

МОСКВА «СОВЕТСКАЯ РОССИЯ» 1987

Рецензент М. Н. Строева, доктор искусствоведения Буров А. Г.

Автор настоящей книги ставит перед собой очень трудную задачу: выявить и сформулировать некоторые законы режис­серского письма, определить и обозначить целый ряд секретов временно-пространственной организации спектакля. Не все формулировки можно принять как бесспорные, но и в этом есть своя ценность. Ведь большинство положений технологии нашего труда балансирует на грани науки и искусства, не толь­ко имеет право на субъективный момент, но непременно предполагает его. Этого не следует бояться. Наоборот, куда менее выгодной оказалась бы попытка автора стать на позицию чисто­го объективизма. Хорошая книга по режиссуре — это прежде всего постановочный анализ собственного режиссерского пути.

**Ершов**

**Измерение и мизансцена**

В мизансценировании видят иногда основную функцию режиссера. И не без основания.

Основной закон мизансцены сформулирован еще А. П. Ленским: «Сцена должна держаться только трех «несменяемых условий», без которых театр не может быть театром: во-первых, чтобы зритель все видел, во-вторых, чтобы зритель все слышал и, в-третьих, чтобы зритель легко, без малейшего напряжения воспринимал все, что дает ему сцена» (77, стр.269). Выполнять этот закон можно, держась не только разных, но и противоположных принципов.

Что именно зритель должен видеть, слышать и без напряжения воспринимать? Если все в пьесе для режиссера одинаково важно — то это примитивная ремесленная «разводка». Если режиссер озабочен преимущественно выражением своих суждений по поводу пьесы — «самовыражением», — то мизансцены играют роль «упаковки», наряду со светом, шумами, декоративным и иным оформлением. Режиссер заботится не о пьесе, а о себе, и критически комментирует автора, подчеркивая свою оригинальность. Если главная забота режиссера — натуральность поведения актеров как самоцель, или умение исполнителей быть простыми, естественными, то мизансцены не нуждаются в выразительности. Все это разные принципы мизансценирования, и в каждом отражается понимание режиссером содержания его профессии.

Взаимодействие между людьми всегда происходит в материальной среде. Поэтому не только определенный характер взаимодействий выливается в определенные расположения каждого в пространстве (допуская, впрочем, их значительное разнообразие), но и определенные мизансцены могут вести к определенному характеру течения борьбы, а иногда и решающим образом сказываются на ее содержании.

Репетиции К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича- Данченко тому пример. Напомню, как К. С. перестроил мизансцену в спектакле «Битва жизни», посадив в центр Мейкля Уордена, и тем самым изменил весь ход борьбы в сцене. Также и в первом действии «Горя от ума» он перестроил всю встречу Фамусова со Скалозубом, начиная с мизансцены, — посадив Фамусова между Скалозубом и Чацким.

Если режиссер знает, что наиболее значительно в борьбе, которая в данный момент должна происходить на сцене, то ему нужна и определенная мизансцена, а если он нашел ее, то сама она служит средством выразительной реализации этой борьбы {125). К мизансценированию, в сущности, относится все, что касается борьбы вообще. В удачно найденной мизансцене все это доведено до конкретного единства и зримого пространственного бытия. Поэтому к яркости мизансцен ведет смелость режиссерского толкования взаимодействия образов. Иногда яркость эта — в доведении до логических пределов того «измерения», которое в данном случае наиболее существенно в содержании сцены, эпизода.

В сцене может быть наиболее важно: распределение инициативы, сложившееся представление о партнере, превращение врагов в друзей или друзей во врагов; превращение «сильного» в «слабого» или «слабого» в «сильного»; установление взаимоотношений и переход от них к делу или переход в деле от одних взаимоотношений к другим. Ярко контрастные мизансцены начала и конца подобных сцен помогают обычно переходу от одного к противопоположному и в психологии актера — в характере его поведения.

Мизансцена помогает поверить в предлагаемое обстоятельство, когда она очевидно продиктована этим именно обстоятельством или когда она вынуждает преодолевать его, бороться с ним, то есть опять-таки помнить о нем, считаться с ним. Так, скажем, актеру поможет поверить в угрожающую ему опасность, если он будет физически, в пространстве, прятаться, скрываться, искать средства защиты; но поможет и мизансцена, вынуждающая держать себя в руках, скрывать свой страх и следить за тем, чтобы не обнаружить его. Поверить в свою влюбленность поможет как мизансцена, вызванная открытым, непосредственным стремлением к близости, так и мизансцена, естественная для тщательного или демонстративного сокрытия своих чувств. Та и другая требует внимания к объекту, заставляет помнить и думать о цели, обнаруживая или скрывая ее.

В сущности, помогают осуществлению борьбы и ее выразительности те и такие мизансцены, которые направляют внимание актера, а вслед за тем и зрителей к предлагаемым обстоятельствам, в каждом случае наиболее существенным в развитии событий пьесы в данном режиссерском их толковании. Поскольку речь идет о взаимодействии людей, то есть о процессе, который ведет от чего-то одного к чему-то другому, эти предлагаемые обстоятельства, касаясь одновременно многого, содержат в себе главное противоречие сцены, эпизода, куска. Одна из сторон этого противоречия, а значит, одно, в данном случае важнейшее для начала, предлагаемое обстоятельство, требует надлежащего расположения в сценическом пространстве. Оно и является основой мизансцены, а противоборствующее ему обстоятельство дает ритм взаимодействию и подготавливает в одной мизансцене следующую.

Строя борьбу по продуманному плану, режиссер не столько сочиняет мизансцены, сколько ищет их совместно с актерами. Мизансцены возникают, когда проектируемая борьба доведена до определенности и яркости. Степень выразительности мизансцены — это многозначная, зримая содержательность происходящего взаимодействия {126).

**Ю.МОЧАЛОВ**

**Мизансцены толпы**

1.

Эффективность авторски самостоятельной режиссуры, так же как и немощь постановочных усилий режиссера-иллюстратора с особой наглядностью проявляются в решениях массовых сцен.

Пришло время поговорить о них.

Иногда массовки делаются по принципу: выпустить на сцену побольше народу. До сих пор в спектакле действовали несколько человек, а тут вдруг высыпала целая уйма — вот и разнообразие.

На премьере эта никак не организованная толпа еще может как-то обмануть, произвести эффект живости, непринужденности. Но в скором времени все неизбежно превратится в ничего не имеющую общего с искусством бесформенную массу. И именно отсюда начнется процесс разложения спектакля.

Вообще, надо сказать, массовые сцены чрезвычайно хрупки и недолговечны. Работа актера в них неблагодарна, состав непостоянен.

Чтобы народная сцена жила долго, ее необходимо отлить в предельно конкретную форму. Долговечность многолюдной сцены обеспечивается скрупулезной разработкой всех партий. И тщательностью вводов, на которые режиссер не должен жалеть сил. Не «добавлять» актера в массовку, а вводить на определенную партию, как это делается в хореографии. Чтобы выходящий в массовой сцене на рядовом спектакле чувствовал себя не отрабатывающим часы статистом, а участником спартакиады, где от него требуется совершенное чувство ритма, безупречная профессиональная память.

Но не слишком ли это трудоемко для режиссера? Спросим композитора, сколько времени он тратит на инструментовку оркестрового куска, взглянем в от руки написанную партитуру симфонии, и станет ясно, о какой скрупулезности идет речь.

Режиссер же, пренебрегающий таким трудом, уподобляется композитору, выписавшему несколько главных партий, а все остальное обрекшему на самотек. Могут ли быть сомнения, что при подобной импровизации аккомпанемента полный хаос поглотит и игру солистов! Следует заметить, что массовые сцены — это участки спектакля, менее всего допускающие импровизацию.

Раскроем «Режиссерский план «Юлия Цезаря» Вл. И. Немировича-Данченко, где разрабатывается сцена на площади из первого акта. Сам по себе чертеж поражает подробностью.

Режиссер различает пять площадок с двадцатью шестью точками:

«А — улица, поднимающаяся от Форума, Б — улица на Палатии, со ступенями, В — Капитолий, Г — Палатшг.

По правой стороне улиц — широкий тротуар (1—1/4 арш.), по левой — узкий.

1. Лавка разных вещей и книг.

2. Лавка гравера по металлу — щиты, мечи, шлемы.

3. Лавка фруктовая — лимоны, апельсины, сушеные фрукты, напитки.

4. Цирюльня.

а, б, в, г, д, е, ж — камни, положенные через улицу» И т. д.

Далее постановщик набрасывает портреты 150 участников массовой сцены, попутно описывая занятия и реквизит каждого персонажа или группы:

«1. Лавочник-еврей.

Его лавка по плану первая направо (от актера). Книги и домашняя утварь: амфоры, светильники, жертвенники, фонари, факела, жаровни. Старик, типичный еврей, в залатанном полосатом тюрбане, в сандалиях. Аккуратен, бережлив. 15 — это склад утвари по полкам. Над пролетом лавки висят светильники и фонари. В глубине, видимой зрителю, — цилиндры со свитками. При начале акта лавочник занят уборкой. Мальчик ему помогает, приносит вещи. Старик велит стирать пыль, кричит на мальчишку, тот стирает подолом своей рубашонки.

2. Мальчик 1-й.

Курчавый, рыжий, в локончиках, с грязными голыми руками и ногами, в грязной рубашонке, опоясанный бечевкой. Сопляк, часто втягивает носом. Ему хочется туда, где уличные мальчишки, и, когда старик не видит, он смотрит вниз улицы А, за что получает от старика здоровенный подзатыльник. Взвизгивает и плача идет внутрь лавки.

\* \* \*

52. Молодая римлянка.

Из окна дома 11, из верхнего этажа молодая римлянка украшает окно гирляндами и лампочками, как украшены обе улицы и дома» .

Но можно ли сказать, что кропотливость разработки массовых сцен сама по себе гарантирует их успех? Пожалуй, нет.

2.

Не менее важное требование — экономия выразительных средств. Пестрота, невоздержанность в движении, так же как и в шумах, музыке, дает лишь один эффект — головную боль. Всегда надо чувствовать возможности человеческого восприятия. Многолюдные сцены требуют такой же осторожности, как и оркестровое tutti — куски, где все инструменты играют разом. Тутти хорошего оркестра не оглушает, а лишь создает эффект емкости, величия.

После такого разговора не будет загадкой вопрос: стремиться ли к увеличению состава массовки или к сокращению? Ответ заключен в самом вопросе. Причин тут несколько.

Во-первых, для режиссера: соображения самоограничения, дающего силу. Это два принципиально разных взгляда на режиссерскую технику.

Во-вторых, для артиста: когда актер подходит к доске приказов и в распределении ролей на новый спектакль видит себя в составе пятидесяти участников массовой сцены, это, прямо скажем, не вызывает у него большого энтузиазма. Если же актер увидит свою фамилию в составе нескольких участников пантомимы, просыпается надежда, что новая работа не окажется только производственной повинностью.

И наконец, соображения ансамбля. При постоянном составе случается, что ту или иную сцену, а в результате — весь спектакль держит, наряду с главными исполнителями, какой-нибудь гость на свадьбе с одним словом или молчаливая фигура старика в углу на третьем плане.

В огромной массовке текучесть состава неизбежна. Тщательная проработка вводов с введением в атмосферу спектакля особенно трудоемка.

Если же масштаб сценического полотна непременно обязывает к грандиозной массовке, единственный путь к сохранению качества спектакля — репетиции массовых сцен перед каждым его показом.

Надо, однако, сказать, что и маленькая массовка в спектакле-долгожителе чаще всего тоже меняется в своем составе. Если режиссеру не безразличен век его спектакля, он не должен жалеть сил, самолично делая вводы. Может быть, ввод на большую роль он доверит своему сорежиссеру или ассистенту, а крошечный эпизод или пантомиму восстановит сам. Это мобилизует всех участников спектакля, на глазах омолаживает его.

3.

Часто массовая сцена требует подхода к себе как к теме для разработки. В ней, как в музыкальном произведении, существует прежде всего — мелодия, а уж потом — вторые и третьи голоса, подголоски, проходные темы и их вариации.

Вспомним известную сцену из «Фауста».

Мефистофель и Фауст, ведомые Блуждающим огоньком, спешат горными тропами на шабаш ведьм. Им пересекают дорогу, носятся вокруг них, пролетают над ними, обгоняя, сонмы всевозможных чудищ.

Мефистофель

Ствол за стволом друг друга кроет

В глубокой пропасти, на дне,

И ветер свищет, буря воет

Среди обломков в глубине.

Слышишь крики — дальше, ближе?

Слышишь вопли — выше, ниже?

Между скал, по скатам гор

Шумно мчится дикий хор.

Хор ведьм

На Брокен все! Толпа густа:

Посев был зелен, рожь желта.

Там Уриан вверху сидит:

К вершинам ведьмам путь лежит

Средь гор и скал, с метлой, с козлом, —

И вонь, и гром стоят кругом.

В каждой группе своя чертовщина, свои нравы, приключения, конфликты, свои бесовские забавы.

Решение такой сцены по принципу темы с вариациями выделит основную мелодию — движение Фауста с Мефистофелем к месту назначения. Оркестровые вариации возможны здесь за счет массовки, по-разному перебивающей тему, время от времени выступающей на первый план.

Как и в музыкальных построениях, сквозь вариации оркестра снова и снова будет прорываться основной мотив. Как и в музыке, он подвергнется варьированию: Фауст и Мефистофель в разных переплетениях с толпой, в разных ракурсах, на разных планах будут видимы нам в их неуклонном движении к цели.

Оркестр-толпа будет подхватывать, перепевать главную тему, иногда видоизменяя до неузнаваемости: ведь вся нечисть тоже стремится в направлении заветной вершины.

4.

Попробуем на том же примере рассмотреть другие способы решения массовой сцены.

Вообще при мизансценировании мало чувствовать действенную силу куска, надо ощущать и вторую пружину — контрдействие. А при решении массовых сцен — особенно. И даже когда в тексте ярко выраженного контрдействия не заметно. Им становится всякое встречное сопротивление, само время и само пространство.

Иногда же постоянно меняющийся баланс сквозного действия и контрдействия до того выплывает на поверхность, что способен возбудить в зрителе спортивный азарт.

Спортивное и художественное волнение не одно и то же. Однако спортивных эмоций в зрителе не надо бояться, а, наоборот, провоцировать их. Потому что гораздо труднее возбудить в зрителе чисто художественный интерес, чем преобразовать зародившееся в нем спортивное любопытство в интерес эстетического порядка.

Итак, Фауст и Мефистофель на пути к вершине Брокена на бал в Вальпургиеву ночь. Их восхождение нелегко. Мефистофель до поры до времени не хочет обнаружить своего высокого бесовского сана, потому и ему не просто пробираться по горным тропам сквозь легионы себе подобных. А уж Фаусту и подавно.

Водоворот ведьм то и дело расталкивает их, унося далеко друг от друга. Фауст остается один, и кажется, его вот-вот растопчет неистовый хор.

Оба хора

Взлетев к вершине в этой мгле,

Мы ниже спустимся к земле,

И чащу леса всю собой

Наполнит наш волшебный рой.

(Спускаются.)

Мефистофель

Толкают, жмут, бегут, летают.

Шипят, трещат, влекут, болтают,

Воняют, брызжут, светят. Ух!

Вот настоящий ведьмин дух!

Ко мне, не то нас растолкают!

Да где ж ты?

Фауст

(Издали.)

Здесь!

Они пытаются докричаться друг до друга, затем, продираясь сквозь хороводы страшилищ, с большим трудом вновь сходятся и продолжают путь.

При таком прочтении этого эпизода трагедии напрашивается решение массовой сцены на внешнем столкновении и чередовании действия с контрдействием. Здесь лучше всего как бы равнять силы двух сторон, не предрешая победы. Временный перевес основной или противоборствующей силы должен быть логичен, нетенденциозен, чтобы азарт борьбы охватывал и тех, кто, быть может, знает пьесу наизусть. И даже если силы явно неравны, лучше поставить проигрывающего в такие условия, чтобы он своим упорством, частными, случайными завоеваниями до самого последнего момента оставлял зрителю надежду и чтобы разрешение темы воспринималось как потрясающая неожиданность.

5.

А вот еще одно решение. Нас интересуют Мефистофель и Фауст. Только они. Развитие их взаимоотношений, странствия Фауста в заблуждениях собственной души и пронзительный холод психологической игры Мефистофеля.

В накалившейся к этой сцене атмосфере трагедии экзотика этого странного восхождения открывает все новые тайники двух контрастных душ.

Мефистофель

Смотри: огни, пестрея, загорелись!

Веселым клубом гости там расселись.

Фауст

На злое дело вся толпа стремится;

Взгляни: уж дым столбом пошел у них,

Немало здесь загадок разрешится.

Мефистофель

Немало и возникнет их.

И все это резонируется сатанинским шествием по уступам горы, почти не замечаемым героями. Будто сон, проносятся за ними и сквозь них какие-то ирреальные существа. И только особенно страшные паузы озвучиваются воплями вдали, словно в пустой душе Мефистофеля, а крайнее смятение столбенеющего на мгновение Фауста отзывается на дальнем плане бешеной неслышной пляской чертей.

В этом случае массовка решена как аккомпанемент. Как бы концерт для двух инструментов с оркестром.

6.

Теперь представим себе, что постановщик видит в этой сцене случай продемонстрировать гипнотическую силу Мефистофеля и бесовский нюх толпы нечистых тварей.

Едва Мефистофель отвлечется, задумается, как праздничная толпа нетрезвых, немытых фурий готова смести на своем пути все. Но стоит Мефистофелю направить на них свои чары, как сборище мегер начинает служить ему по-собачьи, выстраиваясь в организованные подразделения, по легкому мановению его руки или тихому слову.

При таком решении массовка выступает в виде кардебалета.

7.

Теперь сосредоточимся на толпе нечистой силы.

Ведьмы и колдуны устремляются на празднество, быть может, отдельно, двумя потоками. На каких-то участках пути образуются в толпе пробки, узлы. Оттесненный от Мефистофеля Фауст попадает то в кучу ведьм, которые начинают приставать к нему, то в банду колдунов, защищающих его от притязаний дам.

