившее мимо высокопоставленное лицо, откинувшись назад, произносило такое ≪значительное≫ слово, как ≪здравствуйте, любезнейший!≫ Дело в том, что откидывание назад выражает то, чего в словах нет: ≪Кого я вижу!≫, ≪Вы ли это!≫, ≪Вот приятная неожиданность!≫ и т. д.

Впоследствии это правило, как и диагональ Гете, вновь возродилось, получив теоретическую разработку в статье С. Эйзенштейна ≪Об отказном движении≫ (1934 г.). Но и это правило не может быть ≪всеобщим≫. И его нарушение может привести в иных случаях к наивысшей мизансценической выразительности.

Не увенчались успехом попытки снабдить рецептурой выразительности действенный ≪четырех правил≫ К. С. Станиславского ≪Оценка (восприятие), пристройка, воздействие≫. Так, скажем, по классификации И. М. Ершова (книга ≪Технология актерского мастерства≫) существует три типа пристроек к объекту воздействия — пристройка сверху, снизу и наравне. Автор обнаруживает во всех случаях взаимодействий партнеров три типа мизансцен. Зависимость от объекта заставляет пользоваться ≪пристройкой снизу≫, превосходство,

**Стр. 43**

перевес над ним влечет за собой ≪пристройку сверху≫. Возможны различные варианты этих трех комбинаций. Нетрудно понять, что от таких рассуждений не далеко до теоретического обоснования худших ремесленных штампов с помощью... терминов системы К. С. Станиславского!

Но если рушатся правила, перестают действовать законы, где же найти тот источник, из которого черпать правила мизансценической выразительности? ≪Старайся часто, — наставлял своих учеников Леонардо да Винчи, — во время своих прогулок пешком смотреть и наблюдать места и позы людей во время разговора, во время спора, или смеха, или драки, в каких они позах и какие позы у стоящих кругом, разнимающих или просто смотрящих на это...≫**22**.

Есть только один способ угнаться за переменчивой вереницей мизансцен — учиться их многообразию у самой жизни.

К совету Леонардо да Винчи смотреть ≪во врем прогулок≫ можно прибавить лишь пожелание наблюдать и в поезде, и в трамвае, и в автобусе, и в вагоне метро, словом, при всяком удобном и даже неудобном случае. ≪Смотреть позы людей≫ не только во врем драки, но и ≪во всех положениях жизни≫. Смотреть и видеть самых разных людей в их труде, на отдыхе, на улице, дома — везде и всегда.

Три мизансцены, недавно подсмотренные и занесенные в режиссерский блокнот.

Немолодой человек с Золотой Звездой Героя Советского Союза за обедом, поднося ложку с супом ко рту, бережно поддерживает ее ломтем хлеба.

**Мизансцена — биография.**

Молоденький юноша-фотограф в вестибюле дома отдыха разложил на картонном листе фотографии. Сам

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**22** Леонардо да Винчи. О композиции, ч. II, с. 200.

**Стр. 44**

стоит сбоку — на груди фотоаппарат, скованный, руки по швам, замер. Только глаза воровато бегают: поглядывает на проходящих отдыхающих. Он начинающий, невезучий, ≪незаконный≫.

**Мизансцена — характеристика!**

Молодые родители везут по людной улице коляску с ребенком. Стараются идти ровно, но не могут: коляска раскачивается из стороны в сторону. Оба навеселе.

**Мизансцена — образ**. **≪Имеющий глаза.— да видит!≫.**

Писатель заносит свои наблюдения в записную книжку, у художника накапливаются целые кипы зарисовок, все эти наброски входят потом в книгу, находят себе место в картине. И у режиссера должна быть своя записная книжка, свои зарисовки, своя ≪копилка мизансцен≫.

**V**

Самый лучший прием, как известно, — отсутствие приема. И все-таки мизансцена, в отличие от физического действия, подчиняется жестким пространственно-временным закономерностям. Ее рождение определяется двуединым творческим процессом. К действенному анализу пьесы присоединяются еще постановочные задачи, каждый раз особые.

Дело вовсе не в том, что не существует правил и закономерностей. Дело в том, что нет единых законов. Каждый спектакль — открытие новой системы закономерностей.

≪Возьмем настоящее произведение искусства, — пишет С. Эйзенштейн, — и мы найдем пронизанность всей пещи от общей драматургической структуры до малейшей детали одной и той же закономерностью построения≫**23**.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**23** Запись занятий С. Эйзенштейна с учениками приводится по книге: В. Нижний. На уроках режиссуры С. Эйзенштейна.

**Стр. 45**

Обнаруживаются эти пространственно-временные закономерности чаще всего в тот период работы, когда режиссер реализует свой замысел в непосредственной

работе с артистами, во время репетиций. И если мы извлечем из каждой структуры сходные элементы, еще разительнее станут отличия самих ≪структур≫.

Стол есть в каждой пьесе. И в списке мебели любого спектакля мы найдем ≪стол обеденный≫, ≪стол письменный≫, ≪канцелярский стол≫ или просто ≪стол≫. А впрочем, не все ли равно какой! Стол есть стол. Он не декорация, которую режиссер вместе с художником так тщательно продумывает к каждому новому спектаклю. А стол...

Однако: ≪Сколько сделано круглых столов?≫... Сколько овальных?.. У кого длинный стол?≫. Это не производственное совещание краснодеревщиков. Это С. М. Эйзенштейн ведет занятие со своими учениками — будущими режиссерами. Они обдумывают планировку бальзаковского ≪Отца Горио≫: сегодня решается вопрос, какой стол поставить в пансионе госпожи Воке.

≪Давайте потолкуем: длинный стол или круглый?≫, Большинство — за круглый. Один из студентов мотивирует предложение тем, что круглый стол лучше вписывается в придуманную им декорацию, другой трактует сцену в пансионе как арену, на которой идет борьба за существование. Ну, а уж где арена, там, разумеется, круг. Эти доводы получают жестокий отпор учителя:

как формалистические.

Но вот соображение, относящееся к характеристике взаимоотношений действующих лиц, которых предстоит рассадить за столом.

«Сергей Михайлович! — раздается голос студента Г-ко, — ругайте меня, как хотите, но я должен сказать. Я тоже сделал круглый стол. Ведь эти персонажи сидят рядом, плутуют и сплетничают, скучают сами и докучают друг другу. Они враги, но они в одном кругу»

**Стр. 46**

Теперь, кажется, беседа пошла о самом главном. Эйзенштейн возражает но существу предложения студента: ≪...вы решаете, что круглый стол их как-то уравнивает, связывает и сплачивает. Объединяет... Но позвольте

вас спросить, есть ли в этой шайке, а иначе, чем шайкой, большинство обитателей ≪Дома Воке≫ назвать трудно, — есть ли в ней черты объединения и солидарности?

— Нет, — дружно выкрикивают студенты.

— Конечно, нет, — продолжает Сергей Михайлович. — Самое типичное для их сообщества это то, что, несмотря на свою поголовную нищету, большую или меньшую — все равно, — они сохраняют строжайшее расслоение по имущественному признаку. Это основное! Это самое характерное для них! Если у одного в кармане на два-три франка больше, то он уже ведет себя как барин по отношению к другим≫.

И поэтому С. М. Эйзенштейн считает, что ≪уравнивающая обитателей рассадка за круглым столом в этом произведении будет неверным решением. А вот, если человек сидит в конце стола или во главе его — это уже картина очень точного расслоения. Мадам Воке сидит на председательском месте, и тот, у кого имеется хотя бы лишний носовой платок, тот и сидит к ней поближе. А тот, кто сидит ниже, тот уже на отлете. В конце же стола — полное убожество. Там, кажется, и посажен папаша Горио≫.

Вот о чем, оказывается, может поведать самый обыкновенный прямоугольный стол! Итак, круглый стол потеснен, а у длинного прямоугольного одно за другим обнаруживаются все новые и новые достоинства. Например, ≪можно использовать расстояния между действующими лицами для того, чтобы показать, кто к кому тянется и кто кого сторонится≫. А если оставить оголенный угол с пропущенными одним или двумя

**Стр. 47**

местами и туда посадить папашу Горио, то это о многом скажет зрителю.

— Тогда-то, — говорит Сергей Михайлович, — расслоение жильцов, данное Бальзаком в самом их расселении (Горио загнан на мансарду), вы принципиально повторите и за столом. Тем самым, одной пространственной планировкой вы покажете все градации их отношения друг к другу≫.

И хотя, как говорит Эйзенштейн, — дело здесь не в столе, не в его форме, а в том, каковы у людей взаимоотношения≫, хотя ≪решающую роль играет социальная характеристика≫, именно стол, его форма помогают сделать понятными взаимоотношения, а размещение за ним обитателей пансиона вырастает в развернутую социальную характеристику всего бальзаковского Парижа.

Вот какое далекое путешествие в мир образных обобщений помог совершить стол на четырех ножках.

А вот другой случай.

≪...— У вас стол из скольких частей состоит?

— Мы сделали сплошной щит...

— Таких столов не бывает в природе. Их всегда составляют, если оказывается нужен такой большой, как ваш. А почему все сидят ко мне лицом? Я не вижу ни одной спины!

— Вы сами хотели, чтобы все лицом к зрителю сидели.

— Я этого не мог хотеть, потому что так не бывает. В какой-то момент действия может получиться, возникнуть такая мизансцена, но к ней надо прийти, оправдать ее. А у вас выходит, что стол приставлен к стене и поэтому никто не сидит по одной стороне. Это нелепо. Разрежьте щит стола на две части. Пила есть?

— Есть, Евгений Багратионович.

— А ну давайте, я вам помогу.

**Стр. 48**

Сбросив пиджак, Вахтангов отправился на сцену...≫**24**.

Было это так. Студийцы показывали Е. Б. Вахтангову плоды самостоятельных репетиций чеховской ≪Свадьбы≫. Стол был поставлен фронтально, параллельно рампе. Это вызвало протест Вахтангова. Он расположил стол по диагонали, распилив его на две части, и покрыл сплошь скатертями...

Чего же добивался Вахтангов? Оказывается, когда он взглянул на приготовленную студийцами планировку, в его воображении возник новый мизансценический мотив: в разгар своего буйного морского рассказа капитан Ревунов-Караулов навалился на стол всей тяжестью тела (а сидел он, как ≪свадебный генерал≫, естественно, посередине, на самом стыке частей распиленного щита), и... ≪и вдруг стол, до этой секунды казавшийся одной прямой линией, подался вперед под натиском капитана Ревунова и образовал своим острым углом выступ≫. Еще несколько энергичных движений капитана и отставного матроса Мозгового, и ≪стол, сломанный теперь под острым углом, но соединенный покрывавшими его скатертями, стал' двигаться вперед, поддаваясь натиску капитана. Казалось, что белый катер, полный народа, плывет вперед, подчиняясь распоряжениям седого капитана, который командует; стоя на носу своего корабля≫**25**.

Чрезвычайно интересная находка! Стол неожиданно проявил динамические возможности.

А вот В. Плучек вместе с С. Юткевичем (последний, кстати, и художник спектакля) посадил гостей другой свадьбы, в ≪Клопе≫ (московский театр Сатиры) так, как, по уверению Вахтангова, ≪не бывает≫ — с одной, обращенной к зрителю стороны, и стол поставили вдоль рампы, фронтально. И это положение ≪как не бывает≫

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**24** Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Вахтангова, с. 50.

**25** Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Вахтангова, с. 57.

**Стр. 49**

оказалось единственно правильным в феерической комедии Маяковского. Создалось то впечатление неестественности, жутковатой нелепости свадьбы, которое как нельзя лучше соответствовало сущности сцены. Кроме того, эта лубочная композиция отдаленно напоминала живописные лубки самого Маяковского, его знаменитые ≪Окна Роста≫.

Все эти мизансценические композиции ≪вокруг и около столов≫ относятся к пьесам ≪признанного своеобразия≫, образцовым, классическим. Но вот я перебираю в памяти пьесы современных советских авторов, над которыми работал, и убеждаюсь, что размещение, ≪взаимоотношения≫ и форма столов всегда доставляли мне самые разнообразные хлопоты. Столы вели себя довольно строптиво: то не влезали в отведенное им пространство, то размещались недостаточно выразительно а то и не соответствовали характеру своего владельца

приходилось призывать их к порядку, почти каждый раз, впрочем, особому...

Столы спектакля ≪Первое свидание≫ в театре имени Моссовета были одинаковые, стандартного размера, цвета и формы. Это были, как решили мы с художником А. Васильевым, наши, так сказать, ≪театральные столы≫. Из них составлялись различные комбинации для каждого из многочисленных мест действия спектакля, Сначала они выстраивались в один ряд и образовывали столовую, где работала героиня пьесы официантка Валя Калитина. Потом один из них отправлялся ≪в гости≫ к главному герою — Павлу Смурову и становился столом его комнаты. Другой, накрытый белоснежной скатертью, оказывался в ресторане первого класса, третий, накрытый полосатым зонтом, — в буфете спортивного стадиона. Так или иначе стол определял планировку места действия, конструировал мизансцены.

В одной из картин спектакля ≪Чужая судьба≫ (пьеса Д. Слепян), изображавшей скучный кабинет

**Стр. 50**

≪отрицательного≫ начальника, мы с художником В. Доррером расположили письменный стол хозяина кабинета, в нарушение театральных правил, профилем к зрителям, перпендикулярно фронтальной задней стене кабинета. Столу была придана длинная, скрывавшаяся за кулисами однообразная вереница стульев. Эффект такого расположения стола и стульев превзошел ожидании. В кабинете воцарилась ≪зеленая скука≫...

В спектакле ≪Большое волнение≫ (московский театр имени Ленинского комсомола) внушительного размера стол общежития рыбаков был поставлен в самый центр Комнаты, в углы которой, по радиусам от стола, расползлись раскладушки. За столом рыбаки собираются только раз. Это кульминация спектакля — момент, когда разрозненные и недружные люди после долгих и сложных перипетий объединяются вместе.

Вот какое важное значение для мизансцен имеет размещение, размер, форма стола и его расположение и сценическом пространстве. Какие разные пространственно-временные задания! Впрочем, мы говорим о столе только потому, что он — самая распространенная ≪действующая мебель≫. Все сказанное относится, разумеется, не только к столу, но и к великому множеству Других опорных точек.

Можно сказать, что вещи — постоянные спутники наших ≪мизансцен≫. И потому в соприкосновении с вещими становятся яснее стилевые различия спектаклей. Каждая вещь имеет свою историю, хранит следы воспоминаний, выдает наши привычки, принимает самое непосредственное участие в наших поступках.

Эту особенность вещей издавна великолепно чувствовали мастера сценического действия — драматурги, нередко наделяя их большой, если не сказать центральной ролью в пьесе. Платок, случайно оброненный Дездемоной, становится главным действующим лицом в зловещей интриге Яго. Склянка со снотворным, которую

**Стр. 51**

передает монах Лоренцо юной Джульетте, приводит я действие пружину трагического финала. Браслет, потерянный Ниной в ≪Маскараде≫, становится причиной её гибели.

