

Юрий Мочалов

Композиция сценического пространства

Отсканировано и приведено в должный вид Александром Свечниковым.
23.03.2005 г. Улан-Удэ ул. Димитрова 2 МХТ
По всем вопросам обращаться: chita@buriatia.ru

СОДЕРЖАНИЕ

«Не просто пособие...».....	5
Часть первая АЗБУКА	7
Слово режиссер и слово мизансцена.....	7
Азимут простейшей мизансцены.....	9
Ракурсы.....	12
Игра в ассоциации.....	16
Зрительный и звуковой ряд.....	24
Время — пространство — ритм.....	26
Уроки пантомимы и четвертая стена.....	28
Часть вторая ТЕХНИКА	34
Вопрос об авторстве.....	34
Мизансцены толпы.....	38
Мизансцены монолога.....	46
Общий рисунок и индивидуальная пластика.....	51
Хороша ли эта мизансцена?.....	58
Две формулы Брехта.....	64
Где лежит прием?.....	67
Часть третья ПРАКТИКА	74
Сбор меда.....	74
Декорация и мизансцена.....	78
Посценник.....	80
Импровизация или моделирование?.....	81
У макета.....	83
Время и самораспределение.....	85
Все ли готово к завтрашней репетиции?.....	88
Рассказ или показ?.....	91
Кто кого?.....	93
Режиссер как рисовальщик.....	96
Синтезирование.....	96
Перевал.....	99
Мизансцена и свет.....	105
Теория дозревания.....	106
Пластическая гигиена спектакля.....	108
Заметки о сценической культуре.....	110
Часть четвертая УЧЕБНЫЙ КЛАСС	114
Несколько предварительных замечаний.....	114
Азимут простейшей мизансцены.....	116
Секрет «лево-право».....	116
Сценические планы.....	117
Рельеф.....	117
Ракурсы.....	117
Графика.....	120
Движение и слово.....	121
Пластическая реакция.....	122
Знаки препинания в мизансценах.....	122
Зрительный и звуковой ряд.....	123
Время — пространство — ритм.....	124
Уроки пантомимы и четвертая стена.....	125
Мизансцены толпы.....	126
Фрагментация.....	129
Мизансцены монолога.....	129
Общий рисунок и индивидуальная пластика.....	129
Ограничительная графика (с. 99-100).....	131
Парадокс.....	131
Контраст.....	132

Контрапункт.....	133
Косвенное общение.....	133
Выгородка.....	134
Рассказ или показ?.....	134
Режиссер как рисовальщик.....	134
Обозреваемость мизансцены.....	135
Укрупнение.....	136
Мизансцена и свет.....	136

«Не просто пособие...»

Есть книги, которые рождаются, как деревья в лесу среди бесчисленного множества себе подобных. Другие же можно уподобить деревьям, выросшим в самых неожиданных местах — среди равнины, в сухой долине, на скале. Я говорю о немногочисленных произведениях, выходящих за последнее время, посвященных технологии нашего дела. Своеобразие каждой из таких теоретических работ обуславливает незащищенность их от всевозможных критических ветров. Потому мы, практики театра, должны с особенным вниманием и бережливостью относиться к этим малочисленным явлениям театральной литературы.

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 постанализ собственного режиссерского пути.

Основная цель первых глав — привлечь внимание читателя, будь то режиссер или актер, к основным элементам режиссерского языка. Вряд ли тот, кто не задумывался раньше над вопросами графических закономерностей режиссерского рисунка, останется безразличен после прочтения книги ко всему тому, чему не придавал раньше значения.

После чрезвычайно краткого исследования природы возникновения двух столь родственных между собой терминов режиссер и мизансцена в книге следует рассмотрение закономерностей простейшей мизансцены, ракурсов, сценического рельефа и т. д. Как часто мы видим, что лучшие намерения режиссера, его мысли и чувства тонут в случайной, невыразительной композиции, однообразии ритмов, временных и пространственных, в случайности решения.

Изучение мизансцены начинается с самого простого — с оси мизансценической композиции, возможностей одинокой фигуры на сцене, вдумчивого отношения к симметричным и асимметричным композициям в правой и левой стороне сцены, рассмотрения фигур в различных ракурсах в статике и динамике. Верно, что рассмотрение техники простейшей мизансцены предпринимается поначалу с точки зрения классической композиции, без поправки на композиционные смещения и парадоксальные решения. Именно классическая композиция в простейшем ее виде делает возможным такой ясный, доступный любому читателю разговор о столь непростом предмете.

Достоин внимания подробное изучение свойств мизансцены методом ассоциаций, рассуждение о сценической орфографии и пунктуации, о мизансценической прозе и стихосложении, о явлении рифмы в мизансцене.

Внимание читателя привлечет разговор о природе рождения сценических решений, сценического приема, так же как и аргументированное заявление о том, что режиссура в наш век перешла из интерпретаторских профессий в разряд профессий авторских.

Особо хочется отметить главу «Мизансцены толпы», посвященную массовым сценам, технологии которых многие молодые режиссеры уделяют крайне мало внимания. Хорошо, что техника построения народной сцены исследуется на живых примерах.

Автором своевременно ставится вопрос о синтетическом подходе к творческому процессу, верно подмечается одна из болезней, которыми страдает наша технология, — чрезмерная аналитичность в ущерб синтезу, неумение на каждом этапе работы добиваться органического слияния творческой природы режиссера и артиста.

На современном этапе вопросам повышения профессионального мастерства придается огромное, всестороннее внимание. В Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии Л. И. Брежнев, говоря о задачах, стоящих перед работниками идеологического фронта, отмечал: «В современных условиях, когда объем необходимых для человека знаний резко и быстро возрастает, уже невозможно делать главную ставку на усвоение определенной суммы фактов. Важно прививать умение самостоятельно пополнять свои знания, ориентироваться в стремительном потоке научной и политической информации»¹.

Предлагаемая читателю книга призвана в известной мере содействовать расширению профессиональных знаний и навыков, она дает весьма надежные ориентиры в сравнительно узкой, но существенно необходимой сфере театральной практики, руководствуясь которыми будущий специалист в дальнейшем будет пополнять и углублять свой арсенал профессионально-технических средств и

¹ Брежнев Л. И. Материалы XXV съезда КПСС. М., 1976, с. 77.

культуру постановочной работы.

Все, что пишется по поводу технологии нашей профессии людьми, ушедшими от режиссуры или никогда ею не занимавшимися, несравнимо с тем, чем может поделиться режиссер действующий, режиссер, каждодневно причастный к пульсу театрального производства сегодняшнего дня.