Между колдунами и ведьмами походя образуется свара, едва не переходящая в драку. Мефистофель вовремя вытягивает Фауста из толчеи и увлекает вперед, вслед за ведьмами. Замешкавшиеся бесы, в свою очередь, распадаясь на два потока, устремляются к цели. Спорят на ходу:

Колдуны

(полухор)

Улиткой наши все ползут,

А бабы все вперед бегут.

Где зло, там женщина идет

Шагов на тысячу вперед.

Другая половина хора колдунов

Но будем в споре тратить слов!

Нужна им тысяча шагов;

Мужчина вздумает — и вмиг

Одним прыжком обгонит их.

Это решение народной сцены по принципу двух полухорий.

8.

Если режиссер задумал ошеломить зрителя разнообразием бесовских мастей, ошибкой будет задать каждому участнику индивидуальные действия и пластику. Получится утомительная пестрота. Другое дело, если постановщик разделит участников массовки на группки и четко установит последовательность, в которой каждая из них должна брать на себя внимание зрителя.

При условно-пантомимическом решении массовой сцены каждой группе задается пластика, синхронная или рифмованная с пластикой других артистов внутри той же группы. В каждой группе можно назначить «хореографа», задающего движения. Он ищет, придумывает пластику в необходимом постановщику характере, а остальные дублируют его движения в буквальном или видоизмененном качестве. Видоизменения эти должны подчиняться определенному ритму во времени (отставание на определенный счет) или в пространстве (например, позы всех артистов от первого к последнему в ряду представляют собой промежуточные стадии между этими двумя позами). Применимо видоизменение движений в обоих измерениях сразу — во времени и пространстве, но это сложнее и требует большой тренировки.

Если решение бытовое, каждой группе предлагается свое занятие, пластика же возникает как производное и отличает каждую группу постольку, поскольку у них разное физическое действие. В этом случае внутри каждой группы назначается режиссер, предлагающий своей группе действие за действием, как «заводила» в детской игре. Самому же постановщику остается лишь корректировать работу групп, пока ищется в них рисунок движения, а затем определить места каждой из них, моменты перемещения и когда какая группа берет на себя внимание зала.

На фоне таких организованных групп будут смотреться и пластические «пятна», отчетливо выявится не только индивидуальный рисунок главных действующих лиц, но и солистов хора. Назовем это дифференциацией по группам.

9.

Обратимся еще раз к тому же преддверию Вальпургиевой ночи.

Допустим, что режиссеру показалось интересным заострить наше внимание на том, что демонстрируемая тропинка в горах — лишь маленький отрезок демонического пространства, пересекаемого приятелями и всей нечистью. И он решает организовать массовку тоже группками, но подчинив их прежде всею последовательности временной.

Прошествовали, беседуя, Фауст и Мефистофель. Вслед за ними с неприличным хохотом проносится семейство ведьм низшего сословия.

Хор

На вилах мчись, свезет метла,

На жердь садись, седлай козла!

Едва они исчезли, как с цирковыми штуками, свистом летят чертенята — хулиганы-подростки, и не успели они промчаться, как в атласных лохмотьях проплывает компания высокородных ведьм под водительством старухи Баубо.

Хор

Хвала, кому хвала идет!

Вперед же, Баубо! Пусть ведет!

На дюжей свинке Баубо-мать

Достойна хором управлять.

Затем снова Фауст и Мефистофель.

Этот, азбучный теперь, постановочный принцип когда-то был открытием. Вот что мы читаем в воспоминаниях Фокина: «Я применил особый способ постановки финала. Посылаю через сцену одну вакханку, потом вторую, потом двух, трех разом, потом целая группа, переплетаясь руками, напоминая греческий барельеф, несется через сцену; опять солисты, опять маленькие группы... Всем даю короткие, но разные комбинации. Каждому участвующему приходится выучивать только свой небольшой танцевальный пробег» .

При постановке больших массовых полотен преимущество такого принципа в том, что одних и тех же артистов можно пропускать по нескольку раз на другом плане, в иной пластике, может быть, с небольшим изменением в костюме. Описание такого приема мы находим в «Режиссерском плане «Отелло» у Станиславского: «... на самом же деле эти сотрудники уходят опять в дом, там надевают какие-нибудь каски, а может быть, и латы, плащи, и, таким образом, преображенные, снова появляются из той же двери, не узнанные публикой. Это делается для экономии сотрудников». И еще: «Толпа уходит к мосту. По мосту бесконечная циркуляция тех же сотрудников, только в обратном направлении» . Это есть принцип канона.

10.

Классификация принципов решения массовых сцен, приведенная здесь, чисто учебная, теоретическая. На практике не только в одном спектакле, но и в одной сцене часто соединяются два или несколько приемов из числа названных и не названных тут.

Искусство воплощения массовых сцен не только привлекательно, но и коварно грандиозностью своих возможностей и, как, например, искусство игры на органе, относится к труднейшим. Для постановки камерной сцены нужен хорошо разработанный замысел. А тут — куда шире и подробнее! Чтобы создать рабочую обстановку для работы трех-четырех актеров, необходимы властность и чуткость. Здесь же того и другого требуется во много раз больше.

При воплощении массовой сцены право режиссерской власти выходит на первый план, хотя и не должно становиться абсолютным. Всегда лучше сначала объяснить преимущества военной дисциплины на таких репетициях, а уж потом командовать. И командовать, чтобы работали не только руки, ноги, голоса, но и фантазия, и сердце каждого участника. Ибо режиссер, отсекающий нити сотворчества с артистами, хотя бы в момент репетирования массовой сцены, оказывается как бы в безвоздушном пространстве.

Организуя толпу, режиссер должен ухитряться видеть всех сразу.

В самом начале сказано, как важно дифференцированное чувство пространства даже в работе с одним актером. Распоряжаясь же пространством при воплощении народных сцен, следует научиться смело и наверняка резать сотни кубометров воздуха сценической коробки. И при этом не столько мечтать о роскошных декорациях или технических эффектах, сколько надеяться на себя.\*

11.

И еще раз о великом благе самоограничения.

Ничто так не отталкивает сегодняшнего зрителя, как нагромождение художественных возможностей. «Немногим сказать многое — вот в чем суть. Мудрейшая экономия при огромном богатстве — это у художника все. Японцы рисуют одну расцветающую ветку, и это — весна. У нас рисуют всю весну. И это даже не расцветающая ветка» . Эту мысль, подчеркнутую В. Мейерхольдом, как бы методически поясняет Ж. Вилар: «Талант актера и режиссера заключается не только в силе и многообразии его выразительных средств (это довольно презренный дар небес), но, главным образом, в отказе от своей силы, в добровольном самоограничении» . С этим интересно сопоставить и высказывание Г. Товстоногова: «Умение ограничивать свою фантазию, обуздать ее, жестоко отказываться от всего возможного, но не обязательного, а, следовательно, приблизительного — высшая добродетель и святая обязанность режиссера» .

Самоограничение — как шлюз. Не дает идти дальше, не наполнив приема до конца, не исчерпав всех его возможностей; вырабатывает в нас привычку вводить новое выразительное средство не раньше, чем это станет жгучей, насущной потребностью. У художника в таких случаях другой раз опускаются руки. Ведь творчество наше эмоционально. Тут следует различить выполнимые режиссерские пожелания от невыполнимых.

На всем, что может быть выполнено в данных режиссеру условиях, он вправе настаивать. Все, что в этих условиях невыполнимо или не внушает уверенности в этом смысле, лучше заранее отмести. Такая позиция художника всегда усиливает его шанс на победу.

Например, перед режиссером возникает дилемма: на какую сцену рассчитывать задуманное полотно — на свою маленькую или чужую большую? На чужой можно развернуться, но ее могут в последний момент не дать, а на своей тесно.

Думается, предпочтение лучше отдать своей маленькой. Потому что в начале работы еще можно спрограммировать себя определенным образом, тогда как уродование уже воплощенного замысла — компромисс гораздо более чувствительный.

Искусство расширять и сужать сценическое пространство — серьезный предмет для разговора.

Огромная сцена. На ней надо воссоздать интерьер бедной комнаты.

Режиссер с художником думают, насколько надо расширить пространство: много ли народу должно располагаться в этой комнате, какие мыслятся мизансцены? И решают увеличить комнату, например, с десяти метров до пятнадцати, ну до восемнадцати. Дальнейшее расширение пространства исказило бы идею: вместо комнаты мы получили бы залу.

Хорошо оснащенная сцена легко «диафрагмируется». Опускаются падуги (горизонтальные полотнища, закрывающие верхнее подвесное хозяйство), сдвигаются кулисы. Художник, при желании, может заменить эту строгую «раму» изобразительно решенной в стиле спектакля.

Ну а как быть в противоположном случае? Если сцена невелика, а предполагаемое пространство огромно? Как, например, на небольшой клубной сцене изобразить площадь, на которой проходит парад войск? Втиснуть все в небольшую коробку — значит получить за счет пространственной неправды пародию на площадь и парад.

Единственный выход тут прибегнуть к приему фрагментации.

Учиться этому надо прежде всего у живописи. У хорошего живописца развито чувство композиции в ощущении как целого объекта, так и его фрагмента. Умение выделить часть, ограничить ее рамками кадра и тем повествовать о целом есть один из основных принципов кинематографии.

Представим себе, что мы наблюдаем парад войск в виде открытой панорамы.

А теперь — то же самое, только через окно, причем находясь от него на некотором расстоянии. Или сквозь узкую щель между домами. Мы не увидим сразу всего парада, но постепенно перед нашими глазами проплывут его фрагменты, воображение же поможет дорисовать всю картину. Каждый из возникающих перед нашими глазами кадров с точки зрения композиции надо рассматривать как целое. Хотя композиционная логика здесь будет несколько иная.

12.

Попробуем решить на огромной сцене эпизод школьного вечера.

В наших возможностях будет раскрыть перед зрителем весь актовый зал. Основной заботой режиссера тогда станет не распылить зрительское внимание, лишь на секунды распространяя его на всю картину, а большей частью перемещая его с группы на группу так, чтобы все остальное при этом служило фоном.

Весь зал танцует танго. Несколько человек в глубине, стоя группами или сидя, беседуют. Справа на подмостках — оркестр. Танец закончился. Все разбредаются по сторонам. Главные герои — он и она — остановились и ведут разговор на первом плане левее центра. Вокруг них — на определенных расстояниях — несколько групп старшеклассников. В стороне акцент: любопытная подруга героини. Вся композиция выражает нечто определенное: или что до героев никому нет дела, или, напротив, что им невозможно уединиться, или что-то еще.

На подмостки вышел конферансье. Он шутит, развлекает участников вечера. Юноша и девушка послушали его и снова погрузились в свое. Мы понимаем, что между ними возникает спор, переходящий в ссору. Может быть, в контрасте с происходящим перегруппировывается весь ансамбль. Герои расходятся в разные стороны. Она у левого портала слушает комплименты какого-то долговязого парня, он у правого — шутит с двумя девушками. В центре оказывается любопытная подруга, которая, следя за юношей и девушкой поочередно, направляет наше внимание. Это поможет девушке незаметно (для юноши и для зрителя) исчезнуть.

Вальс. Юноша наконец замечает исчезновение любимой. И мечется между танцующими, ища ее...

Перенесем теперь весь эпизод в условия маленькой клубной сцены.

Один только оркестр занял бы всю площадку. Поэтому прав будет режиссер, если решит «отрезать» его, выведя в обозреваемое пространство лишь угол подмостков с двумя музыкантами — ударником и саксофонистом. Точно так же сзади он, очевидно, оставит лишь два-три стула для нетанцующих.

Танго. Музыканты общаются с невидимыми публике своими товарищами. То же и сидящие на стульях. Пары выплывают «из-за кадра» и уходят «за кадр» поочередно, по две-три. Вот мы видим главных героев. Они танцуют, как и другие, но их молчаливое общение полно конкретного смысла. Вот и они исчезли, и снова проплывают пары, а за ними просматривается любопытная подружка. Ее внимательный взгляд устремлен в кулису. Нет сомнения, она наблюдает за влюбленными.

Танец окончился. Молодежь разбредается в разные стороны. Причем одни на глазах у зрителя уходят, разговаривая, в кулису, другие, напротив, чтобы отдохнуть от танцев, входят в обозреваемую нами часть актового зала, третьи пересекают сцену из кулисы в кулису.

Появился конферансье (а может быть, мы только слышим за «кадром» его голос). Тем временем между влюбленными идет горячее объяснение. Вот они резко пошли в разные стороны. Причем юноша исчез за третьей правой кулисой, девушка отошла к левому порталу, и к ней подошел долговязый парень. Девушка разговаривает с ним, но по ее торопливым взглядам в противоположную кулису мы понимаем, что там находится юноша. И действительно, скоро он оттуда показывается и при этом любезничает с кем-то, не видимым зрителю. Грянул вальс.

На мгновение пары перекрыли обоих героев, а вслед за этим мы видим сначала долговязого парня, приглашающего на танец какую-то девицу, затем нашего героя, мечущегося между парами. Пары кружатся, сменяя друг друга, юноша, едва не наскакивая на них, то исчезает, то появляется, причем из разных кулис, так что можно понять, что он ищет свою возлюбленную повсюду...

Здесь мы снова встречаемся с уже раскрытым законом: ограничение усиливает наши возможности, если, разумеется, их использовать вполне.

Какое же из двух решений выразительнее? Как мы видели, у каждого из них есть свои достоинства. Пусть принцип решения подскажет сама сцена.

Ну, хорошо. А разве не может случиться, что режиссеру, располагающему большой сценой, при изображении бала потребуется, например, лишь расщелина в занавесе?

Очень может быть. Если режиссер убежден, что, избрав такую форму, он скажет о большем и сделает это лучше\*.

**Ю. МОЧАЛОВ**

**Мизансцены монолога**

1.

**Монолог. Как подойти к нему?**

Диалог строить легче. Два человека будто на шпагах фехтуют. А тут — один. Говорит, говорит. Многословие. Несовременно.

Может быть, его просто вымарать?

А как же знаменитые монологи классических героев? А как же монопьесы — достояние современного театра?

Размышления о монологе наводят на мысль, что устарела не сама эта исконно театральная форма драматургической ткани, а принцип решения монологических сцен.

Говорить о монологе легче, различив четыре его разновидности.

Героиня пьесы Островского «Не от мира сего» Ксения больна чахоткой. Крайняя впечатлительность этой цельной натуры, нагнетение семейных тревог, интриги жениха сестры, своекорыстие матери заставляют зрителя тревожиться за рассудок Ксении.

После, казалось бы, незначительной сцены с циничными рассуждениями о женщинах гостя Мурогова и легкомысленных шуток мужа Ксения остается одна. Монолог.

Ксении кажется, что циник Мурогов унес ее душу... Ксения не знает, как справиться с собой. Монолог прерывается приходом экономки, которая приносит ей от мужа книгу и уходит. Ксения перелистывает ее и находит подложенные женихом сестры бумаги — счета на подарки мужа любовнице. В памяти Ксении все мешается, рассудок ее мутится. Она не может понять, зачем на ней вечернее платье. Затем ей кажется, что ее ужалила змея...

Назовем этот случай монолога моносценой. Причем заметим, что, не считая служебного появления экономки, героиня пребывает на сцене одна.

Моносцена — это такой же игровой эпизод, как всякий другой. Она бывает насыщена психологическим и физическим действием, событиями, происходящими тут же, на глазах зрителя. Забота режиссера — увести сцену от славословия, сделать ее полноценным куском театрального действа.

Чего для этого, собственно, недостает? Только партнеров, которые бы обеспечили общение. Все остальные компоненты в распоряжении режиссера. Какие?

На сцене декорация. Реквизит. Свет; он может быть постоянным или переменным. Среди всего этого — живой человек. На нем соответствующий костюм.

Разве мало? Разве это уже не театр?

Как мы недавно говорили, изъятие части выразительных средств заставляет режиссера полнее использовать имеющиеся у него возможности.

Но как же все-таки быть с общением?

В строгом смысле слова общением мы называем взаимодействие партнеров. Но есть более широкое значение этого понятия, которое применял Станиславский,— соприкосновение человека через его органы чувств со всем, что его окружает, включая неодушевленные предметы. В этом смысле сцена-монолог предоставляет режиссеру изобилие возможностей, лишь бы он не впал в грех иллюстрирования текста — распространенную ошибку такого рода решений.

В организации массовых сцен звучали горячие призывы к экономии выразительных средств. Здесь же сами по себе игровые возможности предельно ограничены, потому может показаться логичным призыв к возможно большей яркости.

Однако нет. Сдержанность, сдержанность.

То есть, разумеется, то, что на сцене сейчас не масса, а только один человек заставляет нас предъявить режиссеру и актеру особую требовательность.

И вместе с тем здесь важно принимать во внимание, что качество восприятия зрителем моносцены не то, что при восприятии сцены многолюдной. Как если посетитель выставки, обозрев огромное полотно, переключится на миниатюру.

Обильные, крикливые переходы, аффектированная жестикуляция — все это редко украшает монолог.

Основными выразительными средствами сцены-монолога следует признать экономное движение: шаг, полуповорот, небольшое устремление и столь же сдержанный отказ. Все это для монологической сцены уже богатые мизансцены.

Ушли муж и Мурогов. Зритель притих.

Как при начале поединка: когда на освещенной площадке остается один человек, публика ждет чего-то важного и замирает. И как в поединке, очень многое решается сейчас, в это мгновение, когда на актера разом обрушивается психологическое давление всей махины зрительного зала.

Этот переход не должен быть шит белыми нитками, он продолжение сплошной ткани действия. И в то же время технически его необходимо выстраивать так, чтобы композиция давала актеру возможность ощутить себя эпицентром всей сценической картины, без усилия взять зал.

Итак, Ксения одна. Все ее мысли в предыдущей сцене. Она — не будем ставить это слово в кавычки — общается со стоящей перед ее глазами смеющейся физиономией фата Мурогова, с беззаботным лицом мужа. Вокруг нее обстановка ее комнаты, действующая на нее все более угнетающе.

Ксения уничтожена предыдущей сценой и будто вросла в кресло. И вот уже ее мирок становится настолько мал, что меньше, кажется, не бывает. Ее внимание приковано к дальней точке в глубине зала. Она будто загипнотизирована этой точкой. Ксения напряжена, руки вцепились в подлокотники кресла, шея вошла в плечи (актриса же при этом свободна: скованность героини — лишь пластический эффект). «Я убита, уничтожена! Он унес мою душу»,— произносит Ксения. И постепенно мир ее тревог расширяется, становится более привычным, она выпрямляется, руки свободно опускаются, вся она выдвигается несколько вперед: «Нет, нам, кротким и не знающим жизни женщинам, жить нельзя на свете...»