Это — главные действующие вещи, мастера интриги А есть еще вещи-характеристики, щедро р аз б р осанны по многочисленным пьесам. Пакетик миндального печенья и вексель в почтовом ящике присутствуют в начале и конце действий Норы в пьесе Ибсена ≪Кукольный дом≫. Они свидетели ее духовного возмужания Чайник с шампанским в первом действии и монета, которую кидают Кнуров и Вожеватов в четвертом действии ≪Бесприданницы≫ Островского. Что лучше могло бы передать и обычаи, и характер отношений? А скрипка Платона Кречета в пьесе Корнейчука...

Вещи, столь могущественные в драматургии, приобретают еще большую силу, пересекая линию рамп и переселяясь на сцену. Существовавшие лишь в воображении драматурга и читателей, они становятся для артистов и зрителей видимыми, осязаемыми, ≪настоящими≫.

≪Надо позаботиться о том, чтобы платок, о котором так много говорится, не был таким маленьким, незаметным, каким он обыкновенно бывает в обычных постановках ≪Отелло≫, — пишет Станиславский режиссера спектакля, предваряя свое обращение многозначительными NB. Этим платком Дездемона хочет повязать голову Отелло. Кроме того, он по-особому, по восточном вышит, вроде наших татарских полотенец. Рисунок должен быть в достаточной степени глазаст для сцены≫**26**

...Перед нами плоскость оконного стекла. В туман дождя очертания новой Москвы. На подоконнике телефон. Трубка снята. На стекле слезинки дождя. Картин называется ≪Ожидание≫. Кого ждет эта трубка?

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**26** Станиславский К. С. Режиссерский план ≪Отелло≫

**Стр. 52**

Кто звонит из далекого тумана Москвы? Почему человек, который должен подойти к телефону, медлит?

Всех ≪действующих лиц≫ этой картины и тех, что, неодушевленные, уместились па полотне, и тех людей, что находятся за его пределами, одушевляет, кажется, одно событие — ожидание. Окно, диск, телефонная трубка хранят тепло человеческих прикосновений, человеческого дыхания, хранят следы мизансцен. Картина просто и волнующе рассказывает о событии, развернутом во времени. Это — целая новелла, рассказанная художником Ю. Пименовым.

А вот другая новелла, режиссерская. В гостях у парижанки Мари ее богатый любовник Пьер. Он сидит за столом и развлекается, играя на саксофоне. Он даже

не слушает Мари, которая обрушивает на него поток упреков. ≪Я любила тебя, а ты что мне дал?≫ — трагически вопрошает она. Не прерывая игры, Пьер как бы невзначай протягивает руку и дотрагивается до жемчуга на шее Мари, как бы мимоходом оценивая его. Взбешенная женщина срывает с шеи жемчуг и кидает его в окно, на улицу. Пьер продолжает играть па саксофоне. Мари подходит к окну. По улице идет нищий. Он останавливается, озадаченный неожиданной находкой. Потом поднимает жемчуг и отправляется дальше. Мари не знает, что делать. Она заставляет себя спокойно вернуться к столу, но в следующее мгновенье вновь подбегает к окошку. Она мечется по комнате, торопит Пьера. Пьер невозмутим. Он играет на саксофоне. Мари, в полном отчаянии, вихрем вылетает на улицу. Только тогда Пьер встает из-за стола и подходит к окну посмотреть, что будет дальше. Мари несется но улице за нищим. Вслед за ней увязывается чья-то собачонка. Она бежит за Мари, смешно повизгивая. Наконец, Мари настигает нищего, вырывает из его рук драгоценность и бежит обратно. И тут появляется еще. Одна неожиданная подробность, из тех, что приготовил

**Стр. 53**

режиссер. По дороге у Мари отламывается каблук, и он уже не бежит, а, прихрамывая, пришибленная, плетете к себе наверх, к Пьеру, который уже успел запять с своим саксофоном надежное место у стола.

Сколько героев в этой удивительной новелле, рассказанной Чаплиным в его фильме ≪Парижанка≫? Мари Пьер. Нищий. И все. А саксофон, нитка жемчуга, окно наконец, собачонка и сломанный каблук? Могла ли существовать сцена без этих деталей, но, скажем, в то же логике физических действий? Наверное, могла, но она утратила бы свою броскую, образную выразительность, лишенная мизансцен, связанных с вещами.

Каждая конкретная действенная ситуация создает свои правила, формирует свои пространственно-временные закономерности. До сих пор мы приводили очень несхожие случаи игры с вещами — разные фабулы, разные стилевые и жанровые особенности драматургии. А вот пример пространственно-временных решений одной и той же пьесы. Уже знакомый нам спектакль Н. П. Акимова и московская постановка пьесы «Тени» А. Д. Диким.

Очень разные спектакли! Даже по внешнему облику! Строгая, охарактеризованная четкими линиями и локальным цветом сценическая геометрия-Н. Акимова и переполненная вещами, окутанная настроением сценическая среда художника Ю. Пименова.

Спектакль Акимова контрастен, ярок, стремителен по ритму. ≪Материальность≫ решения московского спектакля, его бытовое заземление проявились в отношении режиссера к вещам, окружающим действующих лиц. Вещи становятся чуть не в один ряд с персонажами пьесы.

Прежде генерала Клаверова мы видим его вицмундир. Распластанный на спинке кресла, он красноречиво свидетельствует о чине и служебном положении владельца, заставляет прочих действующих лиц,

**Стр. 54**

собравшихся в кабинете, говорить тише, как бы чувствуя присутствие самого генерала. Это характеристика обстоятельств.

А вот на том же языке характеристика событий. Софья Александровна (получила букет от старого князя. ≪Букет замужней женщине!≫. Скандальность происшествия смущает Бобырева. И букет, возлежащий на софе, становится главным действующим лицом сцены. Он то и дело приковывает к себе внимание, его боятся, к нему апеллируют, его обходят, его не трогают!

Фрак, цилиндр, трость, бумажник становятся слагаемыми человека. Этот человек—сын преуспевающего откупщика Нарукавников. Это характеристика персонажа.

Вещи словно подсказывают А. Дикому мизансцены.

Вот князь Тараканов закуривает сигару. На одной из репетиций режиссер просит Набойкина поднести спичку князю. Через несколько репетиций к Набойникову присоединяется Обтяжнов. А там и Клаверов. Три человека подносят свои огоньки к сигаре князя. Характеристика отношений!

Вещи, мелькающие в руках персонажей, вещи, расставленные режиссером вместе с художником Пименовым по комнатам, окружают актеров, словно ≪вгоняют≫ их в мизансцены. И сами оказываются вписанными в сценическое пространство и время.

А разве возможна в ленинградском спектакле такая умная характеристика слуг, какая была дана в Москве? ≪Сермяжный мужичонка, забитый, загнанный, темный. До отупения равнодушен ко всему окружающему. Видимо, крепостной, взятый в услужение к господам. Во втором акте одет в свое: старый, заношенный полушубок, валенки, небрит, нечесан... Иван! — это деревня, земля. Он впервые в столице. Несколько перепуган вызовами и приказаниями. Входит на сцену робко, всматриваясь и ища причину беспокойства. Приказания

**Стр. 55**

исполняет суетливо. Он резко контрастирует со всем петербургским обществом, особенно в третьем акте, его нарядили во фрак с чужого плеча, явно малый для него. Коротки рукава, коротки брюки, манишка торчи галстук на боку или распущен. Из-под коротких брюк видны рыжие сапоги, сменившие валенки второго акта Растительность в том же дико запущенном виде≫**27**.

Так описывает слугу Бобырева А. Дикий. Из это характеристики вырастает одна из лучших, центральных мизансцен спектакля.

Второй акт. Софья — М. Кузнецова, опьяненная Клаверовым и окруженная прочими мужчинами.

— Курите, господа, — предлагает она гостям.— Иван огня!

Клаверов, настроенный игриво, поначалу не замечает вошедшего. Иван откидывает полу своей заношенно ≪сермяги≫, негнущимися пальцами достает из карман замызганных штанов спичечный коробок. Чиркну спичкой, он подносит ее в тяжелом кулаке Клаверову. Тот оборачивается, чтобы прикурить, и...'видит Ивана. Клаверов торопливо, дабы отделаться от наваждения, раскуривает сигару, не в силах отвести глаз от мужика. Давно уже скрылся зловещий Иван, а Клаверов нет-нет да и посмотрит в сторону ушедшего. Какой-то кошмар, какая-то тревожная тень грядущего в царстве мирных теней настоящего.

Эта вдруг вторгнувшаяся в спектакль словно бы ≪ни с чего≫ (в пьесе Салтыкова-Щедрина отведена Ивану одна фраза) народная тема естественно прозвучала в московском спектакле с его густо, масляными красками положенным бытом. И нет ей места в изящном спектакле Акимова.

Или вот сцена первого акта. Сын откупщика

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**27** Дикий А. Д. Статьи. Переписка. Воспоминаншь М., 1967, с. 267.

**Стр. 56**

Нарукавников появляется у Клаверова. Он намерен занять открывшуюся в департаменте вакансию. Он уверен в успехе, ибо протежирует ему сам старый князь Тараканов — главный начальник Клаверова. В кармане у Нарукавникова записка от князя.

Верный логике вещей, А. Дикий определяет такую логику поступков Нарукавникова. ≪Войдя в дом, цилиндр не снимает до момента знакомства. Трость кладет на стол, цилиндр ставит на пол, перчатки снимает медленно, сидит, развалясь в кресле... Их схема — поединок. Поединок власти и денег≫.

Клаверов, сраженный ≪элегантной наглостью≫ сына откупщика, намеревается позвонить лакею. Однако Нарукавников не позволяет ему этого сделать — кладет руку на звонок. Высказав Клаверову все, что считал нужным, звонит сам. Появляется лакей.

Нарукавников не торопится. Медленно собирает пещи. Потом задерживается у двери, достает из кармана пухлый бумажник, извлекает оттуда две хрустящие бумажки, протягивает лакею. Секунда колебания. Чья возьмет? И вот величественный лакей торопливо хватает ассигнации и прячет их в карман.

Во всей этой сцене у Акимова ≪действовала≫ только одна вещь — рекомендательное письмо князя, написанное на бубновом тузе. Нарукавников — партнер князя но игре в вист! Такая острая режиссерская догадка из арсенала озорных выразительных средств ленинградского спектакля!

Трюк, лацци — озорная игра с вещью — не самое ли что веселое и древнее из выразительных средств театра? Однако мы подходим к трюку с большой осторожностью, относя его к низшему роду мизансцен. Это справедливо, если говорить о трюке, который, как пишется в статьях, остается трюком, является самоцелью или, того хуже, рассчитан на то, чтобы просто посмешить зрительный

**Стр. 57**

Но бывают и другие трюки, презираемые нами совершенно незаслуженно. Это великолепные театральные парадоксы, обнажающие эксцентрическую сущность события, отношений, характеров. Это очень выразительные и полезные мизансцены, честно служащие сверхзадаче и сквозному действию. Особенно в комедии.

Вспомним ≪трюк≫ Станиславского, о котором рассказывает в своей книге Н. Горчаков. Комедия ≪Продавцы славы≫. Торжественный момент, когда в дом Башле уже наполовину ставший музеем, должны внести главную реликвию — огромный портрет сына, якобы погибшего на фронте. Многозначительная церемония... Станиславский сам участвует в переноске портрета, предварительно заготовив озорной сюрприз.

≪Итак, протаскивают в дверь действительно громадный портрет. Станиславский, изображая, очевидно, главного рабочего-перевозчика, распоряжается около портрета: ≪Осторожно. Сюда≫, — импровизирует он, как всегда, текст, заражая всех своей торжественностью и волнением.

Портрет наглухо закрыт плотным холстом.

Вот он установлен посреди сцены. Станиславский роздал концы холста подручным рабочим. Очевидно, портрет должен мгновенно открыться по его знаку, как открывают памятники.

≪Шляпы долой перед героем! — повелительно командует (сочиняя опять свой текст) Константин Сергеевич. Все, конечно, подчиняются его приказанию. Шляпы снимают, приподымают над головой. Анри (тот самый сын, который ≪погиб≫) насмешливо подносит руку к своей каскетке, как бы готовясь отдать честь самому себе.

К. С. командует, как в цирке: ≪Алле!≫

Холст слетаете с портрета и ... о боже!

Все торжество испорчено: портрет при перевозке в спешке перевернули (вот для чего удалялся на сцену

**Стр. 58**

К. С. и шептался с бутафорами), и Анри стоит на голове, нелепо вскинув ноги кверху≫**28**.

Свойством вещи характеризовать своего владельца должны уметь пользоваться режиссер и исполнитель. Привычки действующего лица, его профессиональные навыки, его тайные пристрастия — все это может проявиться в обращении с вещами.

В спектакле Акимова ≪Дело≫ всесильный, свирепый Варравин покидает после очередных поборов свой департамент с детской лошадкой подмышкой. Неумолимый палач был нежным отцом! От этой лошадки он становился намного страшнее.

В спектакле ≪Неспетая песня≫ (Башкирский Академический театр) бывший секретарь обкома Ярлыканов, сказавшись больным, остается дома. Ему необходимо позвонить некоторым своим прежним подчиненным. И вот актер А. Муборяков долго, бесконечно долго переставляет с места на место телефон, прилаживаясь к нему, мучительно ищет номер телефона в записной книжке... Он никак не может скоординировать своих движений: то падает записная книжка, то ускользает телефонная трубка, то отказывает диск. И по этим заминкам мы постигаем точную характеристику всей служебной деятельности изображаемого актером лица: во время телефонных разговоров его всегда соединяла секретарша. Сам он даже ≪соединиться≫ не умеет!

...Героиня пьесы А. Гладкова ≪До новых встреч≫ летчица Люся Иванова приезжает в Москву с фронта. Это скромнейшее существо лихо,

≪по фронтовому≫ открывает бутылку, выбивает пробку. Эта ее лихость так не вяжется со всем ее обликом, что поневоле проникаешься еще большей симпатией к маленькой летчице, роль которой с большой душевной щедростью играла в

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**28** Горчаков Н. М. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, М., 1951, с, 346.

**Стр. 59**

спектакле Ленинградского театра им. Ленсовета 3. Шарко…

Так мизансцены характеризуют действующих лиц? Целую коллекцию столов характеристик можно увидеть в спектакле Художественного театра ≪Мертвые души≫. Так же как и его хозяин, топором сработанный стол Собакевича, что того и гляди наступит своей слоновой ногой вам на ногу, изящный, деликатной работы, с изогнутыми ножками стол в усадьбе Манилова, захламленный и кривобокий — у Плюшкина, миниатюрный, уютный — у Коробочки... Столы эти не только характеризуют своих хозяев, они как будто сделаны самим Гоголем — такую точную печать его стиля несут они на себе. В этих вещах из спектакля Художественного театра, можно сказать, ≪овеществляется≫ дух Гоголя, своеобразие его авторского письма.

Вот мы и вернулись к тому, с чего начали. Ведь наше знакомство со столами, попытка разгадать особенности их местоположения и формы Эйзенштейном, Вахтанговым, Плучеком шли от желания проникнуть в творческие тайны Бальзака, Чехова, Маяковского. Каждая опорная точка, каждая деталь реквизита не только определяет место действия и характеризует своего владельца, но удивительным Образом вписывается в своеобразный и неповторимый мир сценической выразительности, отмеченный слиянием стиля пьесы со стилем спектакля.