***В. ПЛУЧЕК,
народный артист СССР,
главный режиссер
Московского театра сатиры***

Часть первая АЗБУКА

К сожалению, у нас до самых последних лет очень мало уделялось внимания композиции спектакля. Более того, изучение этих вопросов рассматривалось чуть ли не как склонность к формализму. Я полагаю, что подобная точка зрения принесла немало вреда нашему театру и породила целую серию бесформенных, серых, скучных спектаклей, в которых самые высокие и прогрессивные идеи не дошли до зрительного зала из-за того, что не могли пробиться сквозь режиссерскую беспомощность.

Л. Варнаховский

Слово режиссер и слово мизансцена

Слово *мизансцена* буквально означает — расположение на сцене. Сначала оно появилось у нас в непереуведенном виде.

«Обратите внимание на изящество *mise en scene*», — нередко встречаем мы в литературе XIX века.

Русская транскрипция этого слова принадлежит Константину Сергеевичу Станиславскому. Вначале Станиславский употреблял его только в единственном числе, как обозначение чего-то собирательного. «Шейлок» по ролям прочтен неоднократно. Мизансцена сделана четырех первых картин... «Самоуправцы» прочтены. Мизансцена сделана первых трех актов»¹, — читаем мы в письме Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко в год открытия МХТ.

Затем в театральную лексику приходит употребление этого слова во множественном числе. (Начинается разводка мизансцен. Одни мизансцены в спектакле удались, другие — нет.) Таким образом, определяется понятие мизансцены как композиционной единицы пластической партитуры спектакля.

Всего за сто лет понятие *режиссер* переживает существенную эволюцию.

Буквально *regisseur* (от французского глагола *regir* — управлять, распоряжаться — тот же *корень*, что и в слове режим) означает управитель, распорядитель.

В середине прошлого века понятие режиссер большего и не предполагало. Распорядитель — как на празднестве, иначе — сценарист. Пьесу разучивали и разыгрывали артисты. Режиссер же следил, чтобы костюмеры, реквизиторы, гримеры, осветители, рабочие хорошо и вовремя обслуживали артистов.

Актерам и тогда не были безразличны характер перемещений персонажей по сцене, точки их остановок. Но мизансцена рассматривалась еще не как средство художественного выражения, а лишь как техническое условие игры: расставить всех так, чтобы каждого было видно, особенно главных артистов, главных героев. В одном случае этим занимался режиссер-распорядитель, в другом — антрепренер, но чаще всего — самая значительная фигура в театре — господин премьер, первый актер.

К концу XIX века все яснее определяется тенденция смотреть в театре не только *артистов*, но и *спектакль*. И чем больше синтезируется понятие о произведении театрального искусства, тем большую власть получает тот, кто способен осуществить этот синтез.

Декорация, мебель, грим, реквизит переходят в компетенцию художника.

Распорядителем на сцене становится помощник режиссера.

Рабочее место режиссера перемещается в зал, откуда слышится его властный голос, дающий бесчисленные указания по всем вопросам подготовки спектакля.

Два первостепенной важности понятия режиссер и мизансцена — претерпевают полную трансформацию. Слово *мизансцена* следует сразу за словом *режиссер*. Однако сведение роли режиссера к так называемой разводке мизансцен есть вульгарный взгляд на режиссуру. Каждая из многочисленных режиссерских обязанностей исполнена творческого содержания. И все же, когда мы говорим: «Это режиссер с блестящей техникой», мы в первую очередь вспоминаем его мизансценические ре-

¹ Из письма К. С. Станиславского Вл. И. Немировичу-Данченко 26 июня 1898 г. — Станиславский К.С. Собр. соч., в 8-ми т М., 1960, т. 7, с. 137

шения, что предполагает в нем еще множество умений; когда говорим: «Режиссер беспомощный», прежде всего имеем в виду его неумение выстроить элементарную композицию, и никакие другие достоинства не компенсируют в нем этого изъяна. Наконец, кроме вопроса о творческом моменте, существует еще вопрос об авторстве. Не будем забегать вперед, но вряд ли случайно в некоторых странах в афишах указывается вместо «режиссер такой-то, художник такой-то» — «мизансцены такого-то, декорации такого-то».

Книг по режиссуре много. Начинающему режиссеру знакомо чувство жгучей досады от своей беспомощности. Прежде всего, от невладения техникой мизансцены. Но, прочтя десяток книг, он находит для утоления своей жажды лишь несколько капель.

Художники, музыканты изучают композицию. Теория композиции выделена в специальный предмет, есть учебники.

По мизансценированию учебников нет, не существует даже сколько-нибудь Систематической теории режиссерской композиции.

Тревогу по этому поводу разделял в своих, теоретических исследованиях Л. В. Варпаховский: «Почему-то пренебрежение к вопросам технологии и композиции распространилось преимущественно на режиссерское искусство. В смежных профессиях, к счастью, никогда не переставали интересоваться вопросами композиции. Композиторы-музыканты и композиторы-художники всегда занимались технологией своего искусства со школьной скамьи, понимая, какое важное значение для стиля, содержания, идеологии имеет теория и практика композиции»¹.

Чем же объяснить отсутствие теории сценической композиции? Прежде всего, молодостью режиссуры как профессии. А также некоторой неопределенностью взгляда части специалистов: надо ли заниматься сценической композицией специально, не есть ли мизансцена лишь производное от органического существования актера на сцене?

Неясность эта, очевидно, идет от недостаточно четкого понятия о мизансцене.

Прогуляемся вечером по улице. Заглянем в окна. Мы увидим несколько вариантов расположения и перемещения людей в пространстве, продиктованные органическим их поведением. Вот девушка за столом в полупрофиль к нам читает. Отложила книжку, принялась искать что-то по всей комнате. Не находит. В растерянности остановилась слева у стены. Можно ли сказать, что она выполнила ряд мизансцен?

Нет.

Ведь мизансцена это — расположение **на сцене**, т. е. расположение для зрителя.

Но вот девушка заметила нас, хоть и искусно скрыла это. Ее поведение не перестает быть естественным, но — мы чувствуем — в нем появилась цель: пошутить, подразнить, показаться наивной, словом, как-то воздействовать на нас с вами, зрителей. И девушку можно уже в известном смысле назвать *исполнительницей*, а ее перемещения и остановки в пространстве — *мизансценами*.

Мизансцена — это выразительное средство, язык. А от всякого языка мы требуем не имитации жизни, а живописания. Подобно тому как в рассказе о птичьих голосах мы ищем не самих голосов, но живого словесного образа, так и жизненность мизансцены состоит не в попытке имитировать подсмотренное в натуре, а в повествовании о нем средствами живой пластики.