Входит экономка. Кладет на столик книгу и удаляется.

Ксения с книгой — мы чувствуем: роковой для нее — это еще одна мизансцена. Можно, пожалуй, сказать так: в монологе поза — есть мизансцена.

Ксения находит столь страшную для нее бумагу. Следующую мизансцену предлагает сам Островский: «Протирает рукой глаза и опять рассматривает счета, потом кладет их на столик и, медленно поднявшись с кресла, проходит несколько шагов».

Как уже говорилось в главе об авторстве, такая ремарка не должна порабощать режиссера, заставлять его буквально иллюстрировать замысел, видение драматурга.

Что будет выгодно для данной актрисы? Может быть, вообще не вставать с кресла и тем более не протирать глаза. А может быть, что-то близкое к предложению Островского.

У Ксении «выпадение памяти» — где она? Что с ней? Она начинает осматривать свое платье, и восстанавливается в памяти первая связь: «Да... мы хотели ехать на вечер...» Вслед за этим рассудок женщины снова мутится, ей кажется, что ее ужалила змея. Ксения, осматривающая свое платье и изучающая мнимый укус на руке,— также две контрастные мизансцены.

Нужны ли при этом метания по всей комнате, крупные эффектные перебежки и повороты? Прибавят ли они что-то к главному: к сценическому повествованию о женщине, слишком тонкой для окружающего ее общества, человеке «не от мира сего»?..

Отсутствие партнеров компенсируется остротой реакций действующего лица на все окружающее, на неодушевленные предметы, а самое главное — на свою внутреннюю жизнь со всеми отсутствующими объектами внимания.

На этой установке основан и принцип решения моноспектаклей.

Последнее, что необходимо выяснить,— это форму взаимоотношений героини моносцены со зрительным залом. Нужно ли Ксении, при таком изобилии событий и объектов, еще смотреть в глаза зрителю?

В чистом виде моносцена не предполагает прямого общения со зрителем, если оно не входит в принцип решения всего спектакля. Если же спектакль допускает такой принцип, в монологе это общение непременно активизируется. Ведь монолог — это мысли вслух. Если зритель принимается как условный свидетель всех событий, с кем и поговорить, оставшись одному, как не с ним?

Случается, что именно это принимается как решение монологов в отличие от остальных сцен. За исключением редких случаев, вроде только что приведенной сцены с Ксенией, такая тенденция закономерна.

2.

«Все говорят: нет правды на земле...»

Так начинает свой монолог Сальери. И мы встречаемся с другим типом монолога — монологом-рассказом.

Ребенком будучи, когда высоко

Звучал орган в старинной церкви нашей,

Я слушал и заслушивался...

Кому Сальери все это рассказывает?

В жизни мы тоже нередко произносим монологи, безразлично, вслух или про себя. Воображая слушателя, выдуманного или конкретного, мы рассказываем ему что-то, беседуем с ним.

В этом виде монолога актер приближается к чтецу. У искусства художественного слова свои законы, которыми не должен пренебрегать артист, исполняющий монолог.

Если в диалоге партнер исполнителя — его собеседник на сцене, а зритель — как бы невольный свидетель этого разговора, то для чтеца зритель — основной партнер говорящего. Это не значит, что общение со зрителем в монологе-рассказе должно быть только прямым. Как и в жизни, беседуя с кем-то, мы можем иногда отвлекаться взглядом.

Могут возразить: а разве нельзя сцену-рассказ решить как моносцену? Сальери один в комнате, он рассказывает сам себе или воображаемому собеседнику о своих муках. Такое решение возможно. Но оно представляет собой крайность. Отказываясь от взаимодействия со зрительным залом, актер лишается львиной доли своих средств убедительности, и трудный монолог становится для него еще труднее. Мало того, человек, громко (а тут еще и стихами) беседующий сам с собой,— это уже порядочная условность. И оттого что он будет тщательно не замечать зрителя, правдоподобия не прибавится. Скорее напротив: усилия исполнителя во что бы то ни стало игнорировать публику воспримутся как нарочитость.

Что делает Сальери, произнося свой монолог? Перебирает ноты? Импровизирует на рояле? Возможно. Но все это он мог совершать до того, как ему стало необходимо высказаться. Начало сцены застает его в тот момент, когда он и приступает к этому — пытается выразить в словах давно копящуюся боль.

Отверг я рано праздные забавы...

Часть своих признаний Сальери произносит в глаза публике, часть, может быть, будучи привлечен какой-то случайной точкой в дали зала, что-то, устремляя внимание на находящиеся перед ним предметы — рояль, пюпитр, тетрадь с нотами. В монологах-рассказах предпочтение следует отдать намерению совершить физическое действие, от которого человек снова и снова отвлекается желанием поведать что-то слушателю (тот же прием «качелей»). Действие ищется прежде всего во взаимоотношениях персонажа со слушателем:

Все говорят: нет правды на земле.

Но правды нет и выше.

Воспримет ли собеседник это ошеломляющее открытие, которым музыкант рискует поделиться с первых слов своей речи? Как изложить все о себе предельно добросовестно, чтобы подойти к основному — к трагедии возникновения перед ним ослепительной звезды Моцарта? И он излагает.

Музыку я разъял, как труп. Поверил

Я алгеброй гармонию... —

повествует Сальери, а сам спрашивает: «Верите, что я рассказываю беспристрастно?»

Вкусив восторг и слезы вдохновенья,

Я жег мой труд и холодно смотрел...

«Понимаете, чего мне все это стоило?»— вот чем занят Сальери.

А мизансцена? Предельно скупа. Многое тут определит актер. Если режиссер увидит, что лучше всего не давать ему вообще двигаться, что в статике он сильнее,— мизансцена может быть стабильна. В этом случае будет подлежать изменению только индивидуальная пластика.

Если режиссер почувствует, что убедительности монолога помогут перемещения исполнителя,— он предложит артисту несколько точек, меняющихся как в зависимости от течения жизни Сальери в собственной комнате, так и от удобства разговора его с группами людей в зрительном зале.

3.

Нерассмотренным остался вопрос о перевоплощении. Как обстоит дело с перевоплощением в этих двух разновидностях монолога?

Особенно сложно во втором. Артист вступает в поединок с публикой. Он смотрит в глаза большому скоплению людей и говорит: «Я думаю, что это так, а это — не так».

Процесс мысли на сцене неизобразим.

Монолог — сценическая форма, в которой перевоплощение должно особенно плотно смыкаться с выявлением подлинной внутренней жизни человека, а вслед за этим и выражением личности художника. Поэтому исполнителю главной роли опасно слишком нагружать себя чертами внешней характерности.

Артист играет Гамлета. Каждую минуту его трепетный ум воспроизводит мысли гения. И нам, зрителям, несомненно, ценнее выражение их исполнителем, чем созерцание внешней метаморфозы, которую производит над собой актер. Так обстоит дело с Лиром, Де Позой, Чацким, Сатиным, одним словом, со всеми, с чьими мыслями, мы, зрители, должны согласиться.

А как же быть с галереей негодяев? Как, играя Глостера — будущего Ричарда III, становиться на его позицию, да еще агитировать за нее зрителя? Не лучше ли скрыть себя за личиной монстра? Думается, что нет.

Монологи главного героя философского произведения всегда выражают мысли автора. Только опосредованно. Если изувер Глостер говорит о слабости женщины,— это Шекспир говорит о слабости женщины. Если Глостер утверждает: надо быть безжалостным, Шекспир за его спиной говорит: рождаются люди, кто видит свой принцип жизни в безжалостности. Авторская позиция очевидна. И не следует соразмерять искренность игры со степенью совпадения позиций автора и героя.

Таким образом, можно сказать, что монолог-рассказ предполагает внутреннее перевоплощение, еще точнее — перевоплощение мысли. Поэтому меру лицедейства нужно соразмерять с философской нагрузкой роли, в частности с монологами.

Моносцены, казалось бы, не так зависят от обнаженности интеллекта артиста. Но тут другое. Существуя в своем личном мирке, общаясь с отсутствующими партнерами, в одиночку воспринимая события, человек также обнажается до дна. Поэтому и здесь встает проблема внутреннего перевоплощения.

4.

Два рассмотренных вида монолога — основные.

Встречаются еще два. Но, в сущности, это иные формы тех же самых. Это монолог-сцена и монолог-рассказ в присутствии партнеров.

Знаменитые монологи Чацкого, Хлестакова — это и есть монологи-сцены с партнерами.

Органическое течение изображаемой жизни подсказывает главное правило: монолог должен вытекать из всего предыдущего, точно так же как и все последующее должно служить естественным его продолжением.

Это правило нарушается публицистическим театром, где монолог может быть откровенной вставкой, обращением к присутствующим персонажа, артиста, автора. Такой прием должен быть оправдан всей эстетикой спектакля. Если говорить о традициях русского театра, прием этот — крайность. Самые различные решения чаще всего подразумевают непрерывное течение жизни, потому монолог-сцена с партнерами обычно рассматривается как сцена. То, что возможностью разговаривать располагает лишь один человек, есть сильный ограничитель и — предельно яркое, выразительное средство. Пользоваться им надо неоднозначно.

Сверим по жизни.

Каждому из нас в повседневности тоже приходится разражаться монологами. Обратим внимание, как в этих случаях ведут себя наши партнеры, даже если не произносят ни слова. Бездействуют? О нет!..

В спектаклях монологическую сцену очень часто играет один человек. Кого в этом винить? Режиссера! Нетрудно угадать: он занимался только героем, всех остальных лишь расставил по местам. Оттого-то все остальные — манекены.

Все в сценической картине должно строиться по законам искусства, а не случайности. Даже если герой не обращается ни к кому из присутствующих на сцене, неизбежно кто-то из зрителей будет следить не за ним, а за кем-нибудь из антуража. А главное, так разрушается правда сценического бытия.

Долг режиссера — организовать взаимодействие участников сцены, говорящего и молчаливых, их статику и движение.

5.

Монолог-рассказ в сцене с партнерами тоже встречается часто. Хороший пример — монолог няни в больнице из пьесы А. Корнейчука «Платон Кречет». Няня рассказывает, как она на фронте в безвыходном положении по наитию сделала операцию — вырезала осколок из тела раненого.

Кому рассказывает об этом няня? Своим коллегам, врачам, сестрам. Поскольку тот, кто рассказывает, окружен партнерами, в большинстве случаев режиссер бывает прав, если он, не мудрствуя лукаво, выстраивает сцену так, чтобы персонаж разговаривал со своими непосредственными собеседниками.

Прием обращения в зал в таком виде монолога существует. Но он уместен только в спектакле, построенном как митинг или публицистическое зрелище.

В спектакле же бытового толка такой прием требует оправдания. Так, если бы няня в описанной выше сцене делилась своими воспоминаниями с гораздо большим числом людей, к примеру с собранием врачей, предполагаемая аудитория вполне могла бы подразумеваться на месте присутствующих зрителей. Иначе отключение рассказчика от партнеров и обращение в зал разрушает органическую ткань действия и ставит в глупое положение его партнеров. Чтобы они не стояли истуканами, хочется или пересадить их в зрительный зал, или убрать вовсе. Последнее достижимо при помощи сценического света. Весьма распространенный прием: снимать на время монолога свет со сцены, оставляя героя в луче.

Молодые режиссеры, однако, иногда не слишком разборчиво пользуются этим приемом. В спектаклях, где свет несет на себе функцию художественной краски, помогает передать атмосферу жизни, время суток, погоду, этот прием пресловут, безвкусен. Он вносит режиссерскую суету, на месте гораздо более тонких выразительных средств мы видим режиссерскую указку.

6.

Решения монологов с партнерами можно в свою очередь разделить на три основные разновидности. Их можно проиллюстрировать примерами решений монологов Чацкого.

Первая. Монолог, где все зрительское внимание должно быть сосредоточено на произносящем его. В этом случае окружающие выполняют ту же роль, что ассистенты при фокуснике — принимают и подают ему предметы — в данном случае свои безмолвные реакции на произносимое.

Так может быть решен последний монолог Чацкого «Не образумлюсь, виноват...». Финальный выплеск огромного эмоционального напряжения героя так значителен, что нет нужды специально переносить внимание на других персонажей.

Вторая разновидность — монолог, где внимание поровну распределяется между говорящим и слушающим. Такое решение допускает монолог Чацкого из второго акта «А судьи кто?». Можно понять режиссера, который будет то и дело переносить внимание с Чацкого, клеймящего век минувший, на тупо-недоуменную физиономию Скалозуба и пропадающего от стыда Фамусова.

В этом случае особенно важно, чтобы внимание зрителя не дезорганизовывалось, чтобы режиссер четко распределил его между объектами. Причем это прежде всего касается широких мизансцен (особенно на первом плане). И исполнители должны знать, где их куски, а где они должны переключать внимание с себя на партнера.

Третий случай редко встречается в режиссерской практике. Это монолог-аккомпанемент.

Сцена выстраивается так, что все зрительское внимание переносится с произносящего монолог на безмолвное окружение. Монолог лишь озвучивает картину, подобно голосу за кадром. Такие решения допускают лишь монологи, которые не несут на себе принципиальной смысловой нагрузки, а могут быть употреблены в качестве контрапункта.

Предположим, режиссеру кажется, что монолог Чацкого в конце третьего акта «Французик из Бордо» не имеет той решающей важности, как другие,— и главное здесь не сам монолог, а реакция всего общества на Чацкого и его слова. Режиссер выводит Фамусова на первый план, но Чацкий сосредоточен на Софье. С началом монолога «В той комнате незначащая встреча...» Фамусов дает сигнал одной, другой, третьей группе гостей: не обращать внимания на этого сумасшедшего.

Тоска, и оханье, и стон:

Ах, Франция! нет лучше в мире края!

На каждую реплику Чацкого кавалеры отводят подальше от него дам, старики в разговорах движутся к карточным столикам, в одной группе рассказали анекдот, и в паузе монолога приглушенный взрыв смеха, которого Чацкий не слышит... Он целиком сосредоточен на том, о чем говорит. Где-то, во второй половине монолога, грянул вальс. Все закружилось в одном ритме легко, будто сон. (Вот он — негативный прием: движение — фон к слову.)

Нельзя не обмолвиться здесь об одной распространенной ошибке малоопытных постановщиков — применении иллюстративного приема.

Хвост сзади, спереди какой-то чудный выем,

Рассудку вопреки, наперекор стихиям;

Движенья связаны и не краса лицу,

Смешные, бритые, седые подбородки...

Как платье, волосы, так и умы коротки!

Вряд ли исполнитель украсит этот монолог, если, описывая моды, обозначит у себя за спиной шлейф, обрисует декольте, проиллюстрирует, как нехороши связанные движения, потом укажет на подбородок, на костюм и голову.

Так же и режиссер: если точно на текст выведет двух-трех дам шлейфами на зрителя, затем продемонстрирует их декольте, смешные движения, а на фразу «на мой же счет поднялся смех» даст взрыв смеха,— вряд ли это будет раскрытием смысла монолога.

Иллюстративность плоха в принципе. Она лишает зрителя игры воображения, убивает рождающиеся в нем образы и ассоциации.

Это не значит, что совпадения описываемого и изображаемого вообще не может быть. Если оно возникает как рифма, как отголосок — это может дать художественный эффект. Предположим взрыв смеха при упоминании о смехе. И то, впрочем, гораздо лучше, если он прозвучит на несколько фраз раньше, тогда упоминание Чацкого о смехе послышится будто эхо.

Вот еще один из эстетических законов: если зрительный и звуковой образы однозначны, то лучше, если зрительный образ предшествует словесному. В этом случае только что виденное получает подтверждение и служит исходным для дальнейшей работы воображения, тогда как в обратном случае зрительская мечта гасится немедленным навязчивым примером\*.

**Ю. МОЧАЛОВ**

**Декорация и мизансцена**

1.

Вплоть до начала XX века в художественном оформлении спектакля преобладал павильонный принцип.

На сцене выстраивался подробный интерьер с потолком, стенами, из которых недоставало только четвертой (и ее отсутствие кажется тем разительнее, чем натуральнее выполнено все остальное). Между картинами исправно опускался и поднимался (а с возникновением Художественного театра — раскрывался в стороны) занавес, а зритель терпеливо ждал, когда вместо одной полной декорации будет поставлена другая.

С первого десятилетия XX века театр постепенно приучает зрителя ко все более условной декорации. В двадцатых годах конструктивизм, быстро изживший себя в архитектуре, обогатил театр и остался в нем.

В тридцатые и сороковые годы наш театр вернулся к буквальной изобразительности. С середины пятидесятых снова начались поиски условных решений. Зритель немного растерялся: как это так, вместо комнаты — только стенка с окном? Шли горячие дискуссии о том, обязательно ли нужен занавес.

Но эта растерянность продолжалась недолго.

Каждое последующее пятилетие сценографы, а вслед за ними и зрители быстро шли вперед.

И сейчас, можно сказать, наступило самое благоприятное для театральных художников время. Это совпадает, кстати, с большей свободой в обращении с модой в одежде и интерьере. Так или иначе, но сейчас таких проблем, как право на большую или меньшую условность в изобразительном решении, уже нет. Занавес стал функциональным моментом, так же как любой другой элемент техники сцены. Театр все более перестает зависеть и от других зазоров, например от стыдливой маскировки падугами световой аппаратуры.

Все сосредоточилось на главном: на максимально точном выражении образа и идеи пьесы.

Новым завоеванием времени стала симультанная, т. е. совмещенная, декорация. Принцип этот, заимствованный из средневекового, был вновь открыт современным театром. Он состоит в совмещении на сцене одновременно всех мест действия. С ним пришла большая облегченность решений и новый вид образной условности. Чем более он внедрялся, тем стремительнее шли художники от формального совмещения к единому образу всего зрелища.

И наконец, симультанная декорация в ее буквальном смысле вытиснилась созданием для артиста — пластической среды, для зрителя — образной.

2.

Итак, режиссер и художник стали сотворцами решения спектакля. На принципах этого сотворчества необходимо остановиться.