Что если собрать под единой музейной крышей все пестрое разнообразие столов, стульев, всех предметов мебели и реквизита из самых интересных спектаклей мира! Это был бы редкостный музей-хранилище режиссерских находок, открытий новых, разных и всегда неожиданных пространственно-временных закономерностей. И при всем разнообразии многочисленных случаев преобразования импровизационного физического действия в четко выстроенную мизансцену, мы бы наглядно ощутили единую движущую силу режиссерских поисков — стремление к сценической образности,

**Стр. 60**

**ГЛАВА ТРЕТЬЯ**

**ДИАЛЕКТИКА СЦЕНИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ**

**I**

Предыдущие рассуждения наши сводились к утверждению важности, необходимости мизансцен и чес кого рисунка в театральном спектакле.

Но ведь бывают пьесы, посвященные неприхотливому потоку жизни, естественно развивающейся в ≪формах самой жизни≫, фильмы, с протокольной добросовестностью воспроизводящие поток свершающихся событий, спектакли, сокровенная суть которых исключает железную дисциплину мизансцен?

В Варшавском театре драмы шел спектакль ≪Юлиус и Этель≫. Неторопливо развивалось действие пьесы, почти хроники. С жестокой правдивостью показывал театр последние дни жизни супругов Розенферг. Впрочем, слово ≪показывал≫ не имело отношения к этому спектаклю. Самый придирчивый взгляд не обнаружил бы в нем ни единой заранее рассчитанной мизансцены. Органическое поведение артистов дошло до той границы, где кончается театр и начинается сама жизнь в своей откровенной обнаженности. И вдруг в финале два узких световых луча ≪обезглавили≫ Юлиуса и Этель,

**Стр. 61**

выхватив их лица из тьмы. Этот условный прием, казалось, не мог существовать в спектакле, наполненном натуралистическими подробностями жизни. И все же он воспринимался как вполне закономерный итог развития действия. И только тут становилось ясно, какое поразительно точное режиссерское мастерство скрывалось за этим потоком жизни, как искусно были рассчитаны безыскусственные мизансцены, а ≪вялое≫ поведение артистов подчинено особо сложному музыкальному ритму.

...На сцене бытовой павильон. С потолком. ≪Комната в зажиточном мещанском доме≫, — как гласит авторская ремарка в пьесе М. Горького ≪Мещане≫. Правда, в комнате отсутствуют стены. Оправа черный бархат, слева

сукна и ставки е дверями. Но бытовая достоверность декорации, мебели, реквизита не вызывает сомнений. И жизнь семьи Бессеменовых движется вроде бы по привычному руслу. По всем законам русского реалистического театра, не вступая в то же время в противоречие с теорией ≪потока жизни≫. Но нем дальше движется этот поток, с тем большей очевидностью обнаруживаешь, что он подчинен своеобразным закономерностям.

Ну не странно ли, в самом деле, что жизнь семьи Бессеменовых обнаруживает четкий ритмический рисунок при всем бытовом правдоподобии ее течения? Размеренно течет жизнь, вяло плетутся люди, лениво переругиваясь, жмутся по углам. И вдруг взрыв ненависти, стремление настоять на своем, додраться. А после

вспышки снова затишье, выжидание, снова ворчание по углам. И звуки шарманки за окном, и переборы балалайки — все это как бы подчеркивает особый лад жизни Бессеменовых, особую закономерность не только их быта, но и бытия. Начинаешь понимать, что мещанство — это не только социальное сословие, не только классовая характеристика, но и особый строй чувств.

**Стр. 62**

≪Что же делать в битве жизни? И вот мы видим, как они тревожно и жалко прячутся от нее ≪то куда может — в темные уголки мистицизма, в ≪красивенькие беседки эстетики, построенные ими на скорую руку из краденого материала; печально и безнадежно бродят в лабиринтах метафизики и снова возвращаются на узкие, засоренные хламом вековой лжи тропинки религии, всюду внося с собой клейкую пошлость, истерические стоны души, полной мелкого страха...≫**29**.

И самый обыкновенный потолок комнаты Бессеменовых воздвигнут вовсе не в угоду декорационному реализму: он мешает людям дышать, он отделяет их от солнца, света, от полнозвучия жизни. Бессеменовский дом полон звуков. Громоподобное эхо разносит самые обыденные слова его обитателей, сообщая им таинственную силу. Одна из дверей беспрестанно мучительно скрипит, другая — точно выстреливает. Медным голосом бьют часы. Шумно заводится их пружина. За окном бесконечная шарманка... Все эти бытовые звуки превращаются в музыкальный лейтмотив мещанской жизни. В них угадывается самостоятельная жизнь вещей, власть их над людьми. Кажется, что это не просто ≪комната в зажиточном доме≫, а сказочное обиталище Мещанина, Мещанства — ≪проклятия мира≫, того самого, что ≪пожирает личность изнутри, как червь опустошает плод...≫.

Вот к каким масштабным обобщениям подводит, каялось бы, неприхотливый ≪поток жизни≫ в спектакле Г. Товстоногова ≪Мещане≫. Лондонская труппа Ливейнштейна и Манковец покачивала пьесу Дж. Осборна ≪Оглянись во гневе≫. Действующие лица ≪не стеснялись≫ зрителей. Исполнители довели естественное течение жизни своих героев до пределов натуральности. На сцене ели, ходили в нижнем

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**29** Горький М. Собр. соч., т. 23, М., 1953, с. 346.

**Стр. 63**

белье, стирали, гладили, опали, небрежно проговаривали какие-то ничего не значащие слова, грызли ногти, ругались. И все это была лишь хорошо организованная имитация жизни. Идея спектакля, принижающая человека, нашла выражение в подчеркнуто натуралистических мизансценах. Нет, это не было ≪течение жизни само по себе≫, то был стиль спектакля, подчиненный вполне определенной идейной задаче.

В спектакле Центрального театра Советской Армии ≪Моя семья≫ (режиссер А. Шатрин) тоже не было мизансцен в привычном их понимании. Непринужденна развивалась жизнь семьи Альберта Стильяно, напоминая существование героев спектакля лондонцев. С той только разницей, что игра артистов (особенно Е. Доброжанской) была более сердечной, а главное, цель, преследуемая режиссером, заключалась в пристальном внимании к этим простым и несчастным людям, внимании продиктованном гуманизмом пьесе Эдуардо де Филинпо

В лучших фильмах итальянских неореалистов — удивительно тонкие, образные мизансценические решений обнаруживаются в случайном, казалось, и нерасчитанном на зрительские восприятия блуждании кинокамер по самой обыденной жизни.

Во всех этих случаях в кажущемся ≪беспорядке≫ можно разглядеть высокий порядок искусства. Это тот самый беспорядок, над которым, по ироническому замечанию Н. Гоголя, ≪много трудилась порядочная голова≫.

Итак, и ≪спектакли без всяких мизансцен≫ подчинены строгому режиссерскому решению..

И все-таки Станиславский стремился к ≪отмиранию мизансцены≫! Это было полемическое утверждение человека, страстно истреблявшего малейшее проявления театральной фальши. К. С. Станиславский хотел, чтобы каждый раз, на каждом спектакле, точно так же, как и на репетициях, заново рождались мысли, слова, движения

**Стр. 64**

имя, чтобы они были непреднамеренны. На каждом спектакле мизансцена возникает как бы заново только тогда, когда ≪на репетициях закрепляется не внешний ее рисунок, а внутреннее побуждение к ней. Задача режиссера заключается в том, чтобы создать в каждой работе такие условия, чтобы органическое действие артиста само собой вылилось в выразительную мизансцену, чтобы излишняя четкость пластического рисунка не подавляла импровизационных возможностей исполнителя.

Вдохновенная импровизация — непременное слагаемое всех видов исполнительского искусства. Музыкант долго работает над воплощением своего замысла, овладевает техникой исполнения и творит во время публичного выступления, каждый раз как будто заново увлекая слушателей своими мыслями и переживаниями. Пианист как бы свободно импровизирует, вкладывает в свое исполнение сегодняшнее настроение, теперешнюю страсть… Все правильно. Но трудно было бы допустить мысль, что одновременно с пианистом импровизирует рояль, а вместе с виолончелистом виолончель!

При всем сходстве актерского искусства с другими видами исполнительства есть одно отличие, которое делает актера решительно непохожим на музыканта. И распоряжении музыкантов-исполнителей не только воображение, чувство, интуиция, не только пальцы, но и музыкальный инструмент. Актер же такого инструмента лишен! Он сразу и творец, и материал творчества. Он и скульптор, и глина. Он и, истолковывает, и олицетворяет. И стоит актеру во время публичного исполнения роли предоставить право на творческую импровизацию, на вдохновение, как мы станем свидетелями того, что импровизировать станет не только творец, но и сам инструмент, не только пианист, но и рояль!

Дидро со всей решительностью отверг подобную ≪несуразность≫. Парадокс актерского творчества, по его мнению

**Стр. 65**

образ и воплотив его на ≪репетициях, в момент исполнения роли остается холоден к предмету своей игры. Чтобы потрясти зрителей, актер должен быть нечувствительным человеком. Именно в этом, по Дидро, и состоит роковая особенность актерского творчества.

С этими взглядами Дидро решительно разошлась точка зрения В. Г. Белинского. Представляй новое на правление русской эстетической мысли, пришедшей. Hа смену нормативной эстетике классицизма, он провозглашает совершенно иной критерий актерского исполнительства. Если ≪сила и сущность сценического гения, совершенно тождественна с гением других искусств≫**30**; (а это и для Дидро, и для Белинского бесспорно), то актер должен быть равен с ними в главном: иметь право на творческое вдохновение. Мысль, вызванная к жизни творческой практикой лучших, русских актеров пера

вой половины XIX века.

Наслаждаясь игрой своих современников Мочалова и Щепкина, противопоставляя их искусство арифметически точному мастерству Каратыгина, Белинский провозглашает право актера на вдохновение. И не только тогда, когда тот ≪постигает идею и идеал автора≫, бьется над образным их выражением, но и тогда, когда творит на глазах зрителя. Эти минуты творчества Белинский почитает главными в театральном искусстве. Ради них ходят зрители в театр. Именно в эти минуты актер; должен быть свободен, творить по велению души, импровизировать,

а не исполнять предначертания разума.

Если гений актера тождествен ≪гениям прочих искусств≫, то зачем же, в самом деле, забывать о.том, что ≪сущность каждого искусства состоит в его свободе≫?

Но прислушаемся к доводам Дидро. Ведь и он тоже ратует за свободу творчества артиста. ≪Раз заученное,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**30** Белинский В. Г. Собр. соч., в 3-х т.- М., 1948, т. I, с. 351.

**Стр. 66**

оно... отчетливо сознается в момент передачи на сцене и, к счастью для автора пьес, для зрителя и для самого актера, оставляет вполне свободною (выделено мною — О. Р,) душу последнего и для своего повторения требует, как и всякое упражнение, только затраты телесной силы≫**31**.

Какая же это странная свобода! Она больше похожа не на свободу творчества, а на освобождение... от творчества! Дидро тоже не изобретал свои правила в отрыве от живой практики театра. И он наблюдал за игрой артистов — своих современников. И он сравнивал, сопоставлял два разных способа, две манеры актерского исполнения. Сравнивая игру Дюмениль и Клерон, он отдавал бесспорное предпочтение мастерству последней, которая всякий раз, при всяком повторении искусно повторяла один и тот же рисунок роли. Ее ≪инструмент≫ с удивительным постоянством воспроизводил то, что некогда задумал творец. Для Дидро это стало идеалом актерского исполнения. ≪Идеал актера — повторение со столь же малыми различиями, как между двумя, фартингами≫, естественно, что ≪идеал≫ оказывался все более и более недостижимым, ибо это искусственное правило лишало сценическое искусство правды.

В XX веке Гордон Крэг приходит не столько к парадоксальному, сколько к противоестественному выводу: ≪Актеры препятствуют развитию театра≫. ≪Актерская игра не есть искусство, — объявляет он. — Мы должны работать над таким материалом, который поддается расчету. Человек не принадлежит к материалу такого рода **32**. И английский режиссер мечтает о своеобразном театре живых роботов, об актерах — сверхмарионетках Ценное признание! Оно свидетельствовало,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**31**. Дидро Д. Парадокс об актере. Ярославль, 1923, с. 11.

**32**. Крэг Г. Искусство театра, с. 46.

**Стр. 67**

разумеется, не о кризисе театра, а о кризисе старой теории Дидро, которая предписывала актерскому творчеств чуждые ему законы.

Однако последователи оказались не только у Дидро, но и у Белинского. В те же годы, когда Крэг мечтал о сверхмарионетках, раздался голос Станиславского ≪...я поставил бы идеалом для каждого актера — полное духовное и внешнее перевоплощение.

Пусть такая цель окажется недостижимой, как недосягаем всякий идеал, по уже одно посильное стремление к нему откроет таланту новые горизонты, свободную область для творчества, неиссякаемый источник для работы, для наблюдательности, для изучения жизни и людей... Такой девиз — злейший враг рутины, и он победит ее, злейшего врата искусства≫**33**.

Так во всеуслышание заявила о себе новая школа актерского искусства — школа переживания, пришедшая на смену старой, исповедовавшей принципы Дидро школе, окрещенной Станиславским школой представления.

Полное перевоплощение! Оно немыслимо без вдохновения, без импровизации, пронизывающей все этапы, все стадии работы артиста от рождения замысла до публичного творчества.

≪Одна из главных задач, преследуемых ≪системой≫,— писал К. С. Станиславский в предисловии к первой части книги ≪Работа актера над собой≫, —заключается в естественном возбуждении творчества органической природы с ее подсознанием.

Об этом говорится в последнем, XVI отделе книги. К этой ее части следует отнестись с исключительным вниманием, так как в ней — суть творчества и всей системы≫**34**.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**33**. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 5, с. 184 — 185.

**34**. Хам же, т. 2, с. 6.

**Стр. 68**

Однако с возникновением школы переживания, с появлением системы школа представления, не исчезла. Она успешно ≪эмигрировала≫, усваивая приемы системы Станиславского, одновременно отбрасывая ее суть. Сколько учеников Станиславского использовали методические принципы учителя лишь для того, чтобы построить на них новую, модернизированную технику представления.

После появления системы Станиславского ≪школа представления перевооружилась≫. Ее апологеты старательно выводили теперь слово ≪задача≫ на разграфленной правой стороне своей тетрадки с ролью, вписывали туда столбиками глаголы и, определив за столом все, что полагалось по системе, намертво закрепляли найденное на репетициях и повторяли на спектаклях. ≪Представление≫ осовременило свой стиль, свои приемы. И только.

Так перед Станиславским предстала новая задача — перехитрить представление. Он оторвал артистов от стола, изобретя чудодейственный материалистический прием проникновения в жизнь человеческого духа. Конкретное физическое действие стало отныне первоэлементом методики Станиславского. Это было не изменение в главном принципе системы (≪переживание≫), но изменение в приеме, для возбуждения сценической жизни.