Так или иначе, каждый режиссер вырабатывает свои собственные навыки мизансценирования большей частью по наитию. Недостаточная систематичность этого процесса поначалу неизбежно отдает дилетантизмом. С годами дилетантизм преодолевается, и к концу жизни режиссер разрабатывает свою собственную систему владения сценическим пространством. Опыт этот осознается большей частью для себя. Поколение уходит, и все начинается сначала.

При осмыслении собственного опыта, давно замечено, нельзя в чем-то избежать пристрастия. Может быть, кто-то, вдохновленный несогласием с некоторыми положениями этой книги, напишет свою, где иначе систематизирует накопленный опыт. Читатель будет иметь возможность избрать то, что ему ближе. А может быть, ознакомившись с двумя точками зрения на предмет, выработает для себя третью. И это, возможно, будет лучше всего. Особенно если вспомнить слова известного французского актера и режиссера Шарля Дюллена: «Я предпочитаю, чтобы в театре была не одна истина, но много истин, которые сталкиваются, борются между собой, сменяют друг друга. Ведь благодаря этой постоянной борьбе различных тенденций театр остается искусством живым и вечно развивающимся»².

¹ Варпаховский Л. Наблюдения. Анализ. Опыт. М., 1978, с. 24

² Дюллен Шарль. Воспоминания и заметки актера. М., 1958, с. 135

Азимут простейшей мизансцены

1.

Говорят, мизансценирование сложнее графической композиции. Чем же?

Композиция на бумаге имеет дело с двумя измерениями, все остальное — художественный эффект. На сцене к этому прибавляется буквальная — не иллюзорная — глубина. К тому же в трехмерном пространстве фигуру необходимо рассматривать как в статике, так и в динамике. Мизансцена существует не только в пространстве, но и во времени — в последовательной композиции кадров.

Еще один предварительный вопрос: имеет ли право режиссер разрушать известные ему законы сценического письма? Думается, не только имеет, но и вряд ли смог бы творить, если бы у него отняли это право. Другое дело — чем оно достигается.

Иногда смотришь на рисунки большого художника, работающего в условной манере, и создается ложное ощущение: кажется, любой бы этак сумел — столь нарушены привычные правила изобразительности. Но если быть повнимательнее, то среди рисунков обнаружишь один-два, выдающие в художнике виртуозного рисовальщика-натуралиста, мастера композиции и перспективы. Если после этого снова сосредоточиться на более условных рисунках, легко разгадать в них сознательное разрушение той или иной букварной истины во имя определенной художественной задачи.

Совершенно очевидно, что право на какое-либо разрушение формы дает только одно — блестящее владение ею. Поэтому оставим пока разговор о «высшей математике» и обратимся к простейшей сценической композиции.

Для начала не будем связывать себя декорацией.

Перед нами пустая сцена. Чем с точки зрения композиции она отличается от белого листа бумаги? Только ли наличием глубины?

Нет. Ибо сценическая композиция предполагает еще один фактор — земное притяжение.

Человек выгоднее всего смотрится на первом плане. Поэтому осью композиции можно признать середину первого плана сцены в высоту человеческой фигуры. Режиссеру всегда следует чувствовать эту *мизансценическую ось**¹.

2.

Когда режиссер слишком перегружает одну сторону сцены, у зрителя создается впечатление отталкивающего неравновесия. В театральном обиходе этот случай носит образное название *мизансценического флюса*.

Значит ли это, что в концертных условиях можно поместить единственную на сцене фигуру только в центре площадки? Да, если брать мизансцену лишь в пространственном измерении. С какой стати чтец будет исполнять целую программу в углу или с краю сцены? Другое дело, если рассматривать композицию не только в пространстве, но и во времени. Если тот же самый чтец пользуется в своем концерте элементом мизансцены и его остановка в правой половине сцены оправдана предшествующей (или последующей) мизансценой в левой половине площадки. В этом случае мизансценического флюса не возникает, композиционная стройность обеспечивается последовательностью «кадров», отпечатывающихся в нашем сознании.

Рассмотрим теперь простейшую мизансцену во времени. Необходимо, например, через световую вырубку продемонстрировать одного за другим двух чтецов. Предположим, нам не захотелось помещать обоих на одном месте. Как оторваться от центра композиции?

Естественно, если у композиции есть главная ось, делящая сцену на левую и правую половину, то производными точками будут центры каждой половины сцены. Равноценны ли они? Казалось бы, да. Ведь речь идет о пустой сцене — мысленно перегнутом пополам листе бумаги. Почему они должны быть неравноценны?

И тем не менее не будем торопиться ставить здесь знак равенства. Если вы режиссер, зарисуйте несколько своих мизансцен, а затем поднесите эти рисунки к зеркалу, и вы увидите, что вся композиционная стройность рухнет, логика расположения фигур будет разом уничтожена или выразит совсем иную мысль. Тот же опыт можно проделать с хорошо знакомым эскизом декорации.

Что же это за чудо? Ведь ни одна из деталей не подвергалась смещению. Почему же от простой перемены мест слагаемых «лево-право» принципиально искажается эстетический результат?

Разгадка здесь следующая. Обе половины сцены были бы равноценны, если бы взгляд зрителя оглядывал сцену от центра композиции в обе стороны или, наоборот, от краев — к центру. Но глаза наши, как правило, в силу условного рефлекса, оглядывают сцену слева направо. В верном и неодно-

¹ Звездочками обозначены окончания разделов, к которым в четвертой части книги даны упражнения.

значном пользовании этой закономерностью — секрет многих режиссерских чародейств.

Таким образом, на языке простейшей мизансцены композиция в левой части сценической площадки означает предварительность, взгляд как бы «гонит» ее в пустое пространство правой части сцены. Композиция справа тяготеет к окончательности. Пространство левой стороны как бы давит на расположенную справа композицию и тем делает ее значимее, монументальнее.

Несколько простейших мизансценических задач, связанных с этим законом.

Через сцену должен быстро пробежать человек. Или нам надо продемонстрировать человека, с трудом идущего против ветра. В какую сторону его лучше направить в том и другом случае?

Быстро и легко бегущего выгоднее пустить слева направо. Глаз зрителя будет как бы подгонять его. Подлинное движение усилится воображаемым. При движении фигуры против ветра соответственно выгоднее направление справа налево. Воображение зрителя в этом случае будет как бы гнать ветер навстречу идущему, и тем легче создастся иллюзия затрудненности ходьбы.

Другой пример.

Диалог. Первый убеждает, второй, после ряда умозаключений, принимает решение. Как расположить фигуры?

Очевидно, убеждающего лучше поместить слева, размышляющего — справа, чтобы взгляд зрителя естественно скользил с предварительного объекта на окончательный, со ставящего вопрос — к разрешающему его. Противоположное — зеркальное решение создаст при восприятии известную психологическую дискомфортность, неловкость.