Каждый человеческий и творческий союз по-своему неповторим. Если получаются хорошие спектакли, единые в постановочном и оформительском решении, и при этом режиссер и художник утверждают, что им хорошо работается вместе, желаемое достигнуто. И нет нужды вмешиваться в профессиональную тайну, как они этого добиваются.

Говорят, в спорах рождается истина. Однако иногда в союзах, например, актера с режиссером, режиссера с художником она, наоборот, рождается в совпадениях эстетических устремлений, в понимании друг друга с полуслова. А в спорах истина тонет. Полемика только запутывает дело и имеет смысл лишь в отдельных случаях, когда в главном определилось единодушие.

Большое счастье для режиссера найти своего художника.

Но допустим, он не найден. Еще не найден. Как быть? Как технически устанавливать творческое взаимодействие с художниками?

Первая предпосылка успеха союза режиссера и художника в том, что режиссер обязан знать, чего он хочет. Незачем, конечно, придумывать за художника все, но задание, особенно если это первая встреча в работе, режиссер должен сформулировать конкретно. Это задание должно касаться всего — постановочного принципа, общего решения пространства, возможной цветовой гаммы, допустимых фактур. Целиком перепоручить художнику планировку сцены, распределение дверей, мебели и т. д.— это все равно что доверить постороннему расстановку мебели в своей квартире.

В предыдущих разделах книги мы попытались проследить, насколько небезразлична для режиссера точка той или иной мизансцены по ширине, глубине и высоте. Как же можно отдать на откуп другому человеку всю планировку пространства?

В вопросах организации пространства режиссер по отношению к художнику — это главный инженер по отношению к инженеру-проектировщику. Другое дело, что нельзя превращать художника в безропотного исполнителя своей воли. Нельзя лишать его права вместе с режиссером компоновать пространство, искать технический принцип или даже идти впереди, например, в цветовом решении спектакля.

В «Египетских ночах» Пушкин прослеживает связь между чужой волей и прихотью свободного вдохновения. В театре свободное искусство многих творцов в чем-то схоже с характером таланта пушкинского импровизатора. Режиссер бесплоден без воли драматурга. И совершенно так же, чем подробнее, конкретнее задание режиссера художнику, тем направленнее будет самостоятельный поиск последнего.

Может ли результат, к которому придет художник, оказаться в противоречии с вашим заданием? В чем-то может. Но если задание сформулировано четко и художник хорош — точек несовпадений будет немного. И поскольку вы с предельной конкретностью знаете, чего хотите, то нетрудно будет в одном случае переубедить художника, доказав ему крайнюю необходимость какой-то недостающей грани решения, в другом — уступить, перестроив мизансценическую задумку в угоду образу целого, в третьем — поблагодарить художника, ухватившись за его остроумную находку.

Сцену сравнивают с чистым листом бумаги. У хорошего рисовальщика собственный цвет бумаги не выглядит грунтом изображения, но, соседствуя с другими тонами, выступает как самостоятельная краска.

То же относится и к сценическому пространству, не занятому декорацией. За редкими исключениями, на сцене должно быть просторно. Особенно если декорация дается на целый акт или на весь спектакль. Прежде всего следует заботиться о свободе просцениума и первого плана. Ведь каждый участок этого пространства плодороден, красноречив.

Хорошая планировка пространства поможет ощутить его не как вакуум, в котором легко потеряться, а как некую объемную ткань, массу. Кубометры воздуха превратятся для вас в объемные клетки, в которые вписываются или не вписываются сначала неживые предметы — жесткие и мягкие.

Жесткие тоже не лишены податливости в различных композиционных вариациях, под разным воздействием света; мягкие податливы, разнообразны по фактурам, и благородный вид их предполагает аккуратное обращение с ними, вовремя поданную команду: «Руками не трогать!»

Далее — встает вопрос соотношения величин и размеров.

Как известно, такие понятия, как «громко», «тихо», так же как «большое» и «маленькое», в высшей степени относительны. Необходимо мерило, величина, в соответствии с которой эти понятия бы определялись. Есть в сценическом искусстве такая величина? Есть. И эта величина — человек.

Все, что больше человека, чаще всего определяется как большое. То, что меньше его,— маленькое. Все, что громче человеческого голоса,— скорее громко. Все, что тише,— скорее тихо.

Вот почему на сцене редко красивы, например, маленькие домики, по пояс человеку (если, конечно, это не страна лилипутов), вот почему фонограмма, которая во много раз громче человеческого голоса, порой болезненно раздражает наш слух.

Чтобы будущие мизансцены обещали стать естественными, все в декорации должно быть соразмерено с человеком. Конечно, это в первую очередь задача художника. Но художник не настолько вплотную соприкасается с человеческим материалом, как режиссер. Потому, принимая работу художника, режиссер должен оценивать все и с точки зрения этого критерия.

Размер и высота окон, дверей, стульев, столов — все это должно быть, во-первых, удобно актеру, органически сливаться с ним, во-вторых, отвечать художественной задаче: в одном случае подчеркивать значительность человека рядом с этими предметами, в другом — значительность обстановки, в которой находится человек.

Что касается акустики, то и об этом нужно думать режиссеру с художником с самого начала. На особо неудобных в акустическом отношении сценах это вырастает в целую проблему. Иногда элементы декорации используются как акустические отражатели на определенных планах. Однако и при работе в самых благополучных условиях режиссеру необходимо проверять, не таит ли в себе макет недочетов с точки зрения и акустики, и обозреваемости. «Надо уметь справляться и победить условности сцены. Они требуют, чтобы актер в главный момент роли принужден был стоять по возможности так, чтоб можно было видеть его лицо. Это условие надо однажды и навсегда принять. А раз что актер должен быть по возможности повернут к зрителям и этого положения изменить нельзя, то ничего не остается, как соответственно изменять положение декораций и планировки сцены» .

Станиславский любил игровые точки декорации. Он называл их опорными точками. Они также должны входить в ассортимент заказа режиссера художнику.

Что же это за точки? Во-первых, это композиционные центры, принципиально определяющие планировку мизансцен. Во-вторых, обыгрываемые детали декорации.

Затем — мебель. Предметы, стоящие слишком далеко от зрителя, уводят игровые точки так, что все слишком углубляется. Расстановка мебели на первом плане не всегда бывает логичной. И обладает еще одним недостатком: она как бы перерезывает фигуру человека, стоящего за ней, пополам. Вместо человека во весь рост мы воспринимаем фигуру уродливого кентавра с человеческим верхом и ножками стола или стула — этакий «человекостол» или «человекостул».

Игровое пространство на первом плане может быть подкреплено отдельными предметами мебели, нахождение которых здесь логично и в то же время за которыми игровое пространство не представляет особой ценности.

Многое еще можно было бы сказать о мизансценическом потенциале декорации, но... вперед — к спектаклю!

3.

Итак, встреча с художником позади. И не одна. Режиссер уже видел его первоначальные наброски и предварительную выгородку для будущего макета. Долго сидели, фантазировали, уточняли детали.

Еще через день перечли вместе пьесу, останавливаясь, обсуждая каждую частность выгородки; нашли принцип решения спектакля в костюмах и реквизите, сделали списки необходимых вещей: что купить, что заказать по эскизу.

Полезно на этом этапе вместе с художником произвести «ревизию» складов театра, посмотреть, нет ли подходящей мебели, костюмов, предметов реквизита из числа неиспользуемых в других спектаклях, которые могли бы вписаться в художественное решение спектакля. Это удешевит и ускорит производственную работу, разбудит фантазию режиссера и художника, даст возможность уже с первых репетиций, если надо, пользоваться реквизитом. Особенно ценны здесь не бутафорские, а натуральные вещи. (Некоторые из них бывают хрупки, и их нельзя эксплуатировать на протяжении всего репетиционного процесса, но достаточно поработать с такой вещью один-два раза, чтобы она хорошо вошла в партитуру спектакля.)

Ю.МОЧАЛОВ

**Мизансцена и свет**

**Мизансцена и свет**

1.

Не лишне рассмотреть также, в какой взаимной зависимости находятся мизансцена и другие компоненты, вплетающиеся в будущий спектакль в период сценических репетиций.

Помимо игрового станка, есть еще немало деталей декорации — двери, стенки, мебель, занавески, — от которых мизансцена находится в прямой зависимости.

При поступлении на сцену каждого из этих компонентов нет нужды для их освоения назначать специальную репетицию, но несколько минут для этого выделить стоит. Иногда это возможно сделать между прочим, до звонка, пользуясь тем, что тот или иной актер пришел на несколько минут раньше.

Если в спектакле есть полеты, провалы, фокусы, акробатика, иллюзия, все это необходимо выносить за рамки большой репетиции, чтобы тщательно их освоить, не задерживая всех. Для этого лучше вызывать участников подобных трюков за пятнадцать—тридцать минут до начала общей репетиции. Это важно и с точки зрения техники безопасности, и для гарантии качества исполняемого сложного номера.

Есть связь, конечно, между мизансценой и музыкой спектакля, о чем уже сказано.

Чем раньше введена музыка в репетиции, тем проще приспособиться к чистовому ее варианту, будь то репетиции с оркестром или подгонка окончательной фонограммы.

Существует зависимость мизансцены от париков, гримов, костюмов. Но и этот вопрос уже рассмотрен. И тут — та же закономерность: чем раньше думаешь о будущих аксессуарах, тем легче войдут эти вещи в прогон и генеральную.

2.

На последнем этапе работы входит в спектакль еще один важнейший компонент — сценический свет. Режиссер не должен целиком передоверять постановку света другим лицам. Скажем здесь лишь о некоторых технических моментах постановки света, прямо связанных с мизансценой.

Некоторые режиссеры ставят свет на репетиции с актерами.

Ежесекундные остановки, поиски и уточнения света, связанная с этим суета в высшей степени нервируют артистов в сложный период выпуска и фактически срывают две, три генеральных. Раздражение артистов передается и электроцеху. Атмосфера накаляется, а дело делается плохо. Потому свет, мне думается, надо ставить в нерепетиционное время.

Но свет ставится прежде всего по мизансценам. Значит, нельзя светить на пустую сцену. Как же быть?

Опыт подсказывает такой путь.

Сначала художник по свету, заведующий электроцехом и регуляторщик смотрят несколько прогонов из зрительного зала, сидя рядом с режиссером.

Художник по свету под тихие комментарии режиссера и художника-постановщика фиксирует искомое световое состояние каждой сцены, в общих чертах запоминает, какая техника необходима для осуществления каждой художественной задачи: где должна быть установлена дополнительная аппаратура, какие нужны светофильтры. Регуляторщик записывает все переходы от сцены к сцене и точки эпизодов (текстовые и пластические реплики, за которыми следует перемена света).

Затем в специальное время назначаются световые репетиции. На сцене стоит полная декорация. Заведующий электроцехом со своими помощниками проводят светомонтировку, т. е. готовят все, что было намечено на прогоне, и приглашают к определенному часу режиссера и художника спектакля.

Самое лучшее, на мой взгляд, если режиссер в свою очередь приглашает на световую репетицию, помимо ассистента, еще одного-двух актеров из числа молодых энтузиастов.

Из обширной системы правил постановки сценического света упомяну здесь одно, прямо относящееся к мизансценированию: светить надо так, чтобы за красками и эффектами не пропадал актер. Чтобы он не забивался световыми излишествами, но и не тонули во мраке его лицо и глаза. Вот для чего необходимы на световой репетиции один-два актера.

Установив таким образом на двух-трех световых репетициях весь свет спектакля и прогнав его тут же один-два раза по репликам, нетрудно будет найденный свет «надеть» на генеральную с актерами. Тут тоже понадобятся кое-какие уточнения. На этот случай — прямая радиосвязь режиссера с регулятором.

Команда «Стоп!» раздается только в случаях, когда необходимо скорректировать не свет по мизансцене, а, напротив, мизансцену приспособить к свету. В некоторых случаях это единственный выход. Впрочем, и тут не всегда нужно останавливать генеральную. Часто режиссер может указать актеру световую точку жестом или, поднявшись на сцену, тихонько подсказать что-то.

Корректируя мизансцену по свету, режиссер должен следить, чтобы ни в коем случае от этих поправок не нарушилось целое. То есть делать их не иначе, как в контексте мизансценического ряда. Остановки на первых репетициях со светом возможны и даже необходимы там, где для актера возникают технические трудности. Например, актер из-за внезапного затемнения не может сориентироваться, перейти на новую точку, не рискуя получить травму. В этом случае все немедленно останавливается и свет корректируется так, чтобы актер работал без риска.

Важно также вырабатывать в актере ощущение на себе света. Как он должен чувствовать боковые места в зрительном зале, так и ощущать постоянно степень своей освещенности. Иной раз актеру достаточно сделать маленькое движение, чтобы, не нарушив рисунка, выйти из световой ямы или снять тень с лица партнера.

Кстати, чем ближе к эксплуатации, тем большее зависит от актера, тем необходимее в нем такое драгоценное качество, как умение почувствовать себя в композиции — чувство мизансцены

В. Г. **Кристи**

**Группировки и мизансцены**

Группировки и мизансцены.

До сих пор мы приучали учеников располагаться в сценическом пространстве исключительно так, как того требует процесс взаимодействия с партнерами, не думая о зрительном зале. Но наступает момент, когда перед учениками следует поставить новую, более сложную задачу: не только верно жить на сцене, но и уметь доносить эту жизнь до зрителя, учитывая сценические условия.

Пластическое положение актера на сцене не безразлично к творческому результату: мало создать органический процесс, надо еще сделать его сценически выразительным, доступным для восприятия. Зритель должен ясно видеть и хорошо понимать все происходящее на сцене. Как бы актер ни отдавался жизни роли, он в то же время будет ощущать непрерывную связь со зрительным залом, наблюдать и контролировать свое творчество со стороны. Положительная реакция зрительного зала помогает ему укрепиться в творческом самочувствии.

Пластическим выражением сценического взаимодействия являются группировки и мизансцены. Группировкой называется взаимное расположение действующих лиц на сценической площадке. Мизансцена же означает не только расположение, но и перемещение действующих лиц в пространстве сцены, она развивается во времени, имеет определенную протяженность. Группировка же предполагает статический момент мизансцены, подобно отдельному кадру из кинофильма. Поэтому, говоря о мизансцене, мы в то же время подразумеваем и весь комплекс группировок, из которых она состоит.

Выразительная мизансцена нередко рождается непроизвольно, сама собой, в процессе репетиционной работы, в результате живого взаимодействия партнеров и правильного ощущения ими сценического события. Интуиция способна подсказать актерам такие неожиданные положения, до которых, как говорил Станиславский, не додумается ни один гениальный режиссер. Вместе с тем он никогда не предлагал руководствоваться одной только интуицией и придавал большое значение сознательной технике построения группировок и мизансцен.

Существует мнение, что этой техникой должны владеть не актеры, а режиссеры, ответственные за сценическую композицию спектакля. Но истинный артист никогда не удовлетворится ролью слепого исполнителя предписанной режиссером мизансцены. Руководствуясь указаниями автора и режиссера, он будет сам создавать ее в содружестве со своими партнерами. Даже в том случае, когда мизансцена предложена режиссером, актер должен не механически воспроизвести, а творчески осмыслить ее, сделать своей, оправдывая и обогащая заданный пластический рисунок собственными эмоциями. Кроме того, в искусстве переживания каждое повторение спектакля не есть точная копия предыдущего. Играя всякий раз по-сегодняшнему, актер будет постоянно обновлять не только внутренний, но и внешний рисунок роли, а значит, и мизансцену. Не нарушая целого, то есть установленной сценической композиции, он всегда должен чувствовать себя свободным в выборе деталей. «Единство и взаимопроникновение детали и целого мы можем наблюдать в любой прекрасно построенной мизансцене, воплощенной коллективом актеров,— справедливо утверждает А. Д. Попов,— если только каждый исполнитель — художник, а не пешка в руках режиссера, механически выполняющая режиссерский рисунок» . Иными словами, качество мизансцены определяется не только искусством режиссуры, но и творчеством актеров, воплощающих сценический замысел.

Чтобы актер был не «пешкой», а сотворцом режиссера, умеющим свободно ориентироваться в сценическом пространстве и находить всякий раз наилучшее положение своего тела для выполнения сегодняшних действий, он должен в совершенстве владеть законами мизансцены.

Эти законы опираются на требования жизненности и сценичности, в равной мере необходимые для достижения художественной правды. Хорошая мизансцена должна быть не только зрелищно выразительной и образно воплощать смысл сценических событий, но и создавать одновременно наиболее благоприятные условия для творчества.

Станиславский относил группировки и мизансцены к числу творческих элементов системы. Он предлагал ученикам наблюдать и воспроизводить на сцене наиболее интересные группировки и мизансцены, подсмотренные ими в действительности. Жизненность мизансцены была для него главным условием ее выразительности.

Другим непременным условием выразительности мизансцены будет верно найденный угол зрения, то есть наиболее выгодное расположение ее по отношению к зрительному залу. Для развития этих качеств целесообразно строить упражнения так, чтобы они выполнялись поочередно двумя группами учеников, из которых одна действует на сценической площадке, а другая оценивает создаваемые мизансцены и группировки со стороны, корректируя работу товарищей.

В жизни тело человека принимает положение, которое диктуется целесообразностью его поведения в тех или иных обстоятельствах. Оно выражает и индивидуальные особенности, присущие данному лицу.

Если по ходу занятий, когда беседа приобретает непринужденный характер, предложить всем застыть в неподвижности — обнаружится созданная самой жизнью группировка учеников вокруг педагога. По ней можно будет судить о характере беседы, о степени заинтересованности в ней присутствующих, а также о взаимоотношениях педагога с учениками. При этом положения фигур будут отличаться большим разнообразием.

Вряд ли окажутся две одинаковые позы сидящих. Разными будут и положения рук, сложенных на коленях или разбросанных на спинки стульев, скрещенных на груди или свободно свисающих, держащих сумочки, карандаши, тетради или спокойно лежащих на столах, подпирающих голову и т. п. Разными будут и положения ног, головы, спины, всего корпуса. В этом проявится не только степень внимания каждого ученика к беседе педагога, его общее физическое состояние, но и врожденная или приобретенная воспитанием привычка держать себя на людях, инстинктивное стремление скрыть недостатки фигуры и выявить ее достоинства и проч.