Школе представления был нанесен новый удар. Не так-то легко оказалось для нее освоить и перевести на свой язык новый метод. Но чего не достигнешь при неодолимой тяге к рутине! Да, переход на новые рельсы был сложнее, чем все предыдущие, освоение — более длительным. Однако теперь школа представления, стремясь ≪не отстать от века≫, научилась... действовать! Однако же не для того, чтобы при помощи этого средства ≪втягивать в работу нормальным, естественным путем тончайшие, не поддающиеся учету, творческие силы природы,≫**35**

**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**

35 " Станиславский К. С. Собр. соч., т. 4, с. 342.

**Стр. 69**

вызывать вдохновение. Действовать, чтобы на репетициях отработать партитуру действий (как ранее вызубрить внешние выражения чувств) и далее, на спектаклях, механически выполнять эти действия. Это оказалось даже эффективнее, да и удобнее, ибо требовало меньших затрат душевных сил во время спектакля.

Единственное, что оказалось утраченным, это то рождающееся ≪сегодня, здесь, сейчас≫ импровизационное самочувствие актера, что и составляет душу театра, то вдохновение, которое способно потрясти зрительный зал.

В самом деле, есть ли принципиальная разница между Каратыгиным, изображавшим чувство, и иным современным актером, изображающим действия, вместо того, чтобы, подлинно и органично действуя, вызывать в себе весь комплекс ≪жизни человеческого духа≫ роли.

≪...Ни одного слова, ни одного монолога, от которого бы забилось сердце, поднялись дыбом волосы, вырвался тяжкий вздох, навернулась бы на глазах восторженна слеза, от которого бы затрепетал судорожно зритель бросило бы его в озноб и жар!≫**36**. Это В. Г. Белинский — о Каратыгине. Лишь ≪талант ходить, говорить рассчитывать эффекты, понимать, где и что надо делать, но не увлекать души зрителей собственным увлечением, не поражать их чувства собственным чувством...≫37.

Механическое воспроизведение действий ничем не лучше механического воспроизведения чувств. И то другое ≪больше действуют на слух и зрение, чем в душу≫. И то и другое — представление. Как бы ≪современно≫ оно ни выглядело!

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**36** Белинский В. Г. Собр. соч., т. 1, с, 95.

**37** Там же, с. 98,

**Стр. 70**

Импровизационное исполнение сегодня, здесь, сейчас; сегодня, здесь, сейчас совершающееся действие; здесь, сегодня, сейчас раскрывающиеся тайники подсознания; сегодня, здесь сейчас возникающее вдохновение. Это театр.

Вот почему так яростно обрушился К. С. Станиславский на мизансцену, отнимающую у актера дар импровизации, на мизансцену — прибежище школы представления!

Станиславский искал то импровизационное самочувствие артиста на сцене, когда исполнитель знает слова, что предстоит ему произнести в следующее мгновение, и одновременно не знает их, знает и не знает мизансцен, рождающихся каждый раз вновь. Это — высокая диалектика актерского мастерства. В решении этой задачи проявляются такт, вкус, талант, чувство меры режиссера-психолога и педагога. Сам. К. С. Станиславский великолепно ощущал Границы той импровизации, которая допустима в том или ином спектакле. Он стремился к отмиранию мизансцен в старом, привычном значении этого слова.

Худо то, что некоторые из его учеников поняли его педагогическое преувеличение буквально и перенесли тезис об отмирании всяких мизансцен в собственную практику. Вереницы невыразительных, серых спектаклей появились в нашем театре конца 30-х—40-х годов, безразличие к мизансценам стало характерным для ≪среднего спектакля≫ тех лет. Подобная вялость формы считалась достоинством. Такая практика находила подтверждение и в теоретических высказываниях. Вот одно из них, достаточно красноречивое. ≪Мне ясно, — писал в 1946 году известный режиссер, — что как в кинематографе, так и в театре понятие мизансцены .изжито. В практике театрального искусства нет ничего более неинтересного≫,

**Стр. 71**

Последнее утверждение соответствовало художественному уровню спектаклей. Это был печальной памяти период бесконфликтности в драматургии и театре. И пьес старательно выбрасывались столкновения, борьба исчезало самое существо драмы. И без этого стерилизованные пьесы подвергались в театре еще большей нивелировке. Педагогическое преувеличение Станиславского оказалось как нельзя на руку иным ревнителя теории бесконфликтности. К тому же за частоколом путаных теоретических рассуждений удобно пряталась режиссерская беспомощность. Постановочная работ ограничивалась педагогическим разбором пьесы и роле с артистами.

≪И вот режиссеры оказались вдруг робки и скромны, они какие-то лишние, хмурые люди≫,— пишет в книге ≪Мысли о режиссуре≫ В. Г. Сахновский. И добавляет: ≪Говорят, режиссерское искусство за пределами работы с актерами — вздор. Это неверно с точки зрения психологии творчества: работа с актером и построение всего спектакля режиссером — две стороны единого процесса≫**38**. Пренебрежение к мизансценам не могло не отозваться болезненно на содержании спектаклей.

Вероятно, не стоило бы вспоминать то печальное время, если бы рецидивы болезни не проявлялись б до сих пор. Овладение дурно понятым методом действенного анализа окрылило иных современных ремесленников. Появилась возможность пренебречь образным решениями, мастерить спектакли безобразные, якобы ≪правдивые≫, в которых мнимая актерская органичности объявлена первой и единственной сценической добродетелью.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**38** Сахновский В. Г. Мысли о режиссуре. М.—Л., 1947. с. 47-49.

**Стр. 72**

Нередки случаи, когда высокий профессионализм педагогической работы с актером сочетается и сегодня с дилетантизмом в мизансценическом решении спектакля, а то и с правилами ремесленной ≪разводки≫!

≪Если встать на сцене лицом к рампе и сделать шаг вперед или назад, наступая или отступая от зрителей, то такое перемещение фигуры на сценической площадке будет едва заметным для сидящих в зале. Но стоит повернуться на девяносто градусов, то есть встать боком к публике и проделать то же самое, как движение будет полностью воспринято зрителем≫. Или: ≪два актера, показанные в профиль, станут доходчивее, а линия фигур — пластичнее≫. Это не стародавние заветы. Это выписка из современного пособия по системе Станиславского, и, кстати сказать, в области театральной педагогики, во многом образцового!

Бывает так что сложный и нередко по-настоящему интересный действенный анализ, который проводится режиссером с коллективом исполнителей, не находит своего пластического выражения в спектакле. Тонкости, обнаруженные в поведении действующих лиц, пропадают из-за нежелания и (будем честны!) неумения выразить их языком мизансцены. В результате зрителю, приходящему в театр, демонстрируется полуфабрикат, который еще не стал и уже не станет спектаклем.

С понятием мизансцена в театральной литературе соседствует термин группировка. Иногда их объединяют, мы читаем: группировка и мизансцена. Не будем судить, в Какой степени слово группировка применимо к театральному искусству. Но раз уж оно употреблено, будем последовательны в его употреблении.

Группировка — то или иное расположение актеров на сцене. Она может преследовать различные цели. Но уж если мы задумываемся о группировке, главное — как сгруппировать действующих лиц. По всей вероятности, этим были озабочены первые режиссеры

**Стр. 73**

русского театра. И до их появления перемещение актеров на сцене диктовалось элементарными правилами жизненной целесообразности — войти в дверь, а не лезть в окно, сесть, если нужно писать письмо или пить чай, не отворачиваться от партнера, если ведешь с ним диалог и т. д. Еще большую упорядоченность в группировки внесло появление действенного разбора пьесы. Он предопределил

более точную мотивировку перемещения.

Но истинную революцию в области группировок произвел метод физических действий. ≪Хотение≫ превращается в поступок, ≪что≫ овеществилось, и казалось, что это и есть конечная цель режиссерских поисков. Однако это не так. Художественное произведение — единство ≪что≫ и ≪как≫, содержание и форма. Мизансцена — художественный образ. В ней заключено и ≪что≫ и ≪как≫ сразу.

Как же физическое действие превращается в мизансцену? Оно обрастает плотью, наполняется кровью, обретает новое, более глубокое значение. Учет всех предлагаемых обстоятельств, прежде всего. Учет обстоятельств быта, борьбы действующих лиц, природы пьесы, ее стиля, жанра.

Разобранная (даже по методу действенного анализа) пьеса еще не спектакль. Это лишь необходимый этап работы над ним. Анализу должен сопутствовать синтез. Точка зрения художника, его отношение к жизненному материалу, идея, руководящая им, заставляет его так или иначе формировать свое произведение.

В непосредственной связи с точностью мизансценического рисунка находится одна из самых больных проблем современного театра — перевоплощение. Упреки в том, что актеры забыли о перевоплощении — главной цели своего искусства — во многом объясняются невниманием к значению образного замысла в творчестве актера, пластического рисунка роли, этой последней стадии образотворчества,

**Стр. 74**

Можно ли сводить актерское искусство к исполнительству, лишая актера права на самостоятельный образный замысел?

В исполнении великих музыкантов оживают музыкальные образы. Своей игрой они не только озвучивают строки нот, но и одушевляют музыку, дополняют своим воображением композиторский замысел, вкладывая в исполнение частичку своей души. Именно поэтому нам далеко не безразлично, кто исполняет то или иное музыкальное произведение. Один обладает удивительным даром воссоздавать лирические грезы Шопена, другой проникает в причудливые тайны Дебюсси, третий мысли вместе с Бахом или Прокофьевым. И каждый раз на концерте мы присутствуем словно при самом рождении музыки, как бы давно она ни была написана.

То, что исполнительское искусство (в том числе и искусство актера) является истинно художественным творчеством, никогда не оспаривалось ни зрителями, ни искусствоведами.

Где же проходит граница между грамотно исполненной ролью и созданием образа? ≪Я сценическое искусство почитаю - творчеством, а актера — самобытным творцом, а не рабом автора,— утверждал Виссарион Григорьевич Белинский,—...ибо он, так сказать, дополняет своею игрой идею автора, и в этом-то дополнении состоит его творчество≫. В другой статье критик пишет, что сущность актерского искусства проявляется в ≪способности, понявши идею, найти верный образ для ее выражения≫**39**.

Дополнить своей игрой идею автора, ≪найти верный образ для ее выражения≫ возможно, лишь имея свой, самостоятельный замысел.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**39** Белинский В. Г. О драме и театре. .ДО., 1948, с. 243.

**Стр. 75**

Один из замечательных мастеров советского театр С. М. Михоэлс на вопрос о том, как долго доводилось ему работать над той или иной ролью, отвечал: ≪Это зависит от того, в каком году я ее делал≫. Он хотел сказать, что если играл эту роль в 1920 году (когда ему было тридцать), то на ее создание ушло тридцать лет жизни, а если в 1940, то пятьдесят, потому что, добавлял он, ≪вся моя жизнь, весь опыт, весь запас накопленных впечатлений, знаний и вся дисциплина мысли идут на разработку образа≫**40**.

Молодым актерам С. М. Михоэлс говорил: ≪Пока у вас не будет своей темы, своей мысли, пока актеры будут озабочены только тем, как бы прошепелявить в старике или как бы повертеться, чтобы изобразить инженю,— до тех пор ничего не получится≫**41**. Сегодня молодых артистов подстерегает другая опасность. Шепоток, расслабленность вместо мышечной свободы, будничный говорок на все случаи сценической жизни — вот приметы весьма распространенной манеры, лишающей сценические образы индивидуализации, выветривающей из театра страсть, делающей замысел в актерском искусстве необязательным, даже излишним.

И ведь такая, к сожалению, ставшая не так давно модной манера игры принималась иными ценителями за новаторство, казалась образцом истинного переживания на сцене. Тут видимость правды, которую нередко приходится наблюдать еще и сегодня на иных подмостках справедливее всего можно было 'бы назвать условным переживанием — обратной стороной все той же медали, вычеканенной долгим и бесстрастным опытом школы представления.

Однако подобия правды мало. Нередко актеры останавливаются на полпути. Сценическая яркость и

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**40** Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи. М., 1960, с. 143,

**41** Там же, с. 166.

**Стр. 76**

выразительность уступают место вялой имитации жизни. Путь от себя к образу подменяется встречным движением, стремлением приблизить образ к собственным внешним и внутренним данным. Не потому ли так часты сегодня грамотно сыгранные роли и так редки созданные образы?

Мировая театральная история может насчитать сотни, тысячи отличных актеров, и только два-три десятка из них — великие художники, стоящие вровень с Рембрандтом, Бетховеном, Чайковским, Толстым и Врубелем. Ермолова, Станиславский, Шаляпин, Комиссаржевская... Каждое из этих имен вводит нас в целый мир художественных образов, порой очень разных, но пронизанных единой мыслью, проникнутых единой темой, единой страстью. Станиславский дал имя этой художественной страсти, назвав ее сверх-сверхзадачей артиста.

Чеховская Чайка и бесприданница Лариса, Лиза в ≪Детях солнца≫ и Соня в ≪Дяде Ване≫, Нора в ≪Кукольном доме≫— во всех созданиях артистки В. Ф. Комиссаржевской современники улавливали один лейтмотив — одиночество человека, одиночество женщины в нелепом, несправедливом мире и протест против этого одиночества. В этой личной, лирической теме артистки отразилось само время — жестокое и трагическое. Такой была общественная, гражданская тема актрисы, символ ее веры, ее мученический крест.

≪Пришла порою полуночной

На крайний полюс, в мертвый край.

Не верили. Не ждали. Точно

Не таял снег, не веял май.

Не верили. А голос юный

Нам пел и плакал о весне,

Как будто ветер тронул струны

Там, в незнакомой вышине...≫**42**.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**42** Блок А. А. Собр. соч., т. I, М., 1955, с 349.

**Стр. 77**

В этих стихах Александра Блока навеки запечатлен смысл навсегда исчезнувшего для нас искусства Комиссаржевской.

Замысел артиста начинается с горячей любви или жгучей ненависти к герою. ≪Когда я начинаю работать над ролью, меня в первую голову интересует, в каком смысле эта роль может стать частью меня, моего мировоззрения, выражением моей мысли≫**43**, — замечаем Михоэлс. Но можно ли требовать выражения моей мысли в роли, которая не выбрана ,мною, а назначен мне? Если мы вправе говорить о теме артиста, то, вероятно, в каждой роли он сможет найти выражение это темы. И творческая удача ожидает его всякий раз, когда он сделает своей, личной, задачу, предложенную ему из вне, когда подчинит ее главному пафосу своего творчества. Социальный заказ, если он верно определен и точно адресован, никогда не ограничивал творческую самостоятельность художника. Все дело в том, чтобы назначение ролей не было случайностью, а явилось своеобразной формой вот такого общественного, социального заказа артисту. И тогда творческий замысел

возникнет органично и естественно.

Замысел образа в эстетике школы представления определялся достаточно четко. «Когда актер создаем портрет, — читаем мы в книге Коклена-старшего**44**, другими словами, свою роль... подобно живописцу, он схватывает каждый штрих и переносит его, но не на холст, а на самого себя...».

Далее. Актер ≪видит на воображаемом им Тартюфе тот или иной костюм — и надевает его на себя; он видит: его поступь — и подражает ей, он замечает те или иные черты лица своего героя — и воспроизводит эти черты...