Но предположим, из двух собеседников нас больше интересует первый. Мы хотим показать, как убеждающий сам жестоко заблуждается, т. е. восприятие должно идти как бы на счет «три»: воспринимается аргумент первого, затем реакция второго и, в результате, самообман первого. Здесь, по той же логике, лучше, если первый будет справа, как более нас интересующий.*

3.

Теперь поделим сценическую площадку на поперечные доли. Пристальнее взглянем в возможности, так же как и в слабые стороны просцениума и трех планов сцены по глубине.

Вообще, современная мизансцена скорее тяготеет к приближению. Сегодняшний зритель воспитан на кино. Он привык рассматривать тончайшие нюансы игры в укрупненном виде. Отказ от авансцены равносильен изъятию из кино крупного плана.

Продолжительное действие на втором и третьем плане, особенно в начале спектакля, размагничивает зрителя.

Мейерхольд вслед за Мольером и Вилар вслед за Мейерхольдом придавали огромное значение магической силе просцениума. Вот что писал Мейерхольд, исследуя старинный театр: «Разве мог быть терпим актер с напыщенной аффектацией, с недостаточно гибкой гимнастичностью телесных движений при той близости, в какую ставил актера по отношению к зрителю просцениум староанглийской, староиспанской, староитальянской и старояпонской сцены... Как свободно зажили ничем не стесняемые гротескные образы Мольера на этой сильно выдвинутой вперед площадке. Атмосфера, наполняющая это пространство, не задушена колоннами кулис, а свет, разлитый в этой беспыльной атмосфере, играет только на гибких актерских фигурах...»¹.

Не случайно Жан Вилар во время гастролей по разным странам возил с собой накладной просцениум, чтобы играть того же Мольера.

Как у всякой сценической возможности, у просцениума есть и свои коварные свойства. Слишком крупные движения «на носу у зрителя» утомляют восприятие. С просцениума надо решительно убирать все силовые трюки, дабы не выставлять напоказ белых ниток работы артиста — мускульных сокращений. Просцениум выдает многие сценические фокусы, убивает иллюзию.

Если говорить о больших композициях, то выносить на авансцену можно только те, которые допускают восприятие их по частям — по движениям или репликам. Композиция же, которая должна читаться вся сразу, выглядит на просцениуме громоздкой.

Достижение большей компактности композиции, более определенное вписывание фигур в декорацию достигается *эффектом удаления*.

4.

Займем мысленно место на литературном вечере ряду в пятом партера.

Занавес открыт. Сцена пуста. Где бы нам хотелось, чтобы расположился чтец?

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы, М., 1968, т. 1, с. 194-195.

Разумеется, в центре. Как можно ближе. Но не настолько, чтобы пришлось задирать голову.

Режиссер вместе с актером должен ощущать эту идеальную точку в зависимости от высоты сцены и угла зрения от глаз зрителя первых рядов до лица артиста.

Сценические планы определяются обычно по кулисам. Первый план соответствует первой паре кулис. Иногда, говоря о первом плане, подразумевают и просцениум тоже. Мы же будем здесь иметь в виду именно первый план, т. е. пространство от красной линии до первой пары кулис. *Красной линией* называется черта непосредственно за порталом. Это линия, по которой проходит антрактный занавес, а на больших сценах еще и пожарный — железный занавес.

Многое сказанное о просцениуме относится и к первому плану. Первый план не менее употребим в сценической практике. Иногда ему даже оказывают предпочтение, чтобы постоянно не оглушать зрителя крайним приближением мизансцен и располагать возможностью их укрупнения. Он допускает большую свободу движения и большой объем композиции. Если в спектакле работает основной (актрактный) занавес или интермедийный (супер) и по пожарным условиям декорация не может заходить за красную линию, чтобы не слишком «вырывать» актера из декорации, приходится еще более ограничивать пользование просцениумом. В этом случае первый план становится основной плоскостью движения персонажей. Остается рассмотреть функции второго и третьего плана. Мизансцена второго плана дает нам возможность воспринимать человеческую фигуру целиком. Поэтому на втором плане особенно хороши выходы (или, как говорят в театре, выходы). Когда выходит персонаж, нам бросается в глаза лишь самое главное, как бы создается мгновенный эскиз. И вместе с тем не уничтожается тайна внешнего образа действующего лица.

По тем же причинам не рекомендуется строить слишком часто выходы действующих лиц на ближайшем плане. Вместо предварительного наброска взгляд зрителя невольно сразу приступает к анализу, начиная порой с самых случайных деталей: грима, прически, отделки на платье.

Второй план можно еще назвать *семейным планом* — именно здесь легче всего создается атмосфера жизни одновременно целой группы людей, тогда как первый план и просцениум останавливают наше внимание на персонажах поочередно. На втором плане хорошо смотрятся танцы.

Но вот в чем опасность: чрезмерное увлечение вторым планом уводит интерес зрителя от психологии действующих лиц к внешнему образу их поведения. Такой интерес более поверхностен, и внимание зрителя становится менее глубоким.

Что же отличает третий, четвертый, пятый планы сцены?

Дальние планы на сцене соответствуют общему плану в кино. Нюансы игры, глаза — зеркало души актера — тут разглядеть трудно. Но зато взгляд зрителя охватывает все или большую часть сценического пространства. Задний план хорош для больших монументальных композиций и игровых кусков, связанных с обильным движением. Человеческая фигура на дальнем плане воспринимается в уменьшенном виде, как пятно. С этим следует считаться. При решении мизансцен на общем плане нужно принимать в расчет, наряду со всем остальным, компоновку цветных пятен, соответствующую конкретной эстетической задаче. Выходы на третьем плане также бывают очень хороши, особенно в эпических постановках и комедиях положений*.

Итак, сцена разделена на три плана в глубину, плюс пространство просцениума, найдены три точки деления по ширине. Мысленно сценическая площадка как бы расчерчена на шестнадцать клеток.

Теперь у нас есть азимут, и всегда более или менее можно сориентироваться. Первое время, может быть, придется думать, на каком плане и в каком соотношении с центром всей сцены, а также левой и правой ее половины намечается игровая точка или переход. Но чем скорее это перейдет в область подсознания, тем лучше. Выработать в себе чувство сценического равновесия, ориентации столь же нетрудно, как и натренировать глаз с целью определения, прямо и на месте ли висит картина.

5.

До сих пор мы имели дело лишь с двумя измерениями — шириной и глубиной. Но достаточно актеру подняться на одну ступеньку лестницы, встать на стул или расположиться на полу, чтобы мизансцена приобрела еще одно измерение — высоту.

Режиссер и художник иногда расходятся во мнении: нужны ли на сцене станки?