Но все эти индивидуальные особенности и различия потеряются, если вывести учеников на сцену и предложить им воспроизвести ту же самую беседу с педагогом. То, что было самой жизнью, превратится в сценическое зрелище. Положения фигур станут, как правило, более напряженными и официальными, а главное — однообразными, лишенными естественной выразительности, как это бывает на групповой фотографии или за столом президиума. Выставленные напоказ, ученики начнут невольно перестраиваться по отношению к зрителю, с тем чтобы спрятаться от него или, напротив, покрасоваться перед ним. У кого-то появится утрированное внимание к педагогу, у других — нарочитая небрежность к нему, то есть то, что на профессиональном языке называется «плюсиками». Из-за отсутствия четвертой стены изменится и сама планировка: может случиться так, что при открытии занавеса ученики окажутся спиной к залу и заслонят собой педагога или, наоборот, педагог окажется к зрителю спиной. Случайность планировки вызовет чувство неловкости, которое заставит перестраиваться на ходу и приведет поначалу к самому банальному построению мизансцены, с полуоборотами в сторону зрителя.

Если предложить ученикам, сидящим в зале, исправить положение и создать самую выразительную с их точки зрения планировку урока, то и тут мнения разойдутся и возникнут новые недоразумения. Дело в том, что не может быть выразительной планировки или мизансцены «вообще». Мизансцена в спектакле создается не ради эффектного расположения актеров, а как воплощение определенного момента жизни пьесы. Нельзя поэтому судить о качестве мизансцены безотносительно к той идее, которую она должна воплотить.

Проделанный опыт поможет ученикам уяснить главный принцип построения мизансцены и оценить ее значение. После этого целесообразно перейти к элементарным техническим упражнениям, которые помогут ученикам находить наиболее выгодное положение в сценическом пространстве в зависимости от поставленной задачи.

Расположение по отношению к зрительному залу. Ученики должны убедиться на опыте, что каждое их движение, поза, группировка будут по-разному восприниматься зрителем в зависимости от того, как они расположатся в сценическом пространстве.

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.

Если сесть на стул лицом к рампе и сделать наклон вперед, оторвавшись от спинки стула и согнувшись в пояснице, например, разглядывая что-либо, то такое действие трудно уловить из зрительного зала, а согнутая фигура будет выглядеть укороченной, деформированной. Но та же поза и движение актера, показанные в профиль, станут доходчивей, а линия фигуры — пластичнее.

В старину существовали каноны сценического поведения, запрещавшие актерам делать движения, пересекающие фигуру. Если исполнитель стоял к публике правым боком, а ему надо было поздороваться за руку с партнером, то он подавал левую руку. Конечно, такая условность неприемлема в современном реалистическом театре, хотя и не лишена известного смысла.

Актер должен ощущать линию фигуры и не искажать ее без надобности излишними углами и пересечениями. Предположим, чтобы ввернуть электрическую лампочку в патрон, я, обернувшись к публике левым боком, обопрусь на сидение стула левой коленкой и протяну кверху левую руку. В этом случае моя фигура будет пересечена ногой, согнутой в коленке и ступне, а голова загорожена рукой. Иное дело, если я, выполняя то же действие, обопрусь правой коленкой, вытяну носок левой ноги, а правой рукой буду ввинчивать лампочку. Тогда фигура вытянется в одну непрерывную линию, станет более стройной. Поворот мизансцены на сто восемьдесят градусов может сделать более доходчивым действие, да и сам актер будет восприниматься по-другому.

Станиславский предлагал также ввести в тренировку упражнения на освоение сценических переходов и поворотов, чтобы не создавать излишних «вольтов» и оборотов вокруг собственной оси, не пересекать без надобности действующих в этот момент партнеров и не показывать зрителям спину, если только это специально не предусмотрено мизансценой.

Ученику предлагается, например, вывести даму под руку на сцену и посадить ее на стул, обращенный к зрительному залу. Но так, чтобы не поворачиваться к публике спиной, не загораживать собой партнершу и не заставлять ее делать лишних поворотов и пятиться спиной к стулу.

Одно из правил сценической группировки — создавать партнеру, ведущему в данный момент сцену, наивыгоднейшее положение по отношению к зрительному залу. Станиславский приводит такой пример: «Двое поют дуэт или играют в драме. Пусть сами себе будут режиссеры и так располагаются и мизансценируют, чтоб голос естественно, сам собой летел в публику, чтоб глаза и мимика сами собой показывались зрителю... Отдельные речитативы, арии или реплики (в драме) мизансценировать так, чтоб говорящий оказался естественно по направлению зрителя, а когда он замолчит, чтобы естественным путем оказался лицом к публике другой, кто начинает говорить» (т. 3,стр.391).

Станиславский считал, что с точки зрения восприятия сценической группировки и мизансцены не безразлично, располагаются ли они слева направо или, наоборот, справа налево. Действующий на сцене актер никогда не додумается до таких тонкостей, если не убедится в их значении на собственном опыте.

Любопытный пример приводит в своих воспоминаниях режиссер П. И. Румянцев. При постановке «Пиковой дамы» по режиссерскому плану Станиславского ему пришлось по техническим соображениям повернуть планировку комнаты Лизы на сто восемьдесят градусов. В результате все мизансцены стали восприниматься из зрительного зала как бы в зеркальном отражении. Казалось, что замысел Станиславского полностью сохранен, и, однако, какая-то доля сценической выразительности была при этом безвозвратно потеряна. Перевернутые мизансцены оказались неудобными и для актеров и для зрителей.

Пусть ученики сами разгадают этот секрет сценической выразительности. Можно предложить нескольким лицам пройти, а затем пробежать вдоль рампы взад и вперед, остановиться, разглядывая что-то справа или слева от себя и т. п. Сидящие же в партере пусть попробуют определить, какое движение, поза, группировка удобнее для восприятия. Опыт приобретет еще большую наглядность, если на просмотр той или иной группировки или мизансцены, включая и выключая свет, отводить лишь несколько секунд.

Можно также опереться на опыт самой жизни. На трибунах, в амфитеатрах стадионов и ипподромов зрители всегда предпочитают располагаться так, чтобы наблюдать движение демонстрации, соревнования спортсменов или бег лошадей слева направо, а не наоборот. И при просмотре картинной галереи или панорамы большинство зрителей будет двигаться по ходу часовой стрелки, то есть слева направо. Встречных на улице удобнее пропускать слева от себя, двигаясь по правой стороне, и лектора на кафедре удобнее видеть и слышать слева от себя, чем справа. Привыкшие с детства читать слева направо, мы только путем огромных усилий можем читать в обратном направлении.

Это врожденное или приобретенное свойство зрительного восприятия, присущее большинству народов мира, не может не отразиться и на особенности восприятия сценического зрелища. Об этом знали или догадывались крупнейшие мастера театрального искусства прошлого. Не случайно Гёте в своих «Правилах для актера» рекомендует при мизансценировании диалога исполняющему более ответственную роль располагаться с левой стороны от публики, а не с правой. И хотя его «Правила» во многом утеряли сейчас практический смысл, они могут служить лишним доказательством того, что и в прошлом актеры учитывали особенности восприятия сценической композиции.

«Искусство движения на сцене... большая проблема,— писал М. А. Чехов.— Идет актер справа налево или наоборот, подходит к рампе или удаляется от нее, спускается по лестнице вниз или поднимается вверх, становится к зрителю в профиль или анфас и т. д. — все это в высшей степени своеобразные и могущественные приемы выразительности на сцене, если их начать применять правильно, и все это в то же время элементы сценического хаоса и уродства, если пренебречь всем этим» .

С точки зрения обычных сценических условий существует несколько основных приемов построения мизансцен и группировок: вдоль рампы, поперек рампы, по диагонали, по вертикал и, по кривой линии (речь идет здесь о мизансценах, не выходящих за пределы рампы). Каждое из этих построений следует проверить на практике. Для этого можно обратиться к коллективным упражнениям, требующим передвижения группы исполнителей по сценической площадке. Темами упражнений могут быть такие групповые эпизоды, как покупка газеты в киоске или фруктов в торговом ларьке, проход альпинистов по горной тропе, развод караула, погрузка или разгрузка вагона или баржи и т. п.

Лучше всего начинать с импровизации, которая исполняется вначале без учета положения зрителя. Предположим, у киоска образуется очередь за газетой, в которой напечатано сенсационное сообщение. Очередь медленно продвигается, пока не выясняется, что газеты почти все распроданы. Порядок тотчас нарушается, так как каждый постарается получить газету вне очереди. Если представить себя кинооператором, который хочет снять кинокамерой этот уличный эпизод, какой выгоднее всего избрать угол зрения? Такой вопрос может быть адресован ученикам, не участвующим в действии, а наблюдающим его со стороны. Если подойти с аппаратом сбоку, можно зафиксировать протяженность образовавшейся очереди и наблюдать ее продвижение к киоску. Такого же результата можно добиться и на сцене, если построить мизансцену вдоль рампы. Однако заключительный момент эпизода, когда очередь нарушается и покупатели ведут борьбу за газету, столпившись у киоска, выгоднее снимать не сбоку, а со стороны продавца. Если больше всего дорожить этим моментом, то мизансцену целесообразнее построить не вдоль, а поперек рампы, посадив продавца спиной к зрителям. Можно, наконец, найти и такую промежуточную точку зрения (по диагонали), при которой будет достаточно отчетливо восприниматься и продвижение очереди и штурм газетного киоска. Окончательная планировка будет зависеть от того, что более всего интересует нас в исполняемой сцене, что должно стать кульминацией эпизода и какой, следовательно, выгоднее всего выбрать ракурс для построения мизансцены.

Проделав ряд таких упражнений, можно поставить перед учениками вопрос: какими преимуществами и недостатками обладают различные виды построения группировок и мизансцен? Так, например, мизансцена, построенная перпендикулярно рампе, то есть развернутая в глубину сцены, дает возможность создать перспективу движения, эффектно организовать выход действующих лиц из глубины на авансцену, причем положение лицом к зрителю позволит наилучшим образом воспринимать их мимику, голос, выражение глаз.

Наряду с преимуществами перпендикулярное Построение мизансцены имеет и недостатки: находящиеся впереди будут всегда загораживать задних. При ведении диалога один из партнеров окажется спиной к зрителю либо спиной к партнеру. С этими же трудностями мы столкнемся и при построении массовой сцены, главная ось которой проходит перпендикулярно рампе. Такое построение выгодно лишь в исключительных случаях, когда центральный выход из глубины является главным стержнем сценического события.

Гораздо чаще пользуются приемом развертывания мизансцены параллельно рампе. При таком построении всякие переходы, сближения и расхождения партнеров и т. п. будут более рельефны и ощутимы для зрителя. Развертывание мизансцены вдоль рампы дает также большие преимущества при построении барельефной композиции, позволяющей показать зрителю крупным планом большое число действующих лиц, а также, если необходимо, создать впечатление дистанции между партнерами.

Но злоупотребление этим приемом может привести к однообразию сценических планировок. Кроме того, располагая актеров в профиль к залу, мы тем самым лишаем зрителя возможности следить за их мимикой, выражением глаз, затрудняем восприятие их речи и голоса, направленного при таком построении в сторону кулис.

Стремясь преодолеть недостатки подобного построения, актеры невольно разворачиваются в сторону публики, становясь вполуоборот или боком к партнеру. В результате нарушается естественный процесс взаимодействия и создается наихудший вид театральной условности, получивший особенно широкое распространение на оперной сцене.

Прием так называемого диагонального построения мизансцен представляет собой сочетание двух предыдущих. Он помогает в значительной степени преодолеть недостатки рассмотренных приемов мизансценирования. Диагональное построение имеет то преимущество, что оно дает возможность развернуть планировку вдоль рампы и в то же время сохранить ее перспективу. Артист, находящийся в диагональном положении по отношению к рампе, хорошо виден и слышен из зрительного зала.

Чтобы нарушить прямолинейность сценических планировок и передвижений, мизансцена строится нередко по кривой линии, по кругу или спирали. Передвигаясь по кривой, актер попеременно виден с разных сторон, ему легко разнообразить ракурс тела и движений при общении с партнерами. Такое построение планировок достигается обычно соответствующим расположением станков и других декоративных элементов. Но и без помощи постановочных средств актеры нередко добиваются яркой выразительности, строя мизансцену по кривой.

Использование сценической техники, применение архитектурного и скульптурного принципов в оформлении спектакля значительно расширяют возможности мизансценирования. Различного рода станки, лестницы, мебель, рельефный пол и другие конструктивные элементы создают наиболее благоприятные условия для композиционного разнообразия группировок и мизансцен, если только они не превращаются в самоцель.

Конструктивные элементы декорационного оформления позволяют использовать третье измерение, создавать высотные композиции, которые выгодно сочетаются с другими приемами мизансценирования. Они чрезвычайно разнообразят и обогащают сценическое планировочное искусство.

Делались и делаются многочисленные попытки разрушить ренессансную сцену-коробку и расположить зрителя вокруг сценической площадки по принципу цирковой арены или античного амфитеатра. При таком построении создаются иные условия пространственного решения спектакля, которые требуют новых приемов мизансценирования. Круглая сцена помогает в некоторых случаях приблизить актера к зрителю, лучше воспринимать происходящее на ней движение. Однако этот принцип создает неравноценные условия восприятия сценического зрелища. В то время, когда одни зрители видят актера в фас, другие будут видеть его со спины.

Пусть ученики разберут с точки зрения выразительности планировок и мизансцен различные театральные постановки, пусть учатся находить наиболее целесообразные композиционные решения для исполняемых ими этюдов и отрывков. А главное, как советовал Станиславский, нужно, чтобы и в жизни внимание было направлено на мизансцены.

Театральный опыт накопил множество приемов построения группировок и мизансцен, которые с успехом могут быть использованы для тренировочных занятий. К ним относятся приемы шахматного построения, сохранения заданных дистанций, создания ломаных и пересеченных линий, различных радиусов движения, последовательности и постепенности развития мизансцены.

Прием шахматного построения. Чтобы зрители видели актера на сцене, необходимо и актеру в каждый момент своего творчества находить такие ракурсы и положения, которые позволяли бы ему видеть зрительный зал.

Одно из правил групповой мизансцены заключается в том, что актер, находящийся позади партнеров, должен всегда располагаться в промежутках между ними. Если поставить исполнителей рядами во всю глубину сцены, то, следуя этому правилу, они расположатся на планшете в шахматном порядке. Этот порядок расположения имеет то преимущество, что он не только дает возможность каждому участнику массовой сцены найти место, с которого он виден зрителю, но и достигать иллюзии большой толпы при сравнительно малом количестве исполнителей.

Любое изменение в расположении актеров, находящихся на переднем плане сцены, влечет за собой соответствующую перегруппировку всех, кто находится позади. Таким образом, за композиционную правильность мизансцены в спектакле отвечают в первую очередь те, кто располагается в глубине сцены, на втором плане, а не те, кто находится впереди.

Можно предложить ученикам ряд упражнений, которые помогут им овладеть этим приемом сценической группировки. Например, ставится задача—сыграть приход гостей на званый вечер. Для этого каждому участнику упражнения нужно выйти на сцену, сориентироваться, увидеть хозяина и хозяйку дома, подойти и поздороваться с ними, познакомиться с присутствующими гостями.

Выполняя эти действия, ученик должен найти оправданные удобные положения как по отношению к партнерам, так и к зрительному залу, руководствуясь правилом шахматного расположения. Если по ходу действия он вынужден кого-то на время загородить, то партнер должен найти для себя новое положение и восстановить нарушенный шахматный порядок. Разумеется, это надо делать не механически, а находя всякий раз соответствующее оправдание.

Прием сохранения дистанций. В процессе мизансценирования нередко приходится располагать большое количество исполнителей на небольшой площадке или же, наоборот, заполнить большую площадку малым числом исполнителей. В таких случаях устанавливается та или иная плотность группировки, которая регулируется предложенной режиссером определенной дистанцией между участниками массовой сцены. Так, например, при тесном расположении группировки актер должен чувствовать плечо партнера; при менее плотном расположении — его локоть; при более разреженном расположении — соблюдать дистанцию вытянутой руки;

и при широком расположении — держаться от партнера на расстоянии двух вытянутых рук.

Нужно натренировать учеников в быстрых переходах от одного расположения группы к другому, соблюдая при этом усвоенный ранее шахматный порядок. Заданной дистанции необходимо придерживаться не только в статических группировках, но и в движении, подобно тому как участники футбольной команды стремятся сохранять установленный порядок взаимного расположения во время игры.

Как в жизни, так и на сцене мы чаще всего встречаемся с комбинированными группировками, то есть с сочетанием в одной мизансцене тесного и широкого расположения.

Если вернуться к упражнению «приход на званый вечер», то сама жизнь подскажет естественное расположение гостей. Большая группа присутствующих неизбежно распадается на ряд маленьких групп по два, по три человека и более. Причем и в этом случае шахматный порядок на сцене должен соблюдаться как внутри маленьких групп, так и в расположении их между собой. Разница лишь в том, что внутри групп будет более плотное, а между группами более широкое пространство.

Прием ломаных линий. Вспомним привычные глазу зрителя шаблонные планировки оперного хора, которые сводятся в основном к двум построениям: либо к фронтальному, либо к полукруглому расположению хора вокруг солистов. В этих случаях солист вынужден поворачиваться к хору спиной и направлять в зрительный зал слова, адресованные толпе, находящейся сзади него.

Это условное театральное построение противоречит требованиям жизненной логики.

Чтобы избежать подобного шаблона, который напоминает военный строй, и в то же время не нарушить условий сцены, то есть сделать толпу видимой из зрительного зала, целесообразно располагать ее не по прямой, а по ломаной линии. Это дает возможность разнообразить сценическую планировку, сделать ее более естественной и оправданной.

Даже в том случае, когда по замыслу режиссера актеры оказываются вытянутыми в одну шеренгу, небольшими поворотами друг к другу, сокращением или увеличением дистанций между ними можно сломать эту прямолинейность и сделать мизансцену более выразительной.

К ломаным линиям следует стремиться не только в горизонтальной, но и в вертикальной плоскости построения мизансцены, то есть добиваться ступенчатости сценической группы. Плохо, когда линия голов находится на одном уровне и создает однообразный горизонтальный рисунок.