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**43** Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи, с. 144.

**44** Коклен -старший , Искусство актера. Л.— М., 1937, с. 24—25.

**Стр. 78**

Но это еще не все; это было бы только внешним подобием изображаемого лица, но не самим лицом; надо еще, чтоб актер заставил Тартюфа говорить тем голосом, какой ему слышится у Тартюфа. И, наконец, чтоб определить весь ход роли, надо заставить его двигаться, ходить, жестикулировать, слушать, думать, как Тартюф, вникнуть в душу Тартюфа.

Только тогда портрет готов; его можно поставить в раму, т. е. на сцену, и публика... заявит: «вот Тартюф»...

Обратите внимание: образ оказывается собранием разнородных свойств, сочетанием, хотя и многослойным, но неподвижным! Впрочем, подобная рабочая схема вполне соответствует эстетическому идеалу классицистского театра и драматургии, где (даже у Мольера) «скупой скуп и только...».

Метафизическая неподвижность образа характерна для драматургии классицизма. Однако реалистическая драматургия, реалистическое театральное искусство отображает «диалектику души», движение, развитие душевного мира героя. И, разумеется, замысел уже должен отразить эту главную особенность образа.

В центре внимания артиста — перспектива роли, ее развитие, судьба героя. И как может быть иначе, если образ не модель, а живой человек, за которым артист не наблюдает со стороны, но проникает в глубины его мыслей, в диалектику чувств, в тайны его психологии. Живой человек, которого артист -искренне любит или ненавидит!

Стоит вспомнить одно из писем М. С. Щепкина Н. В. Гоголю: «...я изучал всех героев «Ревизора», как живых людей; я так видел много знакомого, так родного, я так свыкся с Городничим, Добчинским и Бобчинским в течение десяти лет нашего сближения, что отнять их у меня... — это было бы действие бессовестное. Я их люблю, люблю со всеми слабостями, как всех

**Стр. 79**

Людей». И дальше: «Это люди настоящие, живые, живые люди, между которыми я взрос и почти состарился». ...А раз настоящие, раз живые, значит надо найти к каждому подход, надо установить полное душевное взаимопонимание между исполнителем и его героем. Иначе как же им сродниться друг с другом?

Артисту предстоит разделить с персонажем его судьбу, пройти имеете путь. И надо прежде всего понять, осознать ≪топографию≫ пути, проложить дорогу: жизни.

Этот путь, который суждено пройти исполнителю и герою, неразрывно связан со сверхзадачей единым, сквозным действием роли. С ответов на вопросы: к чему, к какой цели стремится человек, что и ради чего он делает в пьесе — начинает формироваться замысел артиста. И уже в самом понимании судьбы героя обязательно проявится самостоятельная трактовка роли, обусловленная мировоззрением, жизненным и творческим опытом исполнителя. Здесь-то и начинается различие художественных решений, индивидуальное их своеобразие. И каждая из трактовок оказывается невидимыми, но прочными нитями связанной со сверх-сверхзадачей артиста, с его темой, его страстью.

«Основа его (Лира — О. Р.) трагедии, — размышляет артист-философ Михоэлс, начиная работу над: шекспировским образом, — отнюдь не в дочерней неблагодарности, нет; это не просто, семейная трагедия. Это, крах целого ряда идей, которыми человек прожил восемьдесят лет» **45** Таким образом, трагедия Лира, в понимании Михоэлса, — неминуемое банкротство ложной, идеологии и муки рождения новой. Трагедия философская, социальная.

Так складывается замысел.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**45**. Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи, с. 146.

**Стр. 80**

Но замысел артиста должен стать не только осмыслением истории героя, но и образным знаком его судьбы, эмоциональным ее выражением. Иными словами, замысел артиста ничуть не меньше, чем режиссерский, должен обладать, запасом образной энергии, которой хватило бы нa всю роль. И энергия эта особого рода.

Определив особенности судьбы короля Лира, Михоэлс фантазирует: ≪Вначале Лир был дряхл и неподвижен, как его идеология; но волна огромнейших событий, в водовороте которых он очутился, привела к тому, что он молодеет. И мне хотелось, исходя из основной мысли, показать эту его закостенелость и неподвижность, потом взрыв молодости, жизненные силы, сопротивление, борьбу, победу, надежду и снова крах, уже окончательный≫**46**.

Вот такое ощущение родилось в душе и сознании артиста. Вот какие вполне реальные этапы должен был пройти его Лир "в спектакле. И в результате всех этих размышлений и поисков Михоэлс нашел образный знак судьбы героя — Лир перед гибелью молодеет.

Творческий замысел перестал быть только логическим умозаключением, он стал эмоциональным. Речь шла уже не об эволюции философских воззрений, но о реальной судьбе живого человека.

Для того, чтобы завершить наши рассуждения об актерском замысле, хочется вспомнить, как родился замысел роли Крутицкого из комедии Островского ≪На всякого мудреца довольно простоты≫ в сознании артиста К. С. Станиславского. Решение, долго не дававшееся, пришло, когда он увидел как-то на окраине города ветхий, привалившийся к высоким домам, заросший мхом, покосившийся старый домик. И это подтолкнуло фантазию, помогло рождению образа дряхлого

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**46** Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи, с. 150.

**Стр. 81**

но несдающегося консерватора. Исполнение роли Крутицкого — высочайшее достижение артиста.

Так образная, поэтическая ассоциация тронула струны души величайшего из аналитиков актерского искусства. Артистам следует всегда помнить об этом ≪провалившемся домике≫ Станиславского. Ничуть не меньше чем об элементах его системы!

Это замысел, предощущение пластического рисуй роли, предначертание. Впереди — долгий трудный, противоречивый и мучительный путь воплощения! А. В. Луначарский назвал постановку ≪Бронепоезда 14-69≫ Вс. Иванова на сцене Художественного театр ≪во многих отношениях триумфальным≫ спектаклем И одним из виновников этого триумфа был, несомненно Василий Иванович Качалов в роли Вершинина. Это известно сегодня каждому интересующемуся историей театра.

А ведь в свое время назначение Качалова, проела вившегося исполнением ролей классических, на роль партизанского вожака вызвало в театре удивление

Решение сыграть Вершинина принадлежало самому актеру. Он лучше чем кто бы то ни было почувствовал романтический подтекст роли сибиряка-партизана. Его захватил этот образ с первой авторской нитки. Задумав фигуру величественную, монументальную, Качалов должен был не вылепить ее из глины, не высечь из камня, а срастись с ней, сделать судьбу Вершинина как бы своей, личной, Качаловской.

И — началось.

До работы Качалов знал о Дальнем Востоке ровно столько, сколько знает любой интеллигентный человек, внимательный читатель газет и художественной литературы. «Но едва он согласился сыграть роль вожака партизан Вершинина, — вспоминает Всеволод Иванов, —

**Стр. 82**

он дочти мгновенно из читателя превратился в человека изучающего, ученого почти. Он читал лихорадочно, встречался с людьми, которые участвовали в партизанском движении, непрестанно желал видеть сибиряков, узнавал, как они говорят, одеваются, в каких избах живут, часто повторяя: ≪Какими лодками да сетями ходите в море?≫. Право, мне часто казалось, что он знает больше меня о Сибири и что он способен прочитать добрый цикл лекций о партизанском движении≫**47**.

Качалову важны были малейшие подробности жизни героя; он жадно вслушивался в сибирский говорок Всеволода Иванова, раздобывал рыбацкие сапоги, присматривался к командирам Красной Армии — искал те черты

Вершинина, о которых нельзя было прочесть в книгах.

Однако знания, наблюдения, догадки — только вступление к работе. Три месяца репетиций сроднили артиста Качалова с сибирским мужиком Вершининым. Наблюдения, поиски характерности, стремление к конкретности — не изменили ли они замысел, не сообщили ли героическому образу черты будничные, прозаические? Нет. С их помощью качаловский Вершинин обрел многогранность.

Но, конечно, же, та несколько прямолинейная, декларативная романтика образа, которая, возможно, чудилась артисту в самом начале работы, сменилась проникновением в характер крестьянина-партизана.

Качаловский Вершинин обладал и юмором, и хитринкой, и чисто мужицкой смекалкой, и степенностью, и рассудительностью, но все-таки главной, преобладающей чертой образа была революционная страстность, та, что одухотворяла замысел артиста. ≪Он показывает руководителя партизан, который одновременно и вождь и такой же рядовой мужик, тесно опаянный со всей

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**47** Качалов В. И. М., 1954, с. 297.

**Стр. 83**

массой. Ом точно и не руководит, а лишь олицетворяет волю всей массы, толкающую вперед≫**48**, — так газета ≪Правда≫ оценила работу Качалова.

А сам Качалов, первый раз сыграв Вершинина, записал: ≪Возможно, я даже почти убежден, что это было вчера только удачей, которая не повторится. Но нес таки у меня было хорошо на душе. И я даже не помню, когда еще было такое чувство≫**49**.

Актер ошибся только в одном — удача повторялась. Она стала закономерным итогом работы. Замысел был воплощен.

Рядом с Качаловым на той же сценической площадке репетировал другой замечательный артист — Николай Павлович Хмелев. Хмелев и Качалов встречались в спектакле только один раз, во второй картине. Вот отрывок из диалога, который они вели:

≪ **Вершинин**. А за что ты воюешь?

— За мир.

**Вершинин**. И мне мир?

— Всем, кто трудится. Пахарю, как вы, Никита Егорыч. Рабочему, как вон Знобов. Но мир — великий мир труда и социализма — придет через большие битв Наука, как побеждать интервентов, помещиков и буржуазию, — очень тяжелая наука. Скажем, к слову, Никита Егорыч, вот у вас влияние на целый уезд, а ведь, возможно, таблицы умножения вы и не знаете≫.

С этими словами обращается к Вершинину большевик Пеклеванов.

Роль руководителя подпольного ревкома Пеклеванова чрезвычайно трудна - для сценического воплощения. ≪В моем распоряжении были две короткие сцены, скупо, но глубоко написанные Вс. Ивановым, — в них нужно было показать революционера≫50, — вспоминал Хмелев.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**48** Качалов В. И., с. 311.

**49** Т а м же, с. 557.

**50** ≪Ежегодник МХТ≫ за 1945 г., М., 1948, т. II, с. 382.

**Стр. 84**

Образ, созданный некогда артистом, явился художественным открытием.

Прошло много лет. В 50-е годы некоторые театры вновь обратились к пьесе Всеволода Иванова. Предстояло воскресить на сцене памятные многим образы Вершинина, Незеласова, Васьки Окорока, Пеклеванова... Тут-то и выяснилось, что ≪секрет≫ Хмелева утерян.

Мне знакомы злые, язвительные замечания о роли Пеклеванова, принадлежащие одному из новых ее исполнителей. Текст роли показался ему,- умудренному опытом трех десятилетий, излишне прямолинейным, и он пытался решить образ в псевдоромантическом плане. Я был свидетелем того, как на репетициях спектакля ≪Бронепоезд 14-69≫ в Ленинградском театре имени Ленсовета не смог справиться с ролью Пеклеванова хороший и умный актер. Он стремился обытовить, очеловечить, отеплить Пеклеванова. Оба пути оказались ложными.

Может быть, и вправду устарел этот образ, столь привлекательный для зрительного зала 27-го года, и уже не в состоянии потрясти наших современников?

Но прежде чем вынести столь жестокий приговор, обратимся все-таки к опыту Хмелева. С хорошо известной фотографии глядит на нас исподлобья сутуловатый человек с чуть грустными, проницательными глазами, словно слегка увеличенными стеклами очков. Непослушные, встрепанные волосы, небрежно повязанный галстук ≪и папироса в углу рта. Левая рука в кармане брюк, в пальцах правой — спичечный коробок.

Устные и письменные театральные предания гласят, Что ценность образа, созданного Хмелевым, — в бытовой и психологической достоверности, в неповторимой конкретности поведения, в том, что большевик Пеклеванов предстал перед зрителями на редкость мягким и сердечным, интеллигентным человеком, что артист

**Стр. 85**

лишил его всякой выспренности, риторики, свойственно в те времена положительному сценическому герою.

«Пеклеванов скромно появлялся на сцене, говорил тихим голосом, он был близорук и казался чудаком, но за его внешней необщительностью скрывался большой ум, сосредоточенность и душевная мягкость»**51.**

Это — авто характеристика самого Хмелева. Чего уж яснее. Вероятно, в плену этой характеристики и оказался позднее артист театра имени Ленсовета и именно она сбила его с толку. Уж очень доверился он словам Хмелева: «Бывает так, что я, например, надену очки, и от того, как я их надену, как сквозь них посмотрю, слагается сразу образ. Так получился Пеклеванов в «Бронепоезде»...**52.**

Актер безоговорочно принял признание Хмелева, не очень вдумываясь в него, твердо уверовав, что спасение роли — в очках, в тех мелких бытовых приспособлениях, которые помогут «оживить скучную – роль». Поисками

этих приспособлений он и занялся.

А ведь Хмелев начинал с другого. Его путь — не блуждание среди заманчивых деталей, а поиски средств воплощения главного содержания роли.

Всеволод Иванов в своих воспоминаниях пишет об особом состоянии творческой взволнованности, безраздельно владевшей Хмелевым в период работы над ролью Пеклеванова. Не случайно артист называл этот образ в числе самых своих любимых.

Одержимость ролью, возвышенность мыслей, творческий фанатизм плохо сочетаются с нарочитой приземленностью решения, обыденностью облика, скромностью выразительных средств. Может быть, в основе замысла Хмелева таилось нечто другое? Ну конечно же, да.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**51** ≪Ежегодник МХТ≫ за 1945 г., т. II, с. 382.

**52** Там же, с. 360.

**Стр. 86**

Артисту предстояло одному из первых на советской сцене воплотить образ большевика. Эта необычайная задача одухотворяла поиски. Горячее сердце революционера, его беспокойная мысль, романтика его подвига (вспомним героическую гибель Пеклеванова) — все это побуждало Хмелева отыскать решение, достойное значения и места его героя не только в пьесе, но и в нарождающейся жизни. Однако Хмелеву надлежало воссоздать этот образ на сцене театра, исповедовавшего принципы искусства 'психологической правды, и это делало задачу очень сложной.

Попробуем последовать за Хмелевым в поисках средств воплощения образа. Воспоминания современников скупы. Свидетельства самого артиста — две-три вскользь брошенные фразы. Однако вдумаемся в них.

«Зерно роли я нашел аналитическим путем» **53**.

Как? Опираясь на высказывания Хмелева о том, что язык любой пьесы, имеет для него громадное значение, предположим, что ≪аналитический путь≫ начался с попытки разобраться в особенностях текста роли. Если актер, о котором мы уже упоминали, не нашел здесь ничего, кроме ординарной прямолинейности, то более чуткий и внимательный Хмелев отыскал обширный материал для творческих раздумий.

Попробуем и мы как следует вчитаться в текст пьесы Вс. Иванова. Ну вот хотя бы приведенные выше слова Пеклеванова. Обратите внимание: «пахарю, как вы», «рабочему, как вон Знобов», «окажем к слову», «а ведь возможно»... Особенная манера речи, свойственная человеку интеллигентному — книжнику. Весь текст Пеклеванова, вся роль полностью, еще яснее обрисовывает эти его качества.