Спору нет — можно интересно решить спектакль на ровном планшете сцены. Из этого, однако, не следует, что принципиальный отказ от третьего измерения в мизансценировании всегда оправдан. Другое дело, что в употреблении сценической высоты, как и в обращении ко всякому другому приему, не должно быть излишеств, многословия.

Каковы композиционные возможности третьего измерения? Их подсказывает практика.

На просцениуме человеческая фигура выглядит достаточно высокой, значительной. Поэтому какие бы то ни было наращивания высоты на просцениуме нежелательны, а на иных сценических площадках решительно нетерпимы.

Ненамного большую высоту игрового станка допускает первый план. Спектакль романтического толка, высокая трагедия иногда заставляют поднять первый план на одну-две ступени. В пьесе же бытовой, психологической даже такой небольшой подъем может убить естественность, непринужденность, потянуть актера на крикливость.

Рельеф второго плана предоставляет режиссеру значительно большие возможности. Но и тут перебор страшнее, чем недобор. Если не брать в расчет особых случаев, то 0,3— 0,6 метра, но никак не больше одного метра — вот высота, располагающая зрителя к нормальному восприятию мизансцены на втором плане и вместе с тем дающая большие возможности художнику и режиссеру «поиграть» рельефом.

И наконец, третий план — раздолье возможностей для построений в третьем измерении. Но и здесь излишества — не на пользу.

Во-первых, выгородка на дальнем плане не может быть выше допустимого: актер на ней должен просматриваться в полный рост с самой высокой точки зрительного зала — последнего ряда амфитеатра или балкона. Во-вторых, даже из партера линия подъема от просцениума к заднему плану должна соответствовать пластической идее спектакля, а не просто раздражать зрителя неоправданной крутизной.

6.

Теперь о качестве рельефа.

Подобно тому как актеру необходимо находить новый подход к каждой роли, так и режиссер, знающий сцену, должен всегда искать неизведанный путь пространственного решения спектакля. И сценическому рельефу здесь принадлежит одна из первых ролей.

Вспомним из программы первого курса мастерства актера известное упражнение на перемену отношения к предмету. Предлагается, например, обыграть спичечный коробок как часы, одежду щетку, зажигалку, губную гармошку, слиток золота. От каждого из этих предметов спичечный коробок вещественно отличается, но сопротивление материала здесь вполне преодолимо. А вот попробуйте обыграть спичечный коробок как жирафа, комара или мотоцикл — ничего не выйдет. В столь же ложное положение попадает актер, вынужденный бегать по ступеням как по дороге, по ровному полу как по горке.

Исследователь законов сцены С. М. Волконский формулирует это так: «Может ли человек, расхаживая по гладкому полу сцены, телодвижениями своими походить на идущего по лесной тропинке? Может ли вообще все его тело дать иное впечатление, кроме человека, гуляющего по паркету? Человек, идущий по гладкому полу, или поднимающийся по ступеням, или переходящий по перекинутому через ручей бревну, в пластическом смысле это каждый раз *другой* человек... Постройка по отношению к человеку играет ту же роль, что сосуд по отношению к жидкости. Движение само по себе есть лишь *возможность*, осуществление которой определяется окружающей пластической средой: полом, стулом, ступенькой, колонной, деревом, решеткой».*

Ракурсы

1.

Всякий сценический ракурс, можно сказать, более всего тяготеет к *фасу*. Фас раскрывает всю фигуру артиста, его лицо и глаза, а не один глаз, как у глядящей на нас птицы. Как-никак актера искони зовут *лицедеем*, и в этом народном прозвище есть не только переносный, но и прямой смысл. Потому техничный режиссер, выстраивая сцену, прежде всего выделяет куски, где есть возможность развернуть актера анфас.

Можно отличить четыре основных случая разворота актера на зал в общении с партнером.

Вынужденность. Солдат в строю или на часах.

Предполагаемый объект внимания находится в стороне зрительного зала. Двое беседуют, глядя на дорогу перед собой.

Человек желает остаться на мгновение наедине с собой, чтобы ему в лицо никто не смотрел. При этом не выключается из общения с партнером.

Физическое действие, разворачивающее актера на зал. Один из собеседников протирает очки и рассматривает стекла на свет. Физическое действие может быть как вынужденным, так и играть роль приспособления для одного из партнеров, чтобы как бы невзначай спрятать глаза от собеседника.

Однако опытный артист далеко не всегда позволит себе стать к публике абсолютным фасом. Почему? Видимо, практика рано или поздно приводит к осознанию невыгодности этого ракурса в большинстве случаев.

Мы ценим красочность позы. Чистый фас однозначен. Если иная поза как бы выражает целую фразу с несколькими придаточными предложениями, то простой фас самое большее — одно слово,

Тем не менее интересно рассмотреть случаи, когда абсолютный фас есть как раз то, что требуется. Эта поза чаще всего выражает одно из двух.

Во-первых, беззащитность. Этот случай разворота полностью анфас можно назвать *фасом Белого Пьеро*. Белый Пьеро — символ беззащитности, наивной прямолинейности и чистоты.

Во-вторых, если персонаж не содержит в себе обезоруживающей трогательности Пьеро, но его простота соединяется с глупостью, тупостью или в ином отношении достойна осмеяния — этот распостраненный случай назовем *глупым фасом*

Надо ли говорить, что эти два случая встречаются не только в арлекинадах и комедиях, высмеивающих глупость. Всякий нелепый, неумный человек в какие-то моменты оказывается комически прямолинейен, так же как и наивно-честный нередко бывает схож с беззащитным Пьеро.

Рассмотрим теперь возможности фаса в движении и повороте. По закону восприятия в любой момент спектакля, если актер анфас направляется на зал, зритель настораживается — ждет какого-то важного сообщения. Прямолинейный выход на зрителя композиционно «выращивает» фигуру артиста, на глазах она обретает все большую значительность. Лобовой выход актера анфас на публику есть мизансцена классическая. Она применима в самых различных случаях. Нам интересно, когда перед нами вырастает фигура не только решительного, сильного, но и — наоборот — усталого, потерянного человека. Это уже простейший мизансценический парадокс, о чем речь впереди.

Удаление от зрителя пятящейся анфас фигуры редко производит художественный эффект. Эта мизансцена, к счастью, осталась в эпохе придворного театра. Впрочем, и она применима в парадоксальных решениях, где возможна самая неожиданная пластика.

Поворот через фас выгоден. Он лишний раз раскрывает лицо разгуливающего перед нами персонажа.

2.

Повернем теперь фигуру в три четверти к залу. Что нам дает этот ракурс?