Всякая живая группа имеет свои естественные подъемы, спады и вершины. Такой же естественный, разнообразный рисунок должен существовать и в театре. Создание ступенчатой группировки чрезвычайно облегчается при ломаном планшете сцены, при объемно-конструктивных элементах декораций, а также мебели и всевозможных театральных станках, лестницах и т. д. Хорошо продуманное объемно-архитектурное оформление может определить рисунок построения массовой народной сцены и придать ей скульптурную рельефность и графическую выразительность. Но чтобы ученики лучше усвоили принцип ступенчатого построения группы, целесообразно на первых порах давать им упражнения без мебели и станков и предложить строить мизансцены на ровном полу, например пикник на лужайке или пионерский костер, полевые работы, отдых на пляже и т. п. В таких обстоятельствах кто-то может стоять, кто-то опуститься на колени, кто-то сидеть, лежать.

В этих упражнениях каждый из учеников по очереди принимает на себя роль режиссера в создании той или иной сценической группировки.

Прием пересеченных линий. Одним из наиболее действенных приемов достижения внешней выразительности мизансцены и группировки является прием пересечения линий человеческих фигур и движений. Самое однообразное, статичное и бедное по своим возможностям построение массовой сцены — расположение по принципу отдельно стоящих, вертикальных фигур. У Станиславского подобная группировка всегда ассоциировалась с частоколом или палками в огороде. В ней нет внутреннего движения, а следовательно, и жизни. Она напоминает фигуры солдат, застывших по команде «смирно».

Чтобы избежать этой сухости и безжизненности в построении группировки, создается так называемая «игра линий», смысл которой в том, чтобы воображаемая ось человеческого тела всегда имела тот или иной угол наклона и пересекала ось наклона других участников группы. Причем угол наклона должен строиться не перпендикулярно (такой наклон будет мало заметен зрителю), а параллельно рампе. Прием пересеченных линий не есть чисто эстетический прием, создающий внешнее зрительное разнообразие. Он имеет более глубокий смысл, так как позволяет через позу выразить действие, раскрыть содержание происходящей на сцене жизни. А где жизнь — там и движение, а где движение — там непременное отклонение человеческой фигуры от вертикальной и горизонтальной осей.

В упражнениях на пересеченные линии нетрудно найти общий объект внимания, объединяющий всех его участников. Например, все сгруппировались у стола, сочиняя какую-то бумагу, наподобие репинских «Запорожцев». Или — у окна, чтобы рассмотреть уличную катастрофу. Пересеченность линий может достигаться здесь тем, что одни потянулись к окну, чтобы увидеть случившееся, другие, напротив, отвернулись от окна, чтобы избежать неприятного зрелища, третьи объясняют четвертым подробности происшествия, и т. п.

От перемены места объекта внимания будут всякий раз открываться новые возможности группировок. Допустим, все рассматривают летящий в небе самолет, или изучают следы на земле, или рассматривают корабль, показавшийся на горизонте. В этих случаях будет меняться не только вся группировка, но и направление пересекающихся линий.

Так же как и в предыдущих упражнениях, ответственность за композиционную завершенность мизансцены несут те, кто к ней подстраивается, а также те, кто находится дальше от зрителя, на втором и третьем планах.

Постепенность развития мизансцены. Необходимым условием создания живой, органической жизни на сцене является точное, неукоснительное соблюдение логики и последовательности мышления, переживания, действия, движения и т. д. Этот принцип имеет непосредственное отношение и к построению и развитию мизансцены. Как нельзя внезапно сменить ненависть на любовь, не пройдя последовательно всех промежуточных ступеней от одного чувства к другому, точно так же нельзя внезапно перейти от мизансцены драки к мизансцене объятий, не нарушая жизненной логики.

Мизансцена не есть чередование различных поз и группировок, а единый процесс последовательного развития, постепенного перехода из одного положения в другое с соблюдением всех промежуточных, составных моментов.

Приведем некоторые упражнения, помогающие актерам овладеть последовательностью развития мизансцены. Например, сидящим на стульях ученикам предлагается встать. Педагог спрашивает, сколько промежуточных положений тела можно обнаружить при вставании? На первый взгляд может показаться, что таких положений будет два, три, но при внимательном рассмотрении выяснится, что их значительно больше.

Предположим, человек дремлет, развалившись на стуле, закинув ногу на ногу, скрестив руки и опустив голову. Его неожиданно позвали в другую комнату. Сколько нужно ему осуществить различных движений, чтобы встать со стула? Прежде всего он поднимет голову, затем разведет ноги, освободит руки, возьмется за сиденье, оттолкнется от спинки стула, подогнет ногу, перенося центр тяжести вперед, переведет руки на колени, сделает рывок вперед, перенося тяжесть тела на согнутую ногу, выпрямит ее и разогнет корпус.

Таким образом, чтобы перейти из первоначального сидячего положения в стоячее, ему нужно проделать более десятка различных движений. Количество движений может быть увеличено или сокращено в зависимости от тех или иных обстоятельств, но на первых порах выгодно брать такие, которые осложняют действие и дают ученику возможность наглядно ощутить все составные моменты сложного движения. Человеку старому или больному выполнить это действие будет труднее, чем молодому, здоровому.

От этого примера можно перейти к более сложному виду мизансцены, осуществляемой двумя и более участниками в процессе взаимодействия. Предлагается, например, построить мизансцену примирения двух влюбленных. При этом могут присутствовать и посредники— друзья. Зрители не слышат их слов, а видят только позы и движения. Устанавливается исходное положение. Девушка стоит у окна, отвернувшись от молодого человека. Он стоит у двери. Сцена оканчивается поцелуем. Задача заключается в том, чтобы найти как можно больше тонких, оправданных типических положений в развитии логики действия от ссоры к примирению. Последовательность и постепенность в развитии мизансцены делают ее не только логически оправданной, но и художественно убедительной.

Сценическое действие редко начинается с кульминации. Искусство драматурга, режиссера и актера заключается в умении последовательно подвести к этой кульминации, сделать кульминацию логическим и неизбежным следствием развивающихся событий. Как хороший дирижер в совершенстве владеет приемом крещендо, то есть постепенного, динамического нарастания мощности звучания оркестра, так и актер и режиссер должны уметь строить мизансцену по нарастающей линии, постепенно доводя ее до кульминации.

Радиусы движений. Неопытные актеры и режиссеры, чтобы создать иллюзию напряженной внутренней жизни на сцене, часто пытаются подхлестнуть действие тем, что делают много излишних, неоправданных перемещений, дробят и мельчат мизансцены, нарушая плавность и последовательность их развития.

Иначе поступают опытные мастера. Они проявляют большую выдержку и экономность в движениях, следуя правилу: не переходить к новой мизансцене, не исчерпав до конца предыдущей. Такая сдержанность в развитии мизансцены создает большую напряженность и позволяет актеру более отчетливо прочертить рисунок нарастающего действия. Для этого важно научиться пользоваться различными радиусами движения, начиная от самых малых и кончая самыми большими.

Допустим, если по ходу действия пьесы происходит спор, то невыгодно его сразу начинать с усиленной жестикуляции и бегания по сценической площадке, как обычно поступают актеры-любители для создания комического или драматического эффекта. Гораздо интереснее наблюдать процесс постепенного вырастания спора и доведения его до той точки кипения, когда на помощь словесным аргументам приводится в действие вся амплитуда жестов и движений актера.

Чтобы овладеть техникой последовательного развития мизансцены, Станиславский рекомендовал определить различные радиусы своих движений. К самому малому радиусу можно отнести мимику, то есть движения глаз и лицевых мускулов. Следующим радиусом будет движение головы, далее прибавляется движение пальцев и кистей рук, затем рука до локтя и, наконец, движение во всю длину руки. Потом включается верхняя часть туловища—плечи и спина, затем—все тело, но без переступания с места на место или, как выражался Станиславский, при приклеенных к полу подошвах. Наконец, самым широким радиусом движения будет перемещение актера по сценической площадке.

Ученикам предлагается упражнение на оправданное, постепенное включение всех радиусов движения как в сторону их расширения, так и в сторону сужения. Предположим, к человеку, пьющему в саду чай с вареньем, привязалась оса. Она вьется вокруг его головы. В первый момент он может замереть в неподвижности, отгоняя осу движением мускулов лица и следя за ней глазами, — это будет самый малый радиус движения. Затем он начинает отгонять осу движением головы. После этого в ход пускаются пальцы и кисти рук и т. д. и т. п. Таким постепенным расширением радиуса движений можно довести мизансцену до наибольшего ее накала — человек, преследуемый осами, может бегать от них по всей сцене или кататься по полу.

Особенно полезен прием построения мизансцены по радиусам движения при создании массовых сцен. Толпа на сцене при всем многообразии ее индивидуальностей объединена общностью действия. Она либо участвует в развитии происходящих на сцене событий как главная действующая сила, либо выполняет функцию вспомогательную, служит как бы резонатором, усиливающим и обостряющим конфликт.

И в том и в другом случае жизнь толпы должна быть соответствующим образом организована и направлена на выполнение определенной задачи. Если каждому участнику массовой сцены предоставить возможность действовать на свой риск и страх, то может возникнуть та пестрота и разнобой в поведении толпы, которые нарушат единство действия.

Одним из эффективных приемов создания общего развивающегося динамического рисунка жизни толпы на сцене с ее подъемами и спадами, взрывами и замираниями служит организация движения по радиусам. Этим приемом часто пользовался Станиславский в своих постановках. Яркая иллюстрация тому — финал ларинского бала в опере «Евгений Онегин». Во время котильона на переднем плане между Ленским и Онегиным завязывается ссора. Заметив ее, гости прекращают танец и замирают на месте, прислушиваясь к их разговору. По мере нарастания ссоры они постепенно начинают расширять радиус своих движений — сперва переглядываются, поворачивая голову вправо и влево, затем в ход пускаются руки, чтобы привлечь внимание стоящих поодаль и выразить свое отношение к происходящему.

Когда ссора достигает кульминации, беспокойство гостей все более нарастает. Они начинают побуждать друг друга к активному вмешательству в конфликт между друзьями и, наконец, требуют от них самих объяснения. В движение включается все тело. Чередуя короткие порывистые перебежки с остановкой и замиранием, гости спускаются по ступенькам на авансцену, окружая Ленского и Онегина. Финальный момент мизансцены, связанный с уходом Ленского и обмороком Ольги, строится на стремительных и широких передвижениях участников массовой сцены, из которых одни пытаются оказать помощь Ольге, другие—остановить Ленского, третьи— привести в чувство хозяйку дома.

Достичь большой жизненной выразительности в построении массовых сцен можно путем постепенного вовлечения толпы в действие по принципу расходящихся на воде кругов или перекатывающихся волн. В таких случаях тот или иной радиус движения охватывает не всю толпу одновременно, а прокатывается по ней волнообразно. Возникнув в каком-либо определенном центре, движение распространяется вглубь и вширь, от одной группы к другой. Например, слух о. сумасшествии Чацкого, пущенный Софьей на балу, переходя от одного к другому, постепенно охватывает всех гостей. Эта общность действия влечет за собой перестройку группировок.

Возможны случаи, когда волнообразное, концентрическое распространение движения от одной группировки к другой сочетается с показом различных моментов развития общего для всех участников массовой сцены действия.

В картине известного французского художника Ватто «Отплытие на остров Цетеры» мы находим пример такого многопланового построения мизансцены. На картине изображены влюбленные пары, собирающиеся в путешествие на остров любви. На первом плане мы видим сидящую молодую женщину и опустившегося на колени кавалера, который уговаривает ее последовать с ним на остров Цетеры. Другая женщина уже согласна на это предложение. Она протягивает руки к своему возлюбленному, помогающему ей подняться. Третья женщина уже поднялась и готова следовать за своим поклонником, который обнимает ее за талию. Она обернулась к оставшимся позади подругам, как бы приглашая их последовать ее примеру. Дальше видны веселые, улыбающиеся пары, идущие в обнимку к кораблю. Такая композиция картины создает впечатление постепенно развивающегося действия, различные стадии которого запечатлены художником в позах отдельных пар, начиная от малого радиуса и кончая большим.

Иллюзию активной жизни толпы при точном сохранении заданного композиционного рисунка сценической группировки можно достичь и другим способом. Большая группа разбивается на ряд малых, по три, четыре и более человек. От каждой группы отделяется по одному актеру, который переходит или перебегает к другой группе, между тем как все остальные действуют, не сходя с места. Как только та или группа увеличится на одного человека, от нее тотчас отделяется другой, чтобы присоединиться к новой группе, подобно тому как это делается в известной игре «третий лишний». Происходит непрерывное перемещение отдельных действующих лиц по большому радиусу движений, которое всякий раз должно быть оправдано необходимостью что-то передать, узнать, выяснить, указать, сговориться и т. д.

Эффект динамического нарастания действия толпы достигается сочетанием различных радиусов движения с различным звучанием голосов, от шепота к сдержанному говору, от говора к громкой речи, от громкой речи к крику и, наконец, к воплю.

Создание композиционного центра. Мы рассмотрели ряд технических приемов создания жизненных, пластически выразительных мизансцен и группировок. Но в искусстве сценического реализма выразительность не существует вне действия, вне события, раскрывающих идею произведения. Мизансцена только тогда достигает цели, когда она является наиболее точным и ярким пластическим воплощением сквозного действия спектакля.

Можно очень тщательно и виртуозно разработать какую-либо массовую сцену, например бал у Капулетти из трагедии «Ромео и Джульетта». На этом балу можно развернуть широкую картину ренессансного быта, создать занимательные пантомимические сцены встречи гостей, их взаимоотношений, ухаживаний, показать типичные для эпохи танцы, этикет, эпизоды пьянства, обжорства и т. п. Правдивая историческая бытовая обстановка поможет нам через типические обстоятельства глубже раскрыть психологию и характер действующих лиц, понять уклад их жизни, атмосферу, в которой протекает действие пьесы. Но бытовые подробности не должны заслонять того главного, ради чего написана сцена. Они — только фон, призванный рельефнее оттенить все своеобразие и значение первой встречи Ромео с Джульеттой. Следовательно, композиционным центром всей картины должна стать встреча героев трагедии; а все остальное — подчинено этому событию.

Такой же композиционный центр должен существовать не только в каждой картине пьесы, но и в каждый момент развития мизансцены. Это тот фокус, в котором отражается сквозное действие спектакля. Одновременно он должен являться и главным фокусом внимания зрителя.

Умение точно фонарем осветить то главное, на чем должно быть сосредоточено внимание зрительного зала, имеет особое значение в массовых сценах, где внимание зрителя может рассеиваться на множество объектов. Создание композиционного центра мизансцены зависит не только от режиссера, но и от каждого участника массовой сцены. Если ее исполнители не будут чувствовать этого центра и подчинять ему свое поведение, а начнут привлекать внимание зала на себя, то зритель будет дезориентирован и может легко потерять нить происходящих событий.

Существуют приемы, которые позволяют сосредоточить внимание публики на определенных сценических объектах. Так, например, если нужно в массовой сцене выделить или подчеркнуть движение одного действующего лица, необходимо, чтобы все другие участники сцены застыли в неподвижности. Или, наоборот, если требуется подчеркнуть неподвижность одного из персонажей, то приводят в движение остальных.

Чтобы сделать заметными в большом пространстве театрального зала движения актера, его мимику, жесты, выражение глаз или какой-либо сценический объект, нужно, чтобы каждый участник сцены чувствовал этот объект и умел переключить на него внимание зрителя.

Более того, актер должен точно ощущать, что является его главным выразительным средством в каждый момент осуществления действия: произносимые слова, интонация, глаза, мимика, жест, движение тела и т. п. Так, например, чтобы заставить тысячную толпу сосредоточить внимание на выражении глаз, актер должен убрать на время все остальные средства выразительности, которые могли бы отвлечь на себя зрительный зал.

Искусством композиции в совершенстве владеют выдающиеся мастера живописи и скульптуры, для которых пластическое ощущение материала имеет первостепенное значение. Поэтому не случайно Станиславский рекомендовал включить в программу воспитания молодых актеров и режиссеров изучение лучших образцов изобразительного искусства.

В своих заметках к программе воспитания актера он указывал на необходимость ввести в учебный курс упражнения на «оживление» картин и скульптур. Ученикам предлагается принять позы изображенных на картине людей и найти соответствующие действия, оправдывающие эти позы. После этого ученики должны воссоздать ту жизнь, которая предшествовала моменту, изображенному на картине, а затем и продолжить ее. В результате может возникнуть этюд, в котором композиционное построение картины получит развитие во времени. Если взять, например, известную картину Репина «Не ждали», то нетрудно восстановить течение жизни семьи до появления ссыльного отца и мужа и после неожиданной встречи, запечатленной на полотне.

В картинах великих художников, изображающих групповые и массовые сцены, мы найдем подтверждение и убедительную иллюстрацию всех законов пластической композиции, о которых было сказано выше. Так, на известной картине Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» изображен момент, когда Христос объявил ученикам, что один из них станет предателем. Художник воспроизводит их бурную реакцию на слова учителя. Мы видим, что одни ученики настойчиво требуют от него разъяснений и доказательств, другие — удерживают и успокаивают первых. Третьи выражают недоумение и протест, четвертые убеждают их, упрекают в недоверии к учителю. Какими же приемами пользовался художник при изображении этого драматического события? Двенадцать учеников разбиты на четыре группы по три человека в каждой, что помогает обособить фигуру Христа, находящуюся в центре композиции. В композиционном построении группы в полной мере использованы приемы пересекающихся линий, ступенчатого построения и сочетания различных радиусов движения.

Особый интерес для изучения законов мизансцены и сценической группировки представляют групповые скульптуры, в которых, в отличие от живописи и рисунка, положение зрителя, воспринимающего произведение, не является точно установленным. Это приближает групповую скульптуру к сценической группировке, в то время как композиция в живописи и рисунке имеет строго определенный ракурс зрительного восприятия и потому не всегда без изменения может быть перенесена на сценическую площадку. Она по своей природе ближе к мизансцене кинокадра.

Изучение приемов группировок и мизансцен на тренировочных занятиях первого и второго курсов должно быть закреплено созданием массового этюда. Среди отрывков второго курса полезно иметь и драматургический материал, объединяющий весь курс, например третий акт «Горя от ума». В некоторых театральных школах студентов второго курса занимают в массовых сценах театрального репертуара. Это может принести пользу, если подготовка массовой сцены будет рассматриваться как повод для учебной работы, и в частности работы по овладению законами сценических группировок и мизансцен.