Наряду с выражениями, которые могли показаться и лобовыми. (Надо скорее готовить восстание.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**53** ≪Ежегодник МХТ≫ за 1945 г., т. II, с. 382.

**Стр. 87**

поголовное восстание. Таково последнее решение ревкома), есть и неповторимо индивидуальные обороты речи: «Возьмите как удостоверение или, фигурально выражаясь, мандат» — это о револьвере, переданном Вершинину. Или: «мне грезилось» (о грядущей победе), «взовьются... ракеты» (о сигнале к восстанию). Да и в той криминальной фразе о восстании не сбросьте со счет дорого стоящее словечко «поголовное»!

Не меньшую пищу для размышлений доставляю И авторские ремарки. (А ведь Хмелев пишет о большом значении для него не только текста роли, но и текста всей пьесы!).

≪Смущенно≫, ≪вглядываясь н него и схватив его за рукав≫, ≪доставая платок≫. В репликах Пеклеванов в ремарках автора — след человека самобытного, не сколько ≪теоретического≫ склада мышления, немного педантичного или, как говорит сам автор, ≪методичного в своих расчетах и словах≫.

Хмелев не только шикал в текст пьесы, но и требовал дополнительных разъяснений от писателя, посещавшего репетиции. Заметно двинулись многие сцены, скажем, та, где Пеклеванов, сидя в фанзе, в решающим минуты подготовки восстания долго и неторопливо затачивал карандаш. Но все-таки разбросанные по тексту пьесы детали, добытые артистом сведения, найденные на репетициях подробности, видимо, не задевал всерьез воображения до той поры, пока не пересеклись с главным направлением его поисков — стремлении воплотить на сцене образ подлинного революционера. А пересечение это произошло следующим образом.

Хмелев не только изучал пьесу, не только выспрашивал Иванова, но и погрузился в чтение специальной литературы. И вот—счастливая находка! — Вы видели эту записку Ленина? — опросил однажды артист у драматурга.

— Какую?

**Стр. 88**

— Ну, о карандашах.

И, выяснив, что автор пьесы о существовании записки не знает, объяснил:

— Есть записка Ленина. Гражданская война... Ленин просит прислать ему несколько карандашей. И непременно с металлическими наконечниками...

Эти ленинские карандаши утвердили Хмелева ≪в мысли, что бытовая конкретность, мелкие характерные детали роли связаны с глубинной ее характеристикой. Может быть, эта догадка жила в сознании артиста (все время,

еще с начала работы. Недаром же он искал подтверждения в трудах Ленина, Внимание Хмелева к теоретическим работам вождя революции, вероятно, возникло от желания проникнуть во внутренний мир Пеклеванова теоретика. Теперь, после ленинской записки, чудесным образом совпавшей с характеристикой привычек Пеклеванова, Хмелев решается открыться драматургу:

— Все большевики, одни больше, другие меньше, немножко похожи на Ленина.

И еще:

— А у вас, помните, в начале сцены в фанзе я чиню карандаш. Так вот, карандаш у меня будет с металлическим наконечником... и лицо немножко, совсем немножко, один только легкий намек, похоже на Ленина. Вы как думаете? Можно?**54**.

Уверившись в том, что ≪можно≫, Хмелев начинает искать пластику образа. В работе этого артиста, как мы знаем, неповторимость походки, жестов, способа общения с окружающими — всего, как выражался Хмелев, ≪балета≫ роли имели огромное значение. Не только играя на сцене, но и работая над ролью, он ≪думал всем телом, всеми движениями≫.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**54** ≪Ежегодник МХТ≫ за 1945 г., т. II, с. 294.

**Стр. 89**

≪Природа и характер жеста, — утверждал Хмелев, подчеркивают сущность самой роли. Турбин (≪Дни Турбиных≫ — Булгаков)... весь сдержан, все у него продумано, вес в себе; такими же, отвечающими всей его фигуре, должны быть и жесты. Я отрабатывал жесть у него и оставил только два: большой палец правой руки заложен за -пуговицу военного френча, левая рук в кармане...≫**55**.

Таким образом, не случайная .характерная черточка не просто острая, сценическая выразительная деталь, не бытовой жест, а отражение ≪сущности самой роли≫...

И именно руки, незабываемые, одинаково выразительные и удивительно разные в каждой роли, хмелвеские, ≪умные≫ руки, умевшие быть рука-ми Каренина, Сторожева, Пеклеванова...

Хруст пальцев Каренина, заложенные за спину руки Сторожева, взмах руки — лорнетка к глазам — князь в ≪Дядюшкином сне≫. Все эти жесты ≪отработаны≫, добыты в творческой лаборатории артиста.

А Силан в ≪Горячем сердце≫! Заложил одну руку за фартук и ходит спокойный, медлительный старик. Пеклеваков, откинув полы пиджака, засунул руки в карманы. А потом каким-то особенно торопливым движением

поправил очки...

Теперь вчитаемся еще раз. Бывает так, что я, например, надену очки, и от того, как я их надену, как сквозь них посмотрю, слагается сразу образ≫.

Прежде всего ≪сразу≫. Но тогда, когда одухотворенные замыслом поиски направлены к цели, когда воображение разогрето сверхзадачей, озарено целью. ≪Сразу≫ происходит качественный скачок, завершение работы вслед огромному накоплению материала. И еще обратим внимание: Хмелев пишет не только ≪надену очки≫, но и ≪как сквозь них посмотрю≫, и это,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**55** ≪Ежегодник МХТ≫ за 1945 г., т. II, с. 363,

**Стр. 90**

должно быть, самое существенное. ≪Как посмотрю≫ — это не мгновенное озарение, а результат всей предыдущей работы, это подготовлено ≪аналитическим путем≫. Это накоплено часами, неделями репетиций, тщательно обдумано и оговорено с режиссером, это обусловлено скрупулезным знанием жизни действующего лица. ≪Как посмотрю≫ — это и есть сущность образа его целеустремленность, точка зрения артиста и точка зрения героя, счастливо совпавшие в таинственный момент рождения образа.

И счастье Хмелевского открытия состояло в том, что, казалось бы, внешние черты обнаруживали внутренний мир человека — Пеклеванова. Его манера поведения делала еще ощутимее, яснее главную тему образа. Сквозь мягкий, близорукий взгляд яснее просвечивали одержимость и революционная вера Пеклеванова, спокойная, методическая речь покоряла логикой страсти.

Пеклеванов был не только рассеян и чудаковат, он был бесстрашен и беспощаден.

Не псевдоромантический титан и не донкихотствующий чудак предстал перед зрителями на сцене Художественного театра, а профессиональный революционер.

≪Подчеркнутая обыденность позы и возвышенность слов≫ — так характеризует Хмелева — Пеклеванова автор пьесы.

≪— Россию... можно поздравить с появлением еще одного великого артиста≫, — провозгласил в вечер спектакля А. М. Горький **56**.

А один из исследователей творчества Хмелева написал, что артист в ≪Бронепоезде 14-69≫ ≪показал природу подлинного героизма≫**57**.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**56** ≪Ежегодник МХТ≫ за 1945 г., т. И, с. 296

**57** Новицкий К и й П. Хмелев. М., 1964, с. 67.

**Стр. 91**

Так замысел одухотворил поиски конкретной характеристики роли, а характерные черты, утратив, элементы случайности, стали чертами художественного образа.

«Какой у меня здесь балет»? Этот вопрос обычно задавал режиссерам Художественного театра Никола Хмелев. И несмотря на иронический оттенок вопроса в нем заключено требование точной партитуры мизансцен. И даже обида драматического артиста, лишенное пластической выразительности балета.

Точный мизансценический рисунок... Талантливы артист превратит его на каждом спектакле в подобии импровизации, тут же, на глазах зрителей, возникающей. Он найдет способ запомнить не ≪листья мизансцены≫, а взрастить ее корень, обнаружить побудительную причину. Но точность, точность мизансценического потока... Как не достает ее в иных спектаклях!

Непрерывный мизансценический поток, не прекращающийся ни на секунду... Кончаются слова, наступает пауза, по поток мизансцен не останавливается. Он продолжается, может быть, именно в паузах находя самое сильное свое выражение. А пауз в мизансценах не бывает: ведь и остановка движения — мизансцена. И когда этот нескончаемый поток управляет органической природой артиста, тогда-то и возникает полнота жизни, и, вопреки всяким правилам пластическая выразительность образов строится, кажется, на одних исключениях. Только тогда и оказывается возможным подлинное перевоплощение.

Драматический актер на определенном этапе пути от себя к образу нежданно обретает иную, чем всегда, пластику, новый темпо-ритм движений, новую походку, привычки. Эта пластика принадлежит одновременно и артисту, и тому новому, неизвестному еще существу, которое рождается.

Когда в единый нерасторжимый сплав сольется органическая природа артиста и природа образа, проявится

**Стр. 92**

и окрепнет та новая непредвиденная пластическая выразительность, законы которой, к отчаянию догматиков, каждый раз надо открывать заново.

Вспомним известную скульптуру И. Шадра ≪Булыжник — оружие пролетариата≫. C точки зрения классической, античной выразительности здесь все неправильно. С точки зрения стандартной выразительности Дельсарта-Волконского эта фигура не подходит ни под одно из правил. Но как выражена- в этой ≪незаконной≫ мизансцене и вековая затравленность, и угрюмая сила, и пробудившаяся энергия. Какого масштаба, какой степени обобщения достиг образ, изваянный скульптором!

Разумеется, сложные и противоречивые наслоения оказывают влияние на пластику человека, каждый раз формируя неповторимую, индивидуальную систему ≪мизансцен≫. И бытовые, и социальные факторы, и традиции национальные, семейные, условия жизни, воспитание, влияние внешней среды (природа, климат, архитектура), одежды. Сложное переплетение этих обстоятельств создает неповторимый пластический образ.

Сценическая выразительность определяется такими сложными и тонкими слагаемыми, как биография героя, его второй план, зерно образа, физическое самочувствие на всю роль и в каждом ее эпизоде, характерность, темпо-ритм... И все это не складывается вместе, представляя в совокупности сумму. Они действительны лишь в том случае, если становятся тем единством, которое зовется произведением театрального искусства.

Только два, и притом случайных, примера из золотого фонда пластической выразительности.

Спектакль Художественного театра ≪Плоды просвещения≫. Барон Коко — А. Кторов встречается в доме Звездинцевых с мисс Бетси. Встреча происходит в вестибюле, и им предстоит вместе следовать во внутренние комнаты на спиритический сеанс. В обществе

**Стр. 93**

распространился слух, что барон, проявляющий внимании к Бетси, должен сделать ей (или уже сделал) предложение руки и сердца. Сама Бетси ждет этого решительного шага и даже поощряет барона. И вот по поведению Кторова мы понимаем, что барон Клинген вовсе не склонен проявлять решительность и больше всего боится, что его сочтут женихом. Он безукоризненно вежлив, изысканно любезен, ровно настолько, насколько нужно, чтоб ≪не дать повода≫. Вот-вот, кажется, барон, сорвется и проявит интимность, но нет — не срывается и не проявляет. Он наклоняется всем корпусом к собеседнице, но не слишком, он склоняет голову, но как-то вскользь. Все мизансцены ≪на острие ножа≫.

Вот он подходит к. лестнице .вместе, с Бетси, отступает на несколько шагов, занимает безопасный рубеж и начинает восхождение. В безукоризненно точной мизансцене артисту Кторову и режиссеру М. Кедрову удалось выразить все: и несомненную светскость барона, и его пустоту, и его отношения, или, вернее, боязнь отношений с Бетси, его безнадежную глупость, и его отличную вышколенность, манеру держаться, его спортивную тренированную легкость жокея. Кто подсказал артисту и режиссеру эту меру выразительности, предельно точной и образной?

Второй пример из того же спектакля. Буфетчик Звездинцевых Яков (артист А. Шишков) — забитое и несчастное существо. Он в постоянном паническом страхе и ≪вечном движении≫. Вот он, приглашенный мужиками к столу, присел на минуточку на самый краешек табуретки, а ноги его еще не успокоились — он все боится чего-то упустить, куда-то опоздать, угодить под очередной разнос... Мы читаем беспокойные мысли Якова во всей его фигуре, в его походке. А главное — ноги Якова... Привыкший бегать, спешить, прислуживать, он думает ≪ногами≫. Пробежит, раздумывая, остановится, сообразит и кинется в другую сторону. И сидит вот,

**Стр. 94**

а ноги ≪думают≫, все тело живет, размышляет. Поистине высокий образец ≪балета≫ драматического артиста!

Создание образа, перевоплощение в образ оказывается теснейшим образом связанным с мизансценами спектакля.

**III**

Театральный спектакль — сложный организм, состоящий из множества образных клеточек. Целая система художественных образов и в то же время единый образ.

Режиссер, актеры, художник совместно проделывают путь от анализа драмы и отображенной в ней жизни к созданию произведения нового вида — театральному спектаклю. Литературные образы становятся сценическими, литературный ритм — темпо-ритмом сценического действия, драматургическая композиция — композицией театральной. И этому превращению в ряду других выразительных средств театра активно помогает мизансцена. На репетициях идут поиски не только логики физических действий, но и форм .выражения этой логики, поиски наиболее верного, точного, впечатляющего способа действования.

...Вся деревня от мала до велика складывает частушки (≪Поддубенские частушки≫ по С. Антонову). Комсомольское собрание созывается специально с целью установить, кто «персонально» автор зловредных ≪запевок≫. Но разве такое установишь? Если песни живут в крови девчат и парией деревни с незатейливым названием «Поддубки»? Если само собрание взрывается изнутри шквалом неудержимых, ликующих песен?

Наши «парни и девушки» (драматическая студия Ленинградского Дворца культуры им. С. М. Кирова) были городскими молодыми людьми и не только сочинять, но и петь частушки деревенским «открытым звуком» не умели. Много часов потратил педагог И. И. Кусов, чтоб

**Стр. 95**

научить их петь, чтобы привить им свою собственную истинно русскую любовь к частушкам! И вот, наконец, цель достигнута. Студийцы сдают режиссерам спектакля результаты своей работы. Это своеобразные музыкальные этюды к спектаклю. Пришло время поставить перед исполнителями новую задачу, дать им индивидуальное задание — начать частушки складывать!

Не беда, что будут они не такими удачными, как в Поддубках. Дорого другое... Сначала зашептали, задвигались... А потом участники собрания сосредоточенно молчат, напряженно думают, постукивая ногой в такт одним им ведомым ритмам их собственных частушек. Вот она первая мизансцена, в которой словно накапливается энергия будущего песенного взрыва.

А вот и другая. Развел, меха гармонист, и будто какая-то сила подхватила девушек. Поднялась первая, выпрямилась, подбоченилась и повела... За ней — другая, третья. Все звонче, все голосистее. Запели свои собственные, только -что сложенные.

Сцена комсомольского собрания по праву может быть названа решающей, кульминационной в пьесе. В ней мысль автора о творческой энергии, ломающее бюрократические ограничения, находит самое сильное выражение.