Очень много. Пожалуй, больше, чем всякий другой. Значительную часть сценических ракурсов составляют различные видоизменения полуфаса. Эта поза достаточно раскрыта, читаема для зрителя и удобна для прямого и косвенного общения с партнером. Полуфас — *труакар* — выгоден для большинства актеров. Он красноречив. Вольно стоящие ноги с тяжестью тела преимущественно на одной из них, ракурс корпуса и определенный поворот головы — все это может передать сложный подтекст позы.

Выгоден момент остановки в повороте в труакар как к партнеру, так и от него.

И наконец, переход по сцене в труакар — это графическое движение по диагонали сцены — одна из ценнейших мизансценических возможностей. Во-первых, диагональ — это самое длинное расстояние на планшете сцены; во-вторых, диагональное приближение дает сложный эффект изменения композиции в двух измерениях сразу.

3.

Чистый профиль в сценической композиции применим еще реже, чем абсолютный фас. Главный недостаток профильного ракурса в том, что он наименее универсален с точки зрения обозреваемости. Профильная фигура в середине сцены одной половиной зала читается как полулицевая, другой — как полуспинная. А эти два ракурса служат различным задачам и обладают неодинаковыми выразительными возможностями. Абсолютно профильная поза в статике лучше всего помогает создать эффект окаменелости человеческой фигуры.

В большинстве же случаев применяется видоизмененный профиль. Остановка при повороте в профиль чаще всего тоже означает мгновенное окаменение, например при восприятии лицом или спиной к партнеру какого-то важного известия.

Профиль в движении?.. Вспоминается один спектакль. Богатый буржуазный дом. Лакеи вымуштрованы, шикарны. Их периодическое профильное движение по разным планам подчеркивало

незыблемость установленного в доме порядка.

И другой спектакль. Сложные перипетии знакомства юноши и девушки. Интересная пьеса на двух человек. Режиссер с фантазией. Достойные актеры. И в то же время спектакль оставлял чувство эстетического несовершенства. А причина была в одном: в спектакле преобладали *плоскостные мизансцены*. Две фигуры не укрупнялись и не уменьшались, не поворачивались неожиданными ракурсами, но постоянно располагались на одной плоскости, двигались по ней прямолинейно и общались профилем к зрителю.

Два персонажа, беседуя, пересекают сцену профилем к нам. Как сделать, чтобы один не прятался за другого и в то же время действующие лица шли вместе, условия их общения не были нарушены?

Ну, прежде всего, лучше не пускать по сцене двух беседующих в профиль к зрителю. Если же это неизбежно, необходимо найти какие-то оправдания, дающие возможность раскрыть обоих.

Мурзавецкая из «Волков и овец» Островского резко идет по сцене справа налево, продолжая разговор с Чугуновым. Ее положение таково, что она не будет считаться с тем, удобно ли собеседнику говорить с ней. Он же, напротив, пытается снискать расположение благотельницы, то идет за ней по пятам, то старается забежать вперед, заглянуть в лицо. В жизни это могло бы быть точно так, с той только разницей, что сценическая композиция обзриваема всем залом, потому расстояние между партнерами должно быть несколько увеличено.

В любом случае профильной *проходки* в диалоге можно найти повод любому из персонажей на минуту задержаться, оглянуться, приостановиться, чтобы избежать этой удручающей параллельности профильного хода и чтобы ни одна реплика не пропала.

4.

Спинные и полуспинные мизансцены пришли в наш театр лишь на пороге XX века с эстетикой Художественного театра и балетными постановками М. Фокина. «Теперь странно даже представить себе, до какой степени артисты, вернее постановщики балетов, боялись показать спину публике. Конечно, это идет от придворного балета, где пятились назад, чтобы неизменно быть лицом к сидящим в публике высочайшим особам. Весь танец старого балета строился на учтивом обращении к зрителю. В этом, казалось бы, незначительном отклонении нового балета от старого заключается очень важная его черта. Перестав танцевать для публики и начав танцевать для себя и окружающих, новый танцор не только обогатил танец, но еще очистил его от уродливостей, неизбежно связанных с необходимостью «пятиться» назад, «примыкать» в сторону»¹.

Приход в театр спинных ракурсов расширил возможности мизансценирования. Известно, что и со спины человеческая фигура может быть весьма выразительной. Полуспинный ракурс применяется очень часто. Основное его назначение — полностью сосредоточить внимание зрителя на главном объекте, открытом лице партнера, и дополнить картину полуспинной позой первого. Закрыто, правда, лицо, но иногда именно это и требуется. Пластика всей фигуры приобретает от этого особую красноречивость и вместе с тем какую-то таинственность. Зрителю предоставляется возможность дофантазировать, что выражают в этот момент лицо и глаза актера.

Остановка в повороте полуспиной тоже выразительна по позе и нужна бывает в основном в двух случаях: если надо подчеркнуть таинственный или зловещий оттенок этой остановки (когда по сюжету и мизансцене на этом повороте концентрируется внимание публики) или, наоборот, если момент остановки персонажа не несет никакой смысловой нагрузки, а требуется для композиционного равновесия всей картины.

Переход и уход персонажа полуспиной по диагонали в современном театре тоже применяется часто и в различных случаях бывает хорош своей скромностью, простотой, недосказанностью.

5.

Человек стоит спиной. Одно плечо его слегка отведено на зрителя, чуть склонен набок тяжелый затылок. Сама усталость. А вот — сторбленная спина: то ли человек оперся о что-то руками, то ли его просто, что называется, скрючило. И при этом твердо и прямо поставленная голова. Несгибаемость до последнего. А теперь наоборот — прямая спина и низко, чуть набок склоненная голова — горькое разочарование.

Сила спинного ракурса, если поза красноречива, в обобщенности выражения. Как бы изгнано из позы все индивидуальное. Спина — словно некий занавес, на котором как бы написан крупными

¹ Фокин М. Против течения. Л. — М., 1962, с. 196.

буквами итог или предпосылка, словом, почти титр. Остановка в повороте спинным ракурсом лучше всего доносит преодоление: усталости, боли, страха, любого сильного чувства, охватившего все человеческое существо. Удаление фигуры спиной — тоже мизансцена классическая. Но выражает она не слабость, несмотря на то, что человек, удаляясь, на глазах уменьшается. Вид фигуры, прямо удаляющейся от нас вдаль, чаще всего — эпическая точка куска или целой сцены. Человек будто соединяется с пространством, уходит в жизнь, в природу.

6.

Спина-занавес. На этом выражении хотелось бы остановиться. В пантомиме есть такой термин — *шторка*. Мим делает полный поворот, на мгновение оказываясь к публике спиной, и тем самым говорит: *Эпизод завершен, начинается следующий*. Здесь не просто условность, в этом есть первозданность, идущая от природы пантомимы. Недаром ребенок в игре, становясь спиной ко всем, как бы говорит: «Меня нет». И совершенно так же не случайно в современном режиссерском лексиконе *открывать* и *закрывать* актера — значит соответственно делать его лицо видимым или скрытым от зрителя.