## Ю. БАРБОЙ

## Мизансцена

Рассмотренные нами части архитектоники, как и части композиции вообще, - такие, как, например, акты многоактного спектакля, - наиболее широкие из тех, что есть в театре. Они обозримы, но непосредственно движение художественной мысли по этим вехам проследить невозможно. Рывками или плавно, но оно накапливается постепенно: форма едина и одновременно членима, и должна быть такая последняя в своей конкретности единица высказывания, «ниже» которой никакого художественного, а стало быть, и никакого смысла нет. Этим последним, химически неделимым атомом театрального текста, по всей видимости, может быть только мизансцена. В «последней», полной реальности своей формы спектакль и есть совокупность и система мизансцен. Они, их переходы, их связи между собою и составляют ту материю, из которой мы вычитываем всякое содержание.

Возникновение понятия в близком к современному значении разные авторы датируют по-разному. Нам, однако, достаточно того, что, во-первых, мизансцена как нечто не ритуально-знаковое, а художественно значимое возникла не вместе со спектаклем, а веками поздней, и во-вторых, что это понятие потребовалось тогда, когда спектакль перестал быть целиком синкретическим действом. Еще жестче: когда те фрагменты сценической части спектакля, которые связаны с актерами, потребовалось как-то отделить от других, варьируемых частей системы, и особым образом выделить. Другими словами, когда театр стал актерским, то есть когда актеры со своими ролями и партнерами взяли на себя решающую ответственность за создание смысла и соответственно строительство формы. С сегодняшней точки зрения мизансцена эпохи классицизма и еще более поздних времен (крепче всего зацепившаяся за оперный театр), наверное, тоже выглядит как нечто неиндивидуализированное, но на деле она уже несомненно полна смысла. Напомним лишь о том, как неукоснительно несколько веков соблюдали простейшее, но прямо содержательное правило: важные герои занимают на сцене более видное место, а неважные – невидное, то есть невыгодное для рассматривания.

И все-таки особое значение мизансцена приобрела на следующей, режиссерской фазе развития спектакля. Не лишены резонов точки зрения, согласно которым сочинение мизансцен, сегодня явная прерогатива режиссера и одновременно атрибут его творчества, - это если не единственное, то самое надежное свидетельство его авторства. Не зря один из представителей этого цеха, М. Рехельс, одну из подглавок своих этюдов о режиссуре «Режиссер – автор спектакля» назвал «Мизансцена – художественный образ»1. Спектакля без сочиненных режиссером мизансцен не бывает, справедливо полагал Рехельс; режиссер не отыскивает мизансцены для готовых смыслов, а думает мизансценами. Не будет никакой натяжки, если мы рискнем утверждать: мизансцена, которая иногда именуется режиссерским языком, - как раз не язык, не «выразительные средства», а самое высказывание, единица образной мысли.

По первоначальному - и не только первоначальному - существу мизансцена есть расположение артистов в пространстве сцены. Когда история спектакля доросла до мизансцен, они говорили от имени пространства. Но сегодня мы, конечно, вынуждены сразу уточнить это представление, в первую очередь потому, что «расположение» - понятие, которое почти заведомо предполагает статику, между тем, обсуждая проблемы мизансцены, мы уже не вправе миновать *движение*, для которого любая остановка, любое фиксированное положение артистов является лишь моментом. Таким образом, близко к первоначальному смыслу окажется понимание мизансцены как своего рода «рисунка движения».

На практике такое уточнение не ужасно: сам внутренний смысл «расположения» актеров на сценической площадке безболезненно расширяется до предложенного здесь понимания, одно будто вбирает другое. Очень показательный пример - спектакли А.В. Эфроса эпохи его «неоклассицизма», в которых был выработан весьма устойчивый принцип мизансценирования. Театр к тому времени, разумеется, далеко и, казалось бы, навсегда ушел от принципа, согласно которому актеров располагали на сцене, если воспользоваться внутритеатральным жаргоном, по точкам. Эфрос, кажется, эту эволюцию подтверждал как никто: главные его тогдашние актеры не стояли на месте, не останавливались, пространство вокруг них почти буквально вибрировало, и едва ли не осознанно театр навязывал зрителям ощущение какого-то броунова движения. На деле место пресловутых мизансценических опор-точек в таких спектаклях занимали немалого диаметра круги; в пределах этих кругов или овалов тела актеров выписывали сложные кривые - но именно в этих, заданных пределах. Круг выглядел будто раздвинутой точкой; всякий из таких кругов, как в старину, принадлежал этому, а не другому актеру, становился магическим и напряженно значащим. Так в многократно упомянутом «Месяце в деревне» верхней площадкой конструкции единолично владела О. Яковлева – Наталья Петровна. Она не принимала поз, ее бесполезно было бы «фиксировать» в каком-то статичном положении, но у нее было свое пространство. И его наличие и местоположение безусловно говорили о том, как эта женщина одинока и насколько она выше всех.

По-видимому, именно рисунок движения, и не только у Эфроса, на самом деле унаследовал традиции классического мизансценирования. Если это фронтальный рисунок, то как бы ни было существенно различие меж­ду стоящими или движущимися вдоль «фронта» артистами, - само по себе физическое пространство, в которое вписано такое движение, - то же самое. Допустим, в любом случае это не движение в глубину сцены, это движение не вверх и вниз, это движение исключает практически любые диагонали. Тут вольно или невольно предполагается некая плоскость, расположенная перпендикулярно взгляду зрителя. Как картина в двух измерениях, которую нам представляют лицезреть. Столь же значимы и другие известные практике типы «расположения». Режиссеры по праву спокойно описывают созданные ими мизансцены как диагональные и кольцевые, горизонтальные и фронтальные и так далее (далее - много частностей, подроб­ностей, отнюдь не бессмысленных). Иначе говоря, в повседневном театральном обиходе пластическая сторона мизансцены более иди менее подробно, более или менее точно или приблизительно описывается. Во всяком случае, в каждом таком варианте люди театра вполне адекватно понимают, о чем речь. И во всех таких случаях речь идет о своего рода топографических коорди­натах мизансцены. Понятно, что здесь учитываются многие объективные законы пространства, не театром открытые. Так, известно, что движение слева направо и вверх, в правый верхний угол, наиболее удаленный от зрителя, то есть самая длинная в трехмерной коробке сцены диагональ, берущая начало близко от зрителей, сле­ва и снизу - это самая «динамичная» линия сцены. Так же известно, что физиологическими законами зрительного восприятия предопределено: движение из глубины на зрителя воспринимается как более активное, чем вдоль рампы и т.д. Это, разумеется, вовсе не означает, что если режиссеру надобно передать зрителю ощущение активности, динамики, он непременно отправит актеров по упомянутой диагонали. Но если брать только пластическую сторону де­ла, эта самая диагональ «несет собой» определенные смыслы, и чтобы лишить ее этих смыслов, переменить их - требуется специальные усилия. Для нас здесь важны не технологические подробности и названия, а один хотя бы факт: никакой пластический рисунок не нейтрален по отношению к смыслу. Более того, всякий пластический рисунок мизансцены что-то для зрителя непременно означает. И это еще раз косвенно подтверждает непреложный факт: из мизансцены смысл и вычитывается. Если мы предположили, что мизансцена - единица формы, мы едва ли не автоматически должны утверждать, что - постольку, поскольку смысл можно представить себе как нечто «делимое» или из чего-то состоящее - мизансцена содержит в себе «единицу смысла».

При всем том мы еще не коснулись не-пластической стороны дела. Между тем, если даже вернуться к первоначальному, наивному определению мизансцены, к ее пластически статичному варианту, - все равно эта «картина» сколько-то же длится. И если время, которое отпущено нам на рассматривание живописного полотна, принципиально неопределенно, в театре этого времени отпущено, во-первых, очень немного, а во-вто­рых и в-главных, это только то время, которое надобно, чтобы «картина» и сама говорила о перемене и существовала в цепи перемен; время мизансцены не время рассматривания - это тоже время действия. Тем более очевидно это качество пластики мизансцены, когда мы имеем дело с буквальным движением. Один и тот же шаг в одном и том же направлении может быть скорым и замедленным, спокойным и нервным и т.д. И, естественно, смысл происшедшего в каждом случае бу­дет другим. Мизансцена может быть понята как пластическая композиция во времени, но это очень упрощенное понимание, одностороннее. Да, ко­нечно, это так: актеры движутся во времени - такое-то количество времени, в таком-то темпе и определенном ритме. Но не менее важно «одновременно» протекающий процесс, суть которого в том, что время модулируется и пронизывается пространством. Строго говоря, в теат­ре, в сценической мизансцене время, допустим, стояния актера и точно то же в физическом смысле время сидения, время справа и время слева, на планшете сцены и под колосниками - это разные времена.

Независимо от формулировок, такое или близкое понимание мизансцены сегодня можно считать устоявшимся, общезначимым. П. Пави в «Словаре театра» цитирует Ж. Копо: «Под мизансценой мы понимаем рисунок драматического действия. Это вся совокупность движений, жестов и поз, соответствие выражений лиц, голосов и молчаний»2. Правда, тут же режиссер поспешил красиво расширить свое понимание до «всей целостности сценического спектакля»; и все-таки кажется ясным, что, несмотря на глобальные определения, он, вопреки Пави (который согласен с теми, кто втягивает в мизансцену декорации, музыку, освещение и игру актеров)3, имеет в виду иное: целостность, о которой толкует Копо, - это не просто то, что сводит спектакль воедино. «Режиссер сам придумывает эту скрытую, но тем не менее ощутимую связь, опутывает ею персонажей; устанавливает между ними таинственную атмосферу отношений»4. Для Копо мизансцена описывает не все происходящее в спектакле, а то, что происходит между актерами. Нам такая логика кажется предпочтительной не только потому, что отсылает к первоначальному смыслу термина. Мизансцена на деле не просто часть всего, что занимает некий пространственно-временной отрезок спектакля; с тем, что не она, мизансцена находится в отношениях, причем нередко отношениях драматических, и это не просто потому, что именно так обстоит дело в целой композиции: мизансцена не только часть ее, но и модель. И в этом отношении тоже она полна смысла.

Итак, мизансцена – это, во-первых, про актеров, а во-вторых, в театре она лишь условно может быть понята как пластическое высказывание. На деле - на самой что ни на есть реальной практике (и в теории, значит, тоже) - мизансцена всегда есть явление простран­ственно-временное. Любой, даже оперный театр принято называть зрели­щем, а не слушалищем (хотя оперу «слушают»). И в этом смысле пластические характеристики мизансцены как бы невольно бросаются в глаза. Но это, хотя не просто видимость, все же не вся суть дела.

Иной вопрос - всегда ли, во всех ли видах театра и во всяком ли типе театральной структуры время и пространство мизансцены несут смысловую нагрузку «поровну», а не только вместе. Это вопрос не праздный. Во-первых, потому что специфика содержания в разных видах театра наверняка разная, и упомянутая только что опера, наверное, весьма серьезно претендует на то, чтобы в ее мизансценах время выражало в первую голову содержание музыкальное, то есть временнóе, и по преимуществу и по незабытому происхождению. Но и в пределах театра не поющего, а разговаривающего, - равновесия и механического равенства, по-видимому, тоже не существует.

Так, достаточно правдоподобной была бы гипотеза, согласно которой в аналитических композициях прозаического театра, в его мизансценах следует искать временнýю доминанту: сам принцип «вытекания» одного из другого, сам по себе художественный эквивалент каузальности опирается на время. В другом случае нетрудно предположить, что хотя сопоставляемые в поэтическом театре минимальные объемы формы, рядом ли они поставлены, существуют ли во временнóм отдалении, тоже располагаются «вдоль времени». Но тут приходится учитывать, что при сопоставлении принцип «одно из другого» реально заменен принципом смысловой одновременности, время здесь не исчезает, но оно осо­бое, это время сопоставления, по существу некое «одно время», хотя и протяженное. Короче говоря, в таком варианте мы во временно-пространственной материи действия невольно отыскиваем пластическую доминанту и неосознанно опираемся на нее. Более того: в отличие от прозаического театра, здесь - как раз на уровне мизансцены, в ее пределах, это особен­но заметно! - время и пространство не синкретически неразделимы, а тоже смонтированы – между собой.

Синкретизм времени-пространства в этом смысле представляет один полюс и один предел «отношений» между ними. Но и у монтажа тоже есть предел. Проведем умозрительный опыт с минимумом «вводных». Просим актера воспользоваться маской или просто нейтрализовать лицо и не жестикулировать, и в таком неудобном положении освоить упомянутую диагональ сцены от планшета, от рампы, слева – к колосникам, вправо, в глубину. Делим эту диагональ на три равные отрезка. Если актер пройдет их с одной скоростью, из зала покажется, что отрезки пути все короче – таковы свойства пресловутой диагонали. Но затем мы попросим актера двигаться по этой прямой не равномерно: первый, ближний к зрителям отрезок ему предстоит пробежать, средний – пройти, а дальний верхний преодолеть по-пластунски. Темп дважды замедлится, а это значит, что время движения станет длинней. Пространство и время построены противоположным образом: пространство свертывается, время растягивается. Что мы поймем в происходящем, глядя из зала? Если исходить из того, что в искусстве, в отличие от жизни, предпочтение глазу не может быть априорным, - не поймем ничего: поскольку пространство и время взаимно уничтожились, произошло ничто, здесь нечего понимать.

Значит, и при внутреннем монтаже пространства и времени есть необходимость в некоем соответствии между ними. В применении к кино «должно быть соответствие законов внутреннего строения обоих рядов – звукового и пластического»5. Моделируя в «Искусстве мизансцены» сюжет «Возвращение солдата с фронта» и рассматривая последний отрезок этого сюжета, в котором солдат уходит из дома, Эйзенштейн продолжает свою мысль: не внешняя слышимость должна соответствовать внешней видимости, «не звук шагов, а звучание, синхронное с о д е р ж а н и ю шагов»6. Как само собой разумеющееся, режиссер добавляет: «Такова же связь между действием и декоративно-пластическим оформлением. Пространственным. Цветовым. Или световым»7. Терминология (звукозрительный контрапункт, например) отсылает к кино, к тому, что сам Эйзенштейн предложил называть мизанкадром, но на этот раз в своих лекциях режиссер демонстрирует именно театральную выучку, говорит именно о мизансцене. Ясно, что это мизансцена не всякого театра, но нас сейчас интересует как раз тот самый театр, который для Эйзенштейна породил его поэтический кинематограф. И Мастер сформулировал для этого театра важный для его мизансцен закон: здесь время и пространство не «слиплись», между ними есть отношения, и они драматически-действенны.

По существу мы настаиваем на том, что мизансцена любого типа, всякий раз в соответствии с законами того или иного типа структуры, не может быть понята как величина количественная. Но это вовсе не снимает ни общий вопрос о длительности мизансцены, ни его практическую и теоретическую актуальность. Речь одновременно и об ее непосредственном смысле и о том месте, которое в каждом случае занимает мизансцена в композиции спектакля, в его форме.

Законы восприятия любого, даже «короткометражного» спектакля, по всей видимости, таковы, что охватить его целиком ни одно, самое бога­тое воображение не в силах. Стало быть, никакой спектакль ни при каких об­стоятельствах не может состоять из одной мизансцены, их всегда сколько-то. Но при этом нет ничего ни запретного ни вздорного в попытке сформу­лировать для каждой театральной системы своего рода «идеал длительности мизансцены». Если наши рассуждения, касающиеся логики прозаического театра, верны, то идеалом такого рода здесь станет именно «одна мизан­сцена на весь спектакль». Повторим, идеал этот совершенно абсурден и ни в коем случае не осуществим. Однако же, с другой стороны, на прак­тике такой спектакль все-таки внутренне настроен на максимально плавное, не­заметное перетекание одной мизансцены в другую, здесь действие мыслится (и в идеале и на практике) как некая слитная волна. Во всяком слу­чае, в интересах зрителя *такого* театра – создать ощущение, что «мизансцен нет», точнее (гораздо точнее), что мизансцена одна. Что спектакль неделим - ни по смыслу, ни, соответственно, по форме. В этом нет ничего удивительного: перетекание одного в другое всерьез требует подобной установки. И в театре прозаическом это правило вовсе не канон, а выглядит внутренним законом. Во всяком случае, к этому правилу практика располагает. Не только для неразвитого зрителя, читающего в спектакле лишь фабулу пьесы, но и для профессионала-критика отделение одной мизансцены от другой, как мы знаем, представляет отнюдь не техническую, а именно содержательную трудность. Эта трудность более чем показатель­на при встрече с так называемым психологическим театром, где нюансы тонки, переходы чувств изысканны и непредска­зуемы и т.д. Здесь, при сохранении общего и «частного рисунка», мизансце­на сменяется другой тогда, когда возникает новый поворот головы, или чуть меняется интонация, или замедляется темп, или рождается - при практически неизменной пластике, при непрерывности интонации - иной ритм. Здесь «чуть-чуть» и есть подлинная перемена, через эти «чуть-чуть» действие и прокладывает себе путь.

Иное, совсем иное дело в театре поэтическом. И здесь никем не запрещена обширная по времени мизансцена. Но, с другой стороны, совершенно естественно, что именно в таком театре широчайшим образом используется как раз противоположный способ строить форму: короткие, резко отделенные одна от другой мизансцены. Если говорить о гипотетическом мизансценическом идеале такого театра, идеал этот как раз в свертывании физического времени длительности мизансцены, в своего рода сведении сцены, картины, явления - к мизансцене, и одновременно - в максимальной «автономизации» каждой из мизансцен.

Здесь сравнительно большой объем мизансцены в принципе возможен тогда, когда ху­дожник ориентирован на то, что в кино называется внутрикадровым мон­тажом. Если же упор делается, выражаясь тем же кинематографическим языком, на межкадровый монтаж, мизансцена мыслится как некий короткий, законченный и одновре­менно рассчитанный на сопоставление с другим аттракцион. Или - ина­че: предназначенная для монтажа, для сопоставления единица формы «хо­чет быть сведена» к мизансцене.