Как же решить эту сцену? В какие формы должны вылиться та импровизация, начало которой было положено в этюдных репетициях? Самый простой вопрос как рассадить участников собрания? Собрать их в клубе? Или в поле после работы? Или свободно расположить кружком на лужайке? Может быть, свободно расположение больше соответствует обстоятельствам лучше будет характеризовать веселых сельских комсомольцев?

А впрочем, не праздные ли все это вопросы? Славно проходит репетиция! Как жизненно, естественно ведут себя участники собрания. Их нимало и

**Стр. 96**

заботит казуистический режиссерский вопрос ≪как им сидеть≫? Они бы, наверное, сильно удивились, если бы узнали, что в то время, когда они так легко и весело играют, режиссера заботит вопрос, сама постановка которого решительно осуждена еще Иваном Андреевичем Крыловым. И все-таки «как сесть» — не безразлично для жизни... идеи в спектакле! Мы решили расположить наше собрание «на воздухе», но вести его «в строго официальном порядке». Стол под красной скатертью, чинные ряды скамеек. На фоне прозрачно-белой березовой аллеи особенно нелепо выглядело это собрание с повесткой дня о прекращении запевок. И вот постепенно этому-то порядку наносится то один, то другой удар. Напрасно звонила в колокольчик комсомольский секретарь Люба, стучала пробкой о стекло графина, пробегала по рядам, пытаясь остановить поднимавшуюся волну частушек. Волна нарастала. То один, то другой участник собрания нарушал строгий и чинный порядок, вскакивая со своего места.

И вот, наконец, волна эта смыла со своего пути скамейки, разметала их в стороны, отодвинула стол с графином. И далеко-далеко над березами понеслась соловьиная трель частушек. Началось буйство песен, плясок, радости. Борьба «порядка» и творчества обрела зримое выражение. «Победа» частушек получила зрительное подкрепление в потоке мизансцен.

«Я не хочу сказать, — писал С. Михоэлс, — что каждая мизансцена может иметь один и тот же удельный вес. Есть обыкновенные, служебные мизансцены, есть иллюстративные, есть неминуемые, неизбежные. Но все они должны группироваться вокруг основных мизансцен, несущих на себе всю тяжесть идейно-художественного замысла»**58**.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

58 «Театральный альманах». М., 1946, с. 200.

**Стр. 97**

Центральная сцена пьесы Н. Погодина «Человек ружьем» — встреча Ивана Шадрина с Лениным. Эта встреча изменяет судьбу солдата, ставит его сразу и на всегда в ряды защитников нового общества. Здесь мизансценическое решение Неразрывно связано с режиссерским решением всего спектакля.

Просматривая рецензии на многочисленные старых постановки, приступая к репетициям спектакля в Ленинградском театре имени Ленсовета, мы всюду наталкивались на одну и ту же схему, повторяемую в то или ином варианте. Ее «мораль» можно сформулировать так: несмотря на огромную занятость, вождь революции нашел время для беседы с простым солдатом, четко и внимательно поговорил с ним и даже показал, где находится ≪столовка≫.

С самого начала С. А. Морщихину и мне, постановщикам спектакля, эта «умилительная картина» показалась грубой олеографией, искажающей историческую правду, неверно рисующей отношения вождя и народу

Соответственно сверхзадаче спектакля мы искали другой подтекст сцены, более мужественный ее рисунок. Конечно, встреча с Лениным для Шадрина — решающая, необходимая. Но, может быть, не меньше нужна эта встреча и Ленину? Только это предположение могло снять тот ненужный оттенок покровительственной ласковости, что так чужда образу Ленина, характеру его взаимоотношений с людьми. Разговаривая с теми, кто хорошо знал Ильича, читая воспоминания о нем, мы все больше и больше убеждались, что Ленин никогда не считал собеседника ниже себя, что каждый был для него не только интересен, но и важен, необходим.

Чем же могла стать необходимой вождю революции встреча с простым солдатом? Мы долго и безуспешно искали решение э т о т вопроса. Репетиции шли так, как вероятно, всегда и всюду шли репетиции- этой сцены. Артист А. И. Кузнецов (исполнитель роли Ленина)

**Стр. 98**

«милел людскою лаской» к Шадрину (В. В. Петрову) с первого же мгновения их встречи. «Соскучился по чаю?» — ласково вглядываясь в лицо Ивана, спрашивал Ленин. И сразу исчезал суровый и стремительный ритм жизни Смольного первых дней Октября, огромная поглощенность Ленина неотложными, труднейшими делами...

И вот, наконец, среди воспоминаний мы нашли одно, сразу осветившее новым светом сцену и утвердившее нас в наших догадках. В один из первых дней Советской власти Ленина срочно вызвали на телеграф, к прямому проводу. Были получены тревожные вести с фронта. Ставка верховного командования наотрез отказалась подчиняться приказам Совнаркома. Декрет о мире, первый декрет Советской власти, не мог быть проведен в жизнь ввиду сопротивления командования армии. После напряженного раздумья Ленин решает обратиться через голову командования к солдатам с призывом взять дело мира в свои руки.

В пьесе слова. Ленина звучат так: «А если Советская власть скажет солдатам: берите дело мира в свои руки... Вы, например, возьмете руку Советской власти?». Это совпадение дало ключ к решению сцены. Становилось

понятным, для чего понадобился Ленину солдат, всего «дней десять—двенадцать» оставивший окопы. Постепенно выстраивался остов сцены. Ленин только что получил неожиданное известие. Мы являемся свидетелями того, как в ходе, казалось бы, случайного разговора с Шадриным Ильич принимает важнейшее для судеб войны и мира решение. Вот тут и оказывается необходим этот солдат, знающий всю фронтовую обстановку не понаслышке, крестьянин в солдатской шинели, один из тех, к кому через несколько минут обратится Советская власть...

Однако как же выразить это понимание, эту трактовку? Есть только один помощник — мизансцена.

**Стр. 99**

Ленин только что от телеграфа. В его руках — длинная и узкая телеграфная лента... Он идет стремительно весь погруженный в свои мысли, не обращая внимания на происходящее вокруг. И первый вопрос Шадрин мешает Ленину. Он даже не взглянул на солдата.

— Соскучился по чаю... а? — рассеянно спрашивает Ильич. — Ну, пойдемте, покажу...

Они идут молча. Ленин — решая, что предпринять Шадрин — деловито размахивая чайником.

— Вы давно, товарищ, воюете? — на ходу бросает Ильич.

— Третий год без выходу.

— Окопы оставили давно?

И только ответ Шадрина заставляет Ленина остановиться и заглянуть ему в глаза. Дальше идет тщательное, подробное знакомство с солдатом. Ленину важно все: и как одет он, и в каком состоянии, и что думает о немцах, о генералах... И вот оно, наконец, решение как быть дальше. Теперь начинается его проверка.

— Не оробеете?

— Кто? Я?

— Хоть вы... Возьмите себя, теперь приходится каждому солдату за судьбу всей России отвечать.

Теперь Ильич неотрывно следит за каждым движением солдата, спрашивает, женат ли, есть ли дети, и земля, и лошадь, и коровенка... И вот они уже рядом наравне, товарищи, хозяева и вместе решают... И когда Ленин уходит от Шадрина (обратно на телеграф!), решение принято, проверено. Он обогащен этой встрече с солдатом. Обоим одинаково — и Шадрину, и Ленину — встреча необходима.

Таким образом, мизансцена, получилась не только жизненно правдоподобной, но и подчиненной определенному идейному замыслу.

«Жизненное правдоподобие, бытовая правда в расположении человеческих фигур на сцене, в котором

**Стр. 100**

удобно актерам произносить авторский текст, — пишет А. Попов, — задача не очень трудная, малохудожественная...»59.

Мизансцену корректируют не только конкретные обстоятельства жизни героев, не только сверхзадача, но и формирующийся жанр спектакля.

В литературном спектакле «О Лермонтове» (Московский театр имени Ленинского комсомола) был эпизод, где Белинский впервые знакомится с романом «Герой нашего времени». Из предыдущей сцены (встреча Белинского с Лермонтовым в Пятигорске) мы знаем о недоверчивом, скептическом отношении критика к поэту. Чтение «Героя нашего времени» — переломный момент их отношений. Роман не только нравится Белинскому, не только потрясает своими художественными достоинствами, но и помогает понять трагедию самого поэта: между строк романа Белинский читает исповедь Лермонтова.

Незадолго до начала работы над этой сценой мне рассказали о любопытном случае. Среди рукописного самотека сотрудниками одного из толстых журналов было обнаружено произведение исключительной силы. Оно было извлечено из потока макулатуры и представлено на суд главному редактору. Тот засунул рукопись в портфель, дабы полистать ее перед сном. И вот уже облаченный в пижаму редактор включил ночник у изголовья постели. Глаза лениво блуждали по строчкам. Вдруг что-то заставило насторожиться, и редактор стал читать не отрываясь, не пропуская ни слова. Прочитав примерно треть рукописи, он встал, не торопясь снял пижаму и надел парадный костюм. Он сел к письменному столу, зажег лампу и, с величайшим волнением, дочитал произведение до конца. Так произошло открытие нового писателя.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

59 Попов А. Д. Художественная целостность спектакля, с. 211.

Стр. 101

Выразительные «мизансцены», не правда ли?

Мне показалось соблазнительным сделать нечто похожее в сцене с Белинским. И я с педантичной последовательностью реализовал все подробности пленившего меня рассказа.

Но то, что было так трогательно в жизни, и было бы вероятно, весьма уместно в бытовой пьесе, оказалось нестерпимо фальшивым, излишне натуралистическим условно решенном спектакле. Жанр литературного спектакля был чужд подобной детализации. Для того чтобы воплотить в сценическом действии этого спектакля историю чтения Белинским романа, понадобилось два-три движения, не больше. Белинский, откинувшись в кресле, укрытый пледом, перелистывает книгу. Движение вперед, на ручку кресла, более внимательное чтение. Отброшен прочь плед, руки облокотились на стол, голова склонилась к книге, ноги напряжены. Вся фигура — стремительность. С трудом оторвал глаза от книги. Смотрит вперед. Все. Содержание осталось прежним, ассоциация с редактором — «сработала», однако

теперь средства выражения именно такие, какие достаточны и необходимы .в жанровом ключе спектакля.

В репетициях этой же постановки мы долго, искали сценическую правду эпизодов повести «Тамань». Пока наши поиски не имели пластического выражения, все найденные бытовые подробности поведения Печорина и обитателей лачуги были одинаково интересны и одинаково необязательны. Принципа отбора не было. Но как только был найден ключ — «рассказ Печорина», — все сразу стало на место. Рассказ — значит, не может Печорин двигаться. Все события как бы всплывают в его сознании. Печорину достаточно сделать шаг в одну сторону — и он уже разговаривает со слепым мальчиком, повернуться в другую — и подле него девушка, старуха, казак. События и персонажи обступают рассказчика плотным кольцом.

Стр. 102

Жанр спектакля диктует свои «условия игры». И проявляется это яснее всего именно в тот период, когда импровизационное действие актера от репетиции к репетиции утрачивает элементы случайности и, превращаясь в мизансцену, становится все более точным выражением судьбы героя в каждый момент его сценической жизни. Так возникает особая стилистика мизансцен, рождаются принципы сценической образности спектакля.

Сценическая образность!

...Героиня пьесы А. Володина «Моя старшая сестра» Лида в спектакле одного из московских театров в напряженный драматический момент действия хватает в руки патефон с долгоиграющей пластинкой (первый концерт Чайковского) и ходит, петляя по комнате... Музыка бьется и трепещет, как сердце Лиды, страдающей и сломленной... Образ? Еще... Медея убила детей. Она появляется (спектакль театра им. Маяковского) из-за колонны и тянется за нею кровавым шлейфом алая лента. Тоже образ?

Или фигура Гамлета, перечеркнутая паутиной решетки, назойливо напоминающей о том, что «Дания — есть тюрьма»? (тот же театр).

Плохо в этих примерах то, что образность явилась как бы дополнением к действию, она прилагается как довесок, как расшифровка, как раскраска. И от этого образ приобретает не свойственный ему привкус иллюстративности.

Режиссура — искусство «строительное». И как в строительном искусстве в нем нет места украшательству. Украшательство в архитектуре не только противоречит принципам материальной экономии, но и нарушает закон художественной экономии выразительных средств. «Строить» и «изображать» — это два различных начала в искусстве. Когда созидание заменяется изображением, нарушается главный принцип подлинной художественности — целесообразность.

Стр. 103

Вместе с тем образ того ил иного архитектурного сооружения (это вполне можно понять на примере лучших образцов советской архитектуры) заложен в самой его конструкции, в материале обусловленных теми или иными функциями, самим назначением «строительного объекта».

Красота — в целесообразности.

Зрительный сценический образ — это не дополнение и не украшение действия, а выражение самой его сущности.

...Второй секретарь горкома партии Дусмет Ярлканов («Неспетая песня» М. Карима, Башкирский Академический театр), подал заявление с просьбой отправить его на работу в колхоз. За этим поступком скрывается хитрый расчет. Ярлыканов уверен, что его все равно не отпустят. Вместе с тем, его порыв будет замечен и поможет упрочить пошатнувшийся авторитет

В кабинет к Дусмету приходит старый друг его Яна Юлдашев. Друзья не виделись много лет. Их встреча непритворно сердечна. Дусмет рад другу, он встает своего «официального» кресла и садится в одно из кресел для посетителей. Так они и сидят друг против друга Янар лицом, а Дусмет спиной к зрителям, беседую Вспоминают минувшее, шутят, смеются. Но вот Юлдашев, лишь недавно приехавший в город, спрашивает друга, на какую работу ему устроиться: заняться свои привычным делом в редакции газеты или перейти на партийную работу, в аппарат горкома на должность уезжающего в колхоз Дусмета. И тут мы видим, как сидящий спиной к нам Дусмет (народный артист А. Муборяков) почесывает пятерней затылок, а потом, горячо советуя другу согласиться идти в газету, не торопясь, но все-таки достаточно определенно, возвращается в свое кресло. В конце эпизода, провожая друга, Дусмет уже не отрывается от стола, а, загородив его своей грузной фигурой, прощается с Янаром, стоящим в дверях.

Стр. 104

Поняв, что совершил опрометчивый поступок, чуть было не покинув своего кресла, Дусмет Ярлыканов теперь готов защищать свое место.

Здесь мизансцены объясняют содержание эпизода, Здесь мизансцены объясняют содержание эпизода, выявляют развитие отношений двух друзей. Они продиктованы физическими действиями персонажей. Однако схема их физической «борьбы» могла найти и иное пластическое выражение. Режиссер и артист Муборяков отбирают наиболее выразительный характер «действования».

► Чем больше пластов жизни действующих лиц аккумулирует в себе мизансцена — тем выразительнее она и образней.

...Принято решение — сломать устаревшую установку на большом нефтеперерабатывающем заводе в Баку. Эта весть тяжелым грузом легла на сердце Хакима Дадаша. Сорок лет работает на установке старый мастер. Мехрибан совсем недавно поступила на завод телефонисткой. Встреча Хакима Дадаша с Мехрибан происходит как раз в момент разрушения установки. Девушка находит слова утешения для старика. Таково содержание одного из эпизодов инсценировки повести Гасана Сейдбейли «Телефонистка».