Наличие в современном театре спектра спинных ракурсов следует осмыслить вот еще с какой стороны.

Если на языке движения игра лицом к зрителю есть произнесение пластического текста, то закрытая от зрителя поза в пластике — пауза. Старый театр признавал только лицевые мизансцены. Этим создавалось многословие. Действующие лица, сколько бы ни находились на сцене, непрерывно выражали — «тараторили» пластический текст, надоедая публике, забывая партнеров. Современная режиссура, располагая возможностью открывать и закрывать актера, может наделять каждую роль собственным занавесом. И грех этим не пользоваться. Деликатной морфологией открытых и закрытых поз режиссер, с одной стороны, постепенно и красноречиво повествует о персонаже, с другой — помогает актеру распределить его силы и краски на весь спектакль.

Осталось рассмотреть логику поворотов — лицевых и спинных. Если режиссер молчит, профессиональный актер, разгуливая по сцене, стремится все повороты сделать через лицо. Но это не всегда верно.

Зритель не должен заранее знать, как повернется актер, или догадываться, что режиссер отдает предпочтение лицевым поворотам. Но часто такого поворота требует сама логика движения. Выпуклый, *выгнутый* (для зрителя) переход — переход с заворотом от зрителя — в силу самой логики движения, естественно, скорее завершится спинным, чем лицевым, поворотом, тогда как *вогнутый*, раскрывающий фигуру актера к зрителю, напротив, предполагает лицевой поворот.

И наконец, о выразительных возможностях спинных поворотов.

На сцене два человека. Первый лицом к зрителю, второй — спиной. Первый сообщает что-то важное. Второй в ответ поворачивается к нему, как бы спрашивая: «Неужели?!» Вроде бы логичнее здесь выбрать поворот к партнеру: он короче. Но тогда спина быстро сменится профилем, и половина зала увидит лишь затылок второго. Тогда как поворот дальним от партнера плечом раскроет для нас лицо воспринимающего, всю его фигуру, да и само движение даст большие возможности, чтобы неслышно произнести это самое «Неужели?!» с любым подтекстом.

7.

В оценке каждой композиции всегда применимы два критерия — правды и выразительности. Их нельзя противопоставлять друг другу. Напротив, то и другое есть две стороны одного и того же вопроса. Ибо не может быть выразительности, когда нечего выражать, как не может быть сценической правды, скрытой как вещь в себе. Все, что подсказывает внутренняя логика, необходимо облечь в определенную форму. Все, чего требуют законы выразительности, немедленно оправдывать.

Возьмем те же ракурсы. Чем с точки зрения логики они определяются?

Прежде всего — объектами внимания и направлением движения актера.

Человек гуляет по лесу. Увидел гриб. Где? Слово за режиссером. Если нужен его отход в глубину направо по диагонали, гриб вырастет у правой дальней кулисы.

Что требуется дальше по логике или по композиции? Чтобы человек присел на корточки? Или чтобы отпрыгнул назад? Или чтобы, крадучись, сделал несколько шагов на зрителя? В первом случае он сорвет гриб, во втором отскочит, увидев змею, в третьем подкрадется, чтобы разглядеть бабочку.

Нужен сложный ракурс? Ну, например, направление движения одно, объект отвлечения — с неожиданной стороны. Шел вправо по диагонали в глубину, услышал шорох из первой левой кулисы. Остановился. Ноги и корпус направлены вправо, голова повернулась налево.

Нет ракурса, который невозможно было бы оправдать*.

Игра в ассоциации

1.

Изучать сценическую композицию можно с разных сторон. Очевидны геометрия мизансцены, ее графика, скульптура, живопись. Не менее интересно рассмотреть гармонию и алгебру мизансцены, выявить в ней закономерности, присущие стихосложению, орфографии, пунктуации. Предпримем небольшую разведку методом ассоциативного поиска.

Начнем, пожалуй, с *геометрии мизансцены*. Обратим внимание, что всякая организованная мизансцена тяготеет либо к прямой линии, либо, напротив, к ломаной, либо к кругу. Нередко это один из важнейших вопросов мизансценического решения спектакля. Вглядимся в эмоциональные возможности, скрытые в этой простейшей сценической геометрии.

Движение по прямой дает мизансцене сухость и строгость. Оно очень красиво, но не следует им злоупотреблять. Движение по прямой слишком аскетично. Если перевести его в звуковой образ, это не выведение какой-то мелодии, это скорее длительное звучание одной ноты.

Изобразительная эстетика каждого народа выявляет определенные геометрические закономерности. Так, например, античность культивировала прямую, Египет — острые углы, древняя Индия воспевала нескончаемую видоизмененную округлость.

Для меня, например, очевидно: если посчастливится когда-нибудь ставить «Юлия Цезаря», мизансцены спектакля, где только можно, будут вычерчивать прямую линию жестокого Рима. Не то, если случится репетировать «Антония и Клеопатру». Откуда ни возьмись, я убежден, будут выскакивать острые углы египетской пластики. А бесконечная круговерть недоразумений «Комедии ошибок» или «Сна в летнюю ночь» может выразиться в тяготении рисунка спектакля к кругу.

Подтверждение этому мы находим в литературе и в опыте крупных режиссеров. Р. Н. Симонов подчеркивал на своих репетициях «Турандот», что Вахтангов в решении этого спектакля заботился о том, чтобы по возможности везде присутствовала ломаная линия.

Определение геометрических тяготений мизансцен — один из первых вопросов, по которому заранее, «на берегу», должны договориться режиссер и художник.

Красота движения по прямой, так же как и прямой линии в декорации, основана на том, что гармония возникает между противоположными началами. Человеческое тело — это сплошная ломаная, потому так красива прямая линия в костюме, потому человеческая пластика так выигрывает на фоне строгой архитектуры.

Круг есть скрытая прямая. Правильного круга тоже не содержит облик человеческого тела, потому круг в декорации и в движении также дает эффект стройности и строгости. Примечательно, что круг успокаивает. Полный круг в мизансцене хорошо подчеркивает идею законченности.

Полукруг или часть круга привносит в рисунок спектакля музыкальность. Круг прекрасен еще и тем, что он таит в себе все ракурсы человеческого тела в музыкальном их чередовании. Прямая и круг вообще имеют множество преимуществ перед ломаной. Однако все в мизансцене плохо, что не оправдано.

И прямой, и круга должно быть столько, сколько допускает бытовая плюс поэтическая правда игрового куска.

Из элементов сценической графики нас часто выручает не круг и не ломаная, а что-то между этим — искаженный круг и его деталь — «скобка». Короткий переход от одной точки к другой по прямой маловыразителен. Обычно нетрудно оправдать переход по вогнутой или выгнутой линии, отчего пространство кажется более емким, переход — более выразительным.

Главное достоинство ломаной линии в том, что она дает неожиданную и броскую графику. Опасность же ее заключается в возможности появления беспорядка и режиссерского многословия*.

2.

Если круг, полукруг обуславливают *стихотворную мизансцену*, ломаная — *прозаическую*. Вот мы уже незаметно перешли от геометрии к стихосложению.

Назовем стихотворной откровенно условную мизансцену, где все признаки формы — ритм, размер и т. д. — явственно различимы. Может быть, читатель помнит по гастролям или фильмам постановки Афинского театра греческой трагедии под руководством Д. Рондириса с участием А. Папа-

танасиу «Медея», «Федра», «Орестея». Форма этих спектаклей как нельзя лучше иллюстрировала принцип поэтического мизансценирования.

Мизансценическая рифма — это схожесть мизансцен, временная или пространственная. Она достигается через повторяемость поз, синхронность в движениях, симметрию в расстановке фигур, зеркальную и теневую графику.

Эти приемы сами по себе эффектны, и молодые режиссеры иногда злоупотребляют ими. Симметрия, например, — простейший способ создать на сцене композиционное равновесие. Однако нельзя не предостеречь против примитивности и пресловутости решений, достигаемых такого рода приемами. Другое дело, если пластика рифмуется ради сложного эффекта ритмического или ассоциативного воздействия. В этих случаях чаще применяется не буквальная повторяемость, а более тонкая переключка пластических мотивов.

Возьмем для примера две различные по существу сцены — свидание Ромео и Джульетты и встречу Ученого и Тени из сказки Е. Шварца «Тень». Попробуем решить ту и другую приемом *зеркальной графики*, т. е. симметричных мизансцен и синхронных движений.

Оправдает ли себя этот прием в первом случае? Ведь в сцене свидания влюбленных полное внутреннее созвучие. Не упростит ли он смысл изображаемого?

Другое дело в эпизоде встречи Ученого и Тени. Тень, по автору, — полная противоположность Ученому. И вполне формально оправданный прием может оказаться также очень точным по существу. Зеркальная графика несравненно усилит внутренний парадокс коварного несовпадения натуры Ученого и его собственной тени.

Мизансценическая рифма может применяться и ради ассоциации двух сцен — схожих или парадоксально переключаемых между собой кусков спектакля. Так, мне очень пригодился однажды этот принцип в решении двух поразительно внутренне контрастных эпизодов трагедии Шекспира «Троил и Крессида».

В первой сцене решительная по характеру, юная и непорочная Крессида встречается ночью в саду со своим возлюбленным Троилом. Настойчивость юноши вызывает смятение в душе дерзкой и в то же время по-детски стыдливой красавицы. У Крессиды резкое чередование отказных и устремленных мизансцен.

«Да, я люблю! — признается Крессида, готовая броситься в объятия своего избранника, и в следующее мгновение переходит в резко защитительную мизансцену: — Но не искала встречи». И сейчас же после этого идет на отчуждение от партнера:

Крессида. О, если б женщина имела право,
Которое дано одним мужчинам
В своей любви открыто признаваться.
Любимый!.. —

снова устремляется она всем телом к Троилу:

...Прикажи мне замолчать.
Не то в чаду любви скажу так много,
Что первая раскаюсь.
Замкни уста мои, молю, царевич.

Троил. Замкну я, как ни сладостны слова,
Которые из этих уст исходят.

Поцелуй. И тут же смятенная Крессида отшатывается от Троила, как бы защищаясь руками от ложного навета:

Крессида. Нет, понял ты меня превратно.
Совсем я не просила поцелуя.

Театроведы утверждают, что в Крессиде Шекспир соединил многие самые прекрасные и самые ужасные качества женщины и что по многоликости Крессиду можно сравнить только с Гамлетом.

Война разрушила гармонию двух сердец. Юная троянка стала пленницей враждебного греческого лагеря. Беззащитность, безнадежность, только что пробужденная южная кровь возбуждают в Крессиде неожиданную страсть к прекрасному греку Диомеду. Диомед неотступен, он добивается, наконец, свидания с Крессидой в ночь перемирия ахейцев с Троей. Юный воин Троил, сопровождаемый Улиссом, становится свидетелем первого свидания любовников.

Опять та же обстановка: ночь, сад. Снова борьба велений крови и рассудка. На сей раз в Крессиде вспыхивает смертельная война между страстью и отчетливым сознанием порочности этой страсти.

Диомед. Но ты ведь поклялась, моя Крессида,

Крессида. Не доводить меня до иступленья.
О, не лови меня на этой клятве,
Прекрасный грек. Чего-нибудь другого
Приси...

Сцена эта решалась на повторах некоторых движений предыдущей сцены Крессиды и Троила.

Диомед. Скажи мне — да.
Крессида. Да. Только не сегодня.
Диомед. Так подари мне верности залог.

Мы искали не дубляж, а именно пластические рифмы движений с движениями первой сцены: в пластике было то, да не то. Снова Крессида как бы разрывали на части ее решительность и стыдливость, огонь крови и лед ума, снова смятение страстного существа, но уже в ином, горьком пластическом контексте.

Крессида. О слабый пол! Все наши заблужденья
Зависят от игры воображенья.
Наш ум глазам подвластен, потому
Никто не верит женскому уму.

В рисунке Диомеда было мало движения, как и у Троила в первой сцене, но разные тому оправдания. Пораженный, как солнечным ударом, первым свиданием с возлюбленной, Троил был ясен, нетороплив. Нетороплив, уверен и Диомед, умудренный опытом сердцеда.

Именно этой чудовищной схожестью обстановки и пластики партнеров достигался эффект внутреннего контраста двух сцен, их ассоциативность при совершенно иных предлагаемых обстоятельствах.

Хорошая проза таит в себе массу закономерностей — ритмовых, ассонансных и т. д. Только все эти признаки формы скрыты за непринужденным, как бы натуралистическим характером изложения.

Такова и прозаическая мизансцена. Если она сделана по законам искусства, то в ней нет ничего случайного. И в ней можно рассмотреть закономерности ритмические, стилевые, графические и всякие прочие. Только эти приметы формы скрыты под спудом бытового действия.

3.

Рассматривая симметрию не как самостоятельный способ решения мизансцены, а лишь как технический прием, можно увидеть весьма богатые ее возможности. Путем легких смещений, воспринимаемых скорее неосознанно, и откровенных, хотя и деликатных, контрастов на фоне симметрических