И в этом стремлении, однако, как и в стремлении другого, прозаическо­го театра к спектаклю, равному мизансцене, есть свои границы, и такой идеал тоже заведомо недостижим. И тоже на уважительных основаниях. Здесь ограничения накладываются, с одной стороны, теми же объективными законами восприятия: самостоятельные, автономные мизансцены не могут быть «слишком краткими» - мелькание в театре бессмысленно. Однако су­щественней, кажется, другое, другого рода специфика театра. Когда мы представляем тенденцию в области мизансценирования как стремление свес­ти мизансцену к простейшему кирпичику, мы невольно оборачиваемся не столько на театр, сколько как раз на кино. И мизансцену уподобляем кадру типа тех, из которых смонтирован, например, «Броненосец "Потемкин"» С.М. Эйзенштей­на. Три склеенных между собой каменных льва - это три кадра-буквы. В этом смысле мизансце­на в театре никогда не буква, а если слово, то слово-высказывание. Продолжая сравнение с кино и вспоминая его терминологию, следует, видимо, сказать, что ми­зансцена в театре занимает такое место, как в фильме упомянутого типа монтажная фраза. То есть опять же - осмысленная единица, единица смыс­ла и формы, а не элемент языка. А причина проста: мизансцена не суще­ствует без актера, а актер - он и материал для строительства формы, и всегда носитель собственного автономного, целого смысла. В кино лицо, фигура, рука человека могут быть и часто бывают знаком, в театре - *только* знаком со своим значением не могут быть. Да и не выде­лить никаким крупным планом этот знак из целого живого человека. Здесь и положено театру ограничение, о котором шла речь выше: и в величине мизансцены, и в скорости смены одной мизансцены другими, и во внутреннем смысле мизансцены. Меньше чем единицей смысла она быть не может. В театре не только освоен, но иногда и безусловно необходим монтаж. Но в театре монтируются «целые смыслы» - то есть мизансцены.

## Ершов

## Измерения» и мизансценирование

В мизансценировании видят иногда основную функцию режиссера. И не без основания.

Основной закон мизансцены сформулирован еще А. П. Ленским: «Сцена должна держаться только трех «несменяемых условий», без которых театр не может быть театром: во-первых, чтобы зритель все видел, во-вторых, чтобы зритель все слышал и, в-третьих, чтобы зритель легко, без малейшего напряжения воспринимал все, что дает ему сцена» (77, стр.269). Выполнять этот закон можно, держась не только разных, но и противоположных принципов.

*Что именно* зритель должен видеть, слышать и без напряжения воспринимать? Если *все* в пьесе для режиссера одинаково важно — то это примитивная ремесленная «разводка». Если режиссер озабочен преимущественно выражением своих суждений *по поводу пьесы —* «самовыражением», — то мизансцены играют роль «упаковки», наряду со светом, шумами, декоративным и иным оформлением. Режиссер заботится не о пьесе, а о себе, и критически комментирует автора, подчеркивая *свою* оригинальность. Если главная забота режиссера — натуральность поведения актеров как самоцель, или умение исполнителей быть простыми, естественными, то мизансцены не нуждаются в выразительности. Все это разные принципы мизансценирования, и в каждом отражается понимание режиссером содержания его профессии.

Взаимодействие между людьми всегда происходит в материальной среде. Поэтому не только определенный характер взаимодействий выливается в определенные расположения каждого в пространстве (допуская, впрочем, их значительное разнообразие), но и определенные мизансцены могут вести к определенному характеру течения борьбы, а иногда и решающим образом сказываются на ее содержании.

Репетиции К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича- Данченко тому пример. Напомню, как К. С. перестроил мизансцену в спектакле «Битва жизни», посадив в центр Мейкля Уордена, и тем самым изменил весь ход борьбы в сцене. Также и в первом действии «Горя от ума» он перестроил всю встречу Фамусова со Скалозубом, начиная с мизансцены, — посадив Фамусова между Скалозубом и Чацким.

Если режиссер знает, *что* наиболее значительно в борьбе, которая в данный момент должна происходить на сцене, то ему нужна и определенная мизансцена, а если он нашел ее, то сама она служит средством выразительной реализации этой борьбы {125). К мизансценированию, в сущности, относится все, что касается борьбы вообще. В удачно найденной мизансцене все это доведено до конкретного единства и зримого пространственного бытия. Поэтому к яркости мизансцен ведет *смелость* режиссерского толкования взаимодействия образов. Иногда яркость эта — в доведении до логических пределов того «измерения», которое в данном случае наиболее существенно в содержании сцены, эпизода.

В сцене может быть наиболее важно: распределение инициативы, сложившееся представление о партнере, превращение врагов в друзей или друзей во врагов; превращение «сильного» в «слабого» или «слабого» в «сильного»; установление взаимоотношений и переход от них к делу или переход в деле от одних взаимоотношений к другим. Ярко контрастные мизансцены начала и конца подобных сцен помогают обычно переходу от одного к противопоположному и в психологии актера — в характере его поведения.

Мизансцена помогает поверить в предлагаемое обстоятельство, когда она очевидно продиктована этим именно обстоятельством или когда она вынуждает преодолевать его, бороться с ним, то есть опять-таки помнить о нем, считаться с ним. Так, скажем, актеру поможет поверить в угрожающую ему опасность, если он будет физически, в пространстве, прятаться, скрываться, искать средства защиты; но поможет и мизансцена, вынуждающая держать себя в руках, скрывать свой страх и следить за тем, чтобы не обнаружить его. Поверить в свою влюбленность поможет как мизансцена, вызванная открытым, непосредственным стремлением к близости, так и мизансцена, естественная для тщательного или демонстративного сокрытия своих чувств. Та и другая требует внимания к объекту, заставляет помнить и думать о цели, обнаруживая или скрывая ее.

В сущности, помогают осуществлению борьбы и ее выразительности те и такие мизансцены, которые направляют внимание актера, а вслед за тем и зрителей к предлагаемым обстоятельствам, в каждом случае наиболее *существенным* в развитии событий пьесы в данном режиссерском их толковании. Поскольку речь идет о взаимодействии людей, то есть о процессе, который ведет от чего-то одного к чему-то другому, эти предлагаемые обстоятельства, касаясь одновременно многого, содержат в себе главное противоречие сцены, эпизода, куска. Одна из сторон этого противоречия, а значит, одно, в данном случае важнейшее для начала, предлагаемое обстоятельство, требует надлежащего расположения в сценическом пространстве. Оно и является основой мизансцены, а противоборствующее ему обстоятельство дает ритм взаимодействию и подготавливает в одной мизансцене следующую.

Строя борьбу по продуманному плану, режиссер не столько сочиняет мизансцены, сколько *ищет* их совместно с актерами. Мизансцены возникают, когда проектируемая борьба доведена до определенности и яркости. Степень выразительности мизансцены — это многозначная, зримая содержательность происходящего взаимодействия {126).

## .

## О. Я. РЕМЕЗ

## МИЗАНСЦЕНА — ФОРМА ФИЗИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ

Очевидно, что художественная «молекула» театрального спектакля, его образная частность, его мельчайшая единица должна обладать теми же структурными особенностями, которыми обладает художественное целое — произведение театрального искусства.

Стремление обнаружить закономерности мизансценического строения спектакля волновало теоретиков и практиков европейского театра самых разных периодов его истории.

Так, Лессинг писал о «содержательности движений», полагая, что «выражения внутреннего переживания должны быть сдержаны в границах меры, предписываемой законами пластики». Открытие самодовлеющих канонов пластики, законов соразмерности сценического движения, особых сценических правил становилось главным в области мизансценирования.

Первым теоретиком, режиссером, пытавшимся тщательно разработать такие взаимосвязанные элементы, как сценическое пространство, декорационное оформление и пластика человеческого тела, был великий Гете. Рассматривая спектакль как «живую (оживленную) картину», он разрешает проблемы сценического пространства и определяет место человека-артиста в этом пространстве.

Он вводит первые строгие правила выразительности. Так, восемьдесят восьмой параграф его «Руководства» («Положение и группировки на сцене») гласил: «Выходящий из задней кулисы для произнесения монолога поступит правильно, двигаясь по диагонали к противоположной стороне просцениума, ибо в движении по диагонали много прелести». Это весьма любопытное, а применительно к некоторым случаям бесспорное наблюдение.

С высоты нашего времени очевидной ошибкой являлось стремление отыскать и сформулировать правила выразительности «вообще», выразительности абстрактной, годной на все случаи сценической жизни. Впрочем, подобные заблуждения оказались весьма характерны и для деятелей театра значительно более позднего времени. Спустя столетие такое же стремление руководило и Мейерхольдом-теоретиком, утверждавшим законы «диагональной композиции» вопреки Мейерхольду-практику, открывавшему каждым своим спектаклем новые пластические закономерности. Правила Гете грешили стремлением к «универсальности». Он утверждал, например («Положение и движение тел на сцене»), что актеры «никогда не должны прогуливаться к зрителям спиной».

Мизансценические правила театра последующих эпох были проникнуты стремлением ко все более естественной группировке, но и они отличались нередко попыткой установить «всеобщие» законы.

Ведь даже Кронек, режиссер Мейнингенского театра, устанавливал законы правдоподобия «вообще» и именно в поисках естественности пришел к такому, скажем, правилу, которое долгое время, кстати сказать, соблюдалось режиссерами разных театральных поколений: «Если на сцене имеются различные плоскости — лестницы, холмистая местность со скалами и т. п., то актер не должен упускать возможности придать своей позе ритмически оживленную, живописную линию. Например, он никогда не должен стоять на лестнице, опираясь обеими ногами на одну и ту же ступень, и т. д.».

И «диагональная композиция» и «разновысотность» позы — весьма ценные правила, но лишь в отдельных случаях, а именно в тех, когда пространственно-временная мелодия всего спектакля их предусматривает.

К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, и учась у мейнингенцев, и одновременно отрицая их опыт, боролись с условностями мизансценических «предписаний», подчиняли мизансцены авторской стилистике и жизненной правде, логике сценического действия, разрушали раз и навсегда установленные каноны. Уже в «Чайке» актеры повернулись спиной к зрителям, уже в самых первых спектаклях «художественников» пали и другие еще недавно незыблемые мизансценические «предписания».

Влияние режиссерской эстетики Мейнингенского и раннего Художественного театра было столь велико, что определило практику многих режиссеров и театров начала XX века.

Так, мы читаем в книге Карла Гагемана «Режиссер»: «Режиссеру и актеру надлежит также... заботиться о том, чтобы составляемые на сцене группы казались натуральными и чтобы перемещение их не стояло бы в противоречии с обычными или общественными привычками». Далее, в том же роковом стремлении установить всеобщие закономерности Гагеман не советует «злоупотреблять продолжительным стоянием на одном месте, что делает положение актера на сцене «крайне ненатуральным», придает его поведению «натянутый характер», советует актеру «казаться правдоподобным» и т. д.

Развитие мизансценического искусства в последующие годы находилось под сильнейшим воздействием эстетики Художественного театра, развития системы Станиславского и по прошествии трех десятилетий привело к «отрицанию мизансцен», характерному для теории и практики советского театра 30—40-х годов.

Подобному «разоружению» театра в немалой степени способствовало и то, что самодовлеющим законам естественности поведения противопоставлялись весьма формальные пластические правила. У Мейерхольда принципы биомеханики сводились к отсутствию лишних движений, ритмичности, правилам падения центра тяжести тела, устойчивости.

«Чем экономнее, тем лучше. Чем меньше затрата выразительных средств с максимальным их использованием, тем ярче... будет решение, найденное вами»,— добавлял Эйзенштейн.

Что означает «экономнее»? Как определить, что «лишнее», что «необходимое»? Что такое «выразительное»? На все эти вопросы ни биомеханика Мейерхольда, ни С. Эйзенштейн точных ответов не давали.

Поискам пластической выразительности так же мало способствовали общие положения и призывы к естественности и правде сценических передвижений и группировок.

Открытие Станиславским «физических действий», возникновение метода действенного анализа было качественным скачком в теории неделимости психологической и физической, «внутренней» и «наружной» сторон поведения актера на сцене. Не удивительно, что столь сильное средство анализа и воплощения привело на первых порах к «отмиранию» мизансцены, к замене ее физическим действием.

Полемическое отрицание мизансцены К. С. Станиславским (фактически — отрицание старого понятия во имя рождения нового) было принято на веру некоторыми его учениками и последователями и на долгие годы затруднило практическое и теоретическое освоение законов режиссерской выразительности.

Каково же действительное соотношение естественности и пластической мелодии, физического действия и мизансцены? Вопросы эти до сих пор не имеют однозначного решения, и тем более необходимо попытаться разрешить их с точки зрения пространственно-временных закономерностей театрального искусства.

Физическое действие — надежная основа мизансцены. Оно гарантия не только ее «естественности», но и органической связи со сверхзадачей. И все-таки это лишь предпосылка мизансцены, ее предтеча. Найденное с точки зрения героя драмы, исполнителя действие по сути своей импровизационно, лишено образного смысла. Но «режиссер должен при создании мизансцены,— писал К С. Станиславский,— видеть ее внутренним глазом из зрительного зала и чувствовать ее со сцены, то есть должен прожить ее и как зритель и как актер». И здесь-то вступает в свои права видение целого, режиссерский замысел, вернее, та его часть, что связана с музыкально-пластической, пространственно-временной темой. Кстати сказать, именно эта сторона замысла более всего сопряжена с характеристикой не только того, что делает личность, но и того, как она это делает.

Музыкально-пластическая мелодия получает развитие в потоке конкретных мизансцен, фиксирующих, выражающих, что и как делает персонаж пьесы. Физическое действие, с одной стороны, пространственно-временная мелодия — с другой стороны, формируют мизансцену.

Лучшие из мизансцен хрестоматийных спектаклей, хранящиеся в памяти не одного поколения зрителей, как правило, отличаются *слитностью физического действия и музыкально-пространственной темы* постановок. В этом сплаве спектакли и обретают новое, своеобразное качество. Вспоминая лучшие мизансцены спектаклей М. Кедрова, Ю. Завадского, Г. Товстоногова, А. Гончарова, Б. Ра-венских, Ю. Любимова — таких разных, непохожих режиссеров — везде можно обнаружить это двуединство: поступок, подсказанный сквозным действием персонажа, и музыкально-пластическая, пространственно-временная его «инструменовка».

Но так как нас интересует не только уже «готовая» мизансцена, но и процесс ее создания, ее генезис, обратимся вновь к спектаклю «Похождения бравого солдата Швейка».

Пространственно-временная мелодия «марша в разные стороны» формировала пластику спектакля, предопределяла мизансцены. Столы двух врачей в кабинете (эпизод «Медицинская комиссия») были установлены так, что врачи оказывались сидящими спинами друг к другу. Это определило мизансценическое решение картины врачебного осмотра. Полковник (эпизод «На фронт!») в вагоне поезда, следующего на передовые позиции, напутствует офицеров, сообщает им новый секретный шифр. Все очень серьезны и деловиты. Но и здесь звучит пластическая мелодия военного идиотизма. Офицерское совещание происходит в дачном вагоне, в котором, как известно, сиденья обращены одно к другому спинками и потому офицеры сидят — кто лицом, а кто и не лицом к Полковнику. Снова та же пространственно-временная тема. Все внимательно слушают, усваивают, записывают. Их физические действия в принципе осмысленны, целесообразны, продуктивны. Однако действия эти вписаны в определенную пространственно-временную среду спектакля, прокомментированы его пластической мелодией.

Двуединство театральной мизансцены нерасторжимо. И все-таки мы всегда обнаружим в ней то, что принадлежит безусловному сценическому времени, и то, что определено условностью сценического пространства. Следовательно, каждая мизансцена обладает темп же самыми выразительными свойствами, что и художественное целое театральный спектакль

Сквозное действие и пространственно-временная мелодия, выраженные в мизансценах,— вторая строчка партитуры спектакля, если считать первой строчкой авторский текст.

Естественно было бы записать эту строчку, как записывают музыку. Это нужно режиссеру перед репетицией (наброски, эскизы) и после репетиции (запись найденного, сделанного), это необходимо театроведу (при анализе спектакля), историку театра (как архивный документ).

Но если мы можем судить о литературных и музыкальных произведениях на основании их записи буквенными или нотными знаками, судить об искусстве музыканта-исполнителя на основании записи магнитофонной, то, когда оцениваем спектакли, полагаемся лишь на зрительскую память либо (в последнее время) на телевизионную или кинематографическую запись.

До сих пор нет надежного, унифицированного способа записи театральных мизансцен. Попытки записывать мизансцены предпринимались, было предложено несколько систем записей.

Прежде всего запись словесная, как, например, не предназначенные для печати, но точнейшим образом описанные К. С Станиславским мизансцены в партитурах спектаклей «Чайка» и «Отелло».

Имеются также описания и рисунки мизансцен в экземплярах пьес и стенограммах репетиций, хранящихся в музее Московского Художественного театра.

Но все эти документальные описи не могут дать полного представления о мизансценах хотя бы потому, что лишены точных пространственно-временных характеристик.

Нужна запись, осуществленная в определенной системе пространственно-временных координат. Попытка выполнить такую запись была впервые предпринята С. Эйзенштейном. В ее основе — проекции «фасада» и «плана» мизансценического рисунка (по аналогии с архитектурным чертежом).

«На план... наносится след вашего сценического перехода.

Фасадную плоскость вы разделяете равноотстоящими линиями на горизонтальные деления.

Каждое расстояние между двумя линиями соответствует длительности определенных единиц времени»[[1]](#endnote-2).

В творческой лаборатории ТИМа создавалась другая система записи мизансценических строк. Она была изложена Л. В. Варпа-ховским на страницах журнала «Театр»[[2]](#endnote-3). В ней также отразилась попытка сопряжения пространственных и временных координат мизансцены. На этот раз партитура выглядела наподобие нотного стана. Но запись оказалась громоздкой, ибо каждая мизансцена требовала шести или восьми строчек.

Ни ту, ни другую систему записи мизансцен нельзя признать вполне удовлетворительной. По всей вероятности, лучшим современным способом фиксации спектакля является соединение рисунков, фотографий с фонограммой. Так или иначе — партитуры необходимы. Они — бесценный помощник для режиссера, критика и исследователя.

1. Эйзенштейн С. М. Избр. произв. в 6-ти т., т. 4. М, 1966, с. 410. [↑](#endnote-ref-2)
2. См.: Варпаховский Л. В. Партитура спектакля. — Театр, 1973, № 11. [↑](#endnote-ref-3)