Действие происходит в конторке Хакима Дадаша. На черновых репетициях все было просто, но малоубедительно. В конторе царил шум, инженер Закир отдавал но телефону последние распоряжения. Случайно здесь же оказывалась Мехрибан. И когда все за несколько минут до взрыва покидали помещение, девушка оставалась наедине со стариком. Она усаживалась на стул рядом с ним. Начинался их диалог. Действие Мехрибан очевидно — она хочет увести старика из опасного места, уговорить покинуть помещение. Все правильно. Однако случайная, примитивная мизансцена не в состоянии была передать драматизм эпизода.

Именно поэтому, не удовлетворившись черновиком, мы искали другие мизансцены, способные выразить

Стр. 105

смысл происходящего. Как только начинался эпизод зрители оказывались свидетелями того, как из комнаты выносили мебель. Закир отдает по телефону распоряжения. Но вот унесли стол, и телефон оказался уже в руках инженера. Наконец в конторе появилась Мехрибаи. Пришла она для того, чтобы снять телефонный аппарат, и терпеливо ждет, пока Закир отдаст последнее приказание. Телефон выключен. Мехрибаи и Хаким Дадаш остаются одни. Старику некуда приткнуться, сесть не на что. И он усаживается на пол, подвернув по-турецки ноги — так, как обычно сидел в юности, как сидели веками поколения его предков. Сидит, слегка покачиваясь из стороны в сторону. А рядом на карточки присела девушка с отключенным, немым телефоном на коленях. И этот безмолвный телефон у Мехрибан, и поза старика помогла понять самочувствие обоих. Мизансцена зазвучала. В ней проявились и действенный смысл сцены, и характеристика героев, и даже биография старика. К логически правильному добавилось еще и образное действие нашло воплощение в мизансцене.

► Для того, чтобы стать образной, мизансцена должна быть прежде всего жизненно правдоподобна.

Не может героиня даже в самый драматический момент забыть, что у нее в руках патефон, который весит по меньшей мере два-три килограмма, и «случайно» носить его по комнате.

► Жизненно правдоподобна. Но этого мало. Мизансцена должна быть действенна. Она должна быть композиционно организована в определенной сценической среде и пространстве. Она должна вобрать в себя все слагаемые внутренней жизни героев, их физическое самочувствие, темпо-ритм—всю сумму предлагаемых спектаклем и ролью обстоятельств.

«Хорошая, верная, образная мизансцена... всегда

является следствием комплексного решения ряда творческих задач. Сюда входит и раскрытие сквозного действия, -

Стр. 106

и целостность актерских образов, и физическое самочувствие действующих лиц, и атмосфера, в которой протекает действие. Всем этим формируется мизансцена и все это формирует мизансцену≫60.

Обломов, лежащий на диване в продолжении всей долгой первой части" романа Гончарова,— не наилучший ли пример гениально простой мизансцены, развернутой в пространстве и времени. Мизансцены, заключающей в себе образную энергию необычной, обобщающей силы?

Почти весь второй акт спектакля «Плоды просвещения» в МХАТе (режиссер М. Кедров) мужики сидят за кухонным столом, не двигаясь с места. Это объясняется просто — они пьют чай, им некуда торопиться. Но это их сидение, неподвижное и долгое, «аккумулирует» и их уважительное отношение к месту действия, и к окружающим людям, и собственную их хозяйственную степенность, и неторопливый темпо-ритм жизни, и их силу, уверенность и еще массу не поддающихся точному учету обстоятельств. Мизансцена вырастает в образ.

В приводившихся нами до сих пор примерах мы встречались с вполне реалистической «трактовкой» пространства. А что если режиссер и художник прибегают к условному решению, столь частому в последнее время в наших театрах?

Театральная условность не исключает жизненной достоверности среды и логической организации пространства. Наоборот, в условном оформлении они приобретают еще большее, решающее значение. В самом деле, отказавшись от второстепенных подробностей обстановки, режиссер и художник выносят на сцену лишь главные. По одной, но точно отобранной и точно размещенной на сцене детали оформления"фантазия зрителей должна воссоздать всю остальную среду и все

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

60.Попо в А. Д. Художественная целостность спектакля, с.208.

Стр. 107

остальное пространство. Вот условия игры современного театрального спектакля. Но такая задача под силу зрителям лишь в том случае, если прежде всего сам режиссер и художник отлично знают все остальное.

Если даже задаться бессмысленной целью перенести на сцену все без исключения подробности жизненной среды и поместить их в реальное пространство, осуществить это было бы немыслимо. И конечно же такая затея была бы гибельна для театра.

Художник В. А. Симов, вспоминая о своей работ над спектаклем «Живой труп» в 1910 году, писал. «Я решил отказаться от прежней системы загромождения сцены деталями, хотя и характерными, но легко подразумеваемыми»61.

Ну, конечно же «легко подразумеваемое»» можна отбросить без всякого ущерба для главного! Мало того, отброшенное, оно не будет мешать восприятию главного. Естественно, что с той поры театр и зритель успел гораздо лучше определить границы «легко подразумеваемого», и современный изобразительный язык театра многим отличается от языка начала века.

Смысл отбора необходимых деталей заключается в том, что производится он в целях некоего художественного обобщения, подчинения случайностей жизни закономерностям замысла, интересам построения художественного образа. Вот характернейшая черта условных спектаклей современного советского театра. Лаконизм оказывается в ряде случаев более экономным, более простым и точным путем к художественному образу.

И, должно быть, объясняется это особым качеством зрительного образа спектакля. Подлинно художественный образ спектакля не терпит излишеств. В сценическом оформлении будут действовать артисты — герои

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

61 Гремиславский И. Н. Композиция сценического пространства в творчестве В. Л. Симова. М., 1963, с. 28,.

Стр. 108

спектакля. И те уголки, что окажутся для их действий ненужными, те предметы, к которым они не прикоснутся, те живописные панно, к которым они не будут иметь отношения, — это 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 — в композиции, геометрии площадки должен таиться образный смысл. Искусство театрального художника гораздо больше отстоит от искусства живописи, нежели от искусства архитектуры, где непременно должно быть достигнуто единство утилитарного и образного, где конструкция, имеющая жизненно практическое значение, должна одновременно обрести и художественную, образную выразительность. Одновременно! Не то же ли самое обнаруживаем мы в хорошей театральной декорации?

Представьте себе. Печь — домашний очаг и дверь на улицу. У очага сидит семья, когда собирается дома, а дверь отворяется тогда, когда в Непонятный и тревожный мир отправляются одна за другой дочери Тевье.

Это оформление спектакля С. Михоэлса «Тевье-молочник». Нужно ли в дополнение к этой печи и к этой двери городить еще стены, окна, картинки в простенках и пяльцы в углу? Думается, что такое излишество подробностей только бы мешало. Дверь, помещенная рядом с окнами, перестала бы обладать сценической образностью и превратилась бы в обыкновенную деталь архитектурного оформления комнаты. То же случилось бы, вероятно, и с очагом рядом с пяльцами. Декорация лишилась бы той ясной и образной планировки пространства, которая сама собой, органично, естественно предполагает ясность и образность мизансцены,

Стр. 109

Значит, беспощадный отбор, сценическая условностей делают мизансценический рисунок еще более ясным образным. В том случае, разумеется, если отбор деталей оформления и их размещение, так же как и мизансцена, продиктованы логикой действия пьесы.

И еще одно. При тщательном отборе еще более важным оказываются оставшиеся на сцене вещи, та мебель и тот реквизит, с которыми имеет дело герой.

Отбор, отбор и еще раз отбор. Он играет главную роль в строительстве мизансцены. Из множества возможных решений, как могло происходить то или иное действие на самом деле, надо выбрать одно, единственное.

► Длинная цепочка ведет к сценической образности. Идейное решение, стиль, жанр, образ спектакля, сценическая среда н пространство, анализ событий, зона действий, анализ фактов, опорные точки, композиция. И в конце цепочки — мизансцена, доносящая эстафету замысла до зрительного зала.

Физическое действие — элемент содержания пьесы, мизансцена — элемент формы спектакля. Только их диалектическое единство, так же как диалектическое единство творчества режиссера и артиста, могут привести к созданию подлинного произведения театрального искусства, в котором действие и мизансцена нерасторжимы.

Если попытаться произвести «поперечный разрез» образной клеточки сценического действия, мы обнаружим, что зрительный сценический образ состоит из физического действия (содержание) и мизансцены (форма). Каждая зримая образная клеточка спектакля представляет из себя это диалектическое единство, подобно тому как образ спектакля является по сути единством сквозного действия (содержания) и пластической мелодии (форма). Скажем здесь, кстати, хотя это и не входит в нашу тему, что слуховые театральные образы

Стр. 110

являются единством действия словесного (содержание) и интонации (форма). Пренебрежение к форме словесною действия, долгие годы господствовавшее на театре (и н театральных школах), вполне аналогично невниманию к форме физического действия-мизансцены.

Между интонацией и мизансценой есть, разумеется, и эстетическое сходство. Недаром же Эйзенштейн однажды обмолвился, назвав интонацию «речевой мизансценой».

«Союз» действия и мизансцены — органичен. Если тот и другой след проложен правильно. С. Эйзенштейн заметил: «правильная игровая схема неизбежно будет стремиться к совпадению с наиболее правильной в данных

условиях пространственной схемой» **62**. И еще. «Надо заметить, что если задание верно разрешено по одной какой-либо линии, то потом оно оказывается подходящим и верным ко всем остальным, открывая целый ряд непредвиденных возможностей. Когда мы шли за какой-либо структурной деталью, она оказывалась убедительной «в бытовом отношении». Если было найдено правильное бытовое разрешение, оно оказывалось благоприятным и в планировочном отношении».

Вот свидетельство того, как нерасторжимы в практической работе анализ содержания и его воплощение в адекватной форме. Но это же и напоминание о необходимости поисков структуры, то есть необходимости строгого и точного отбора средств выражения. Режиссеры, увлеченные (н совершенно правильно) методом действенного анализа, нередко предоставляя полноту власти импровизации, исключают из своего арсенала отбор наиболее верных и выразительных мизансцен, необходимых на завершающей стадии работы по этому методу. ≫

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**62**. Эйзенштейн С. М. Избр. произв., т. 4, с. 15,4.

**Стр. 111**

Режиссер современного театра обязан владеть высоким и сложным искусством — вызывать к жизни естественные, органичные мизансцены, добиваться того, что бы они родились у самих исполнителей в процессе репетиций. Но это не снимает, а повышает ответственность режиссера за то, чтобы найденные, рожденные мизансцены обладали наивысшей выразительностью, отражали

самую суть происходящего, были не случайны, а закономерны, эмоциональны, образны.

Основа, предпосылка мизансцены — событие, физическое действие. К этому утверждению сводятся и высказывания режиссеров, далеких, кажется, в своем творчестве от методических принципов школы К. С. Станиславского.

Сравним:

«Эпический стиль игры пользуется максимально простыми группировками актеров на сцене, способствующими более наглядному изображению смысла событий» (Б. Брехт)**63**.

«Всякое психологическое состояние обусловливается известными физиологическими процессами... При такой системе «возникновения чувств» у актера всегда имеется прочный фундамент — физическая предпосылка» (Вс.

Мейерхольд) **64.**

Физическое действие заряжено гигантской энергией житейского, здравого смысла. Однако ≪здравый человеческий смысл, весьма почтенный спутник в домашнем обиходе, между четырьмя - стенами, переживает удивительные

приключения лишь когда отважится пуститься в далекий путь исследования» (Ф. Энгельс).

Мизансцена может считаться окончательно найденной на «далеком пути» художественного исследования,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**63** Брехт Б. О театре. М., 1960, с. 86.

**64** Мейерхольд Вс. Бебутов В. Амплуа актера. М., 1922, с. 3.

**Стр. 112**

если в ней не только выявлены действия персонажей, но и обнаружен наиболее экономный житейски и художественно целесообразный способ их выражения, когда действия доведены до предела правды (а значит — выразительности) и обрели особый, образный смысл.

Вспомним успевшую стать классической мизансцену прощания моряков из поставленной Г. Товстоноговым «В оптимистической трагедии≫

Вс. Вишневского.

Задумчивый медленный вальс. Люди самых разных возрастов и характеров, самые разные пары в единообразном кружении, только подчеркивающем и общую несхожесть их судеб. Это еще мирная жизнь, Еще неразрывная связь близких, которая вот-вот, через мгновение оборвется... Но вот чеканная поступь марша. Те же люди что так трепетно и нежно прощались с любимыми женщинами, идут и идут по бесконечной (движущийся навстречу круг) военной дороге защищать землю голубое высокое небо и мирное кружение пар. Превращение простого кружения вальса в чеканное и грозное движение отряда. Разве не выразила эта мизансцена этого спектакля о суровой борьбе за народное счастье? Разве не вырастает она в поэтический образ любви моряков к невестам своим и женам, к дому, к отчизне?

Для советского театра точность идейного решения, воплощенном мизансценическом рисунке, стала эстетическим знаком. «Форма воплощения основы, как жар из огня»,— читаем мы у Флобера.

Пристальное внимание. К основе не должно затмевать интереса к форме ее выражения.

Физическое действие безошибочный и точный способ проникновения в психофизику героя, признанный первоэлемент актерского искусства, непременно относящийся к внутренней (неотделимой от внешней) жизни

героя. Оно может не обязательно быть видимым из зала

**Стр. 113**

(это не мизансцена), но должно быть непременно точным, элементарным. Это мельчайший атом сценического действия.

Физическое действие не может отменить мизансцену. Ибо именно в мизансценах находит продолжение, окончательное выражение действенный анализ пьесы, вся предыдущая работа режиссера и артистов над ролями.

Мизансценами должны завершиться импровизационные поиски действий на репетициях. Далеко не безразлично, какую окончательную форму обретут эти действия, как будут внешне выражены в спектакле конкретные стремления

действующих лиц.

Источник выразительности мизансцен — выразительность сценических действий. Режиссер корректирует игру артистов, следит за тем, чтобы их действия на сценической площадке обрели выразительную форму, чтобы поток действий превратился в поток мизансцен.

Линия физических действий—путеводная нить для актера и режиссера, найденная, так сказать, с точки зрения героя пьесы. При превращении физического действия в мизансцену прибавляется еще одна точка зрения —

зрителя.

«Режиссер должен при создании мизансцены, — гласит малоизвестная запись К. С. Станиславского, — видеть ее внутренним глазом из зрительного зала и чувствовать ее со сцены, то есть должен прожить ее и как зритель, и как актер»**65**. Такова диалектика его профессии.

Таковы условия рождения мизансценического рисунка спектакля.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**65** «Записные книжки К. С Станиславского». — Сов. культура, 1963, 2 января.

**Стр. 114**

**Ремез Оскар Яковлевич**

**МИЗАНСЦЕНА И СЦЕНИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ**

Учебное пособие

Тематический план 1982 г

Редактор А. Назарова

Художник М. Левина

Корректор И. Доронина

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Государственный институт театрального искусства

им. А. В. Луначарского

Москва, Собиновский пер., 6.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Филиал фабрики офсетной печати № 1 Росглавполиграфпрома.

Москва, Достоевский пер., 2/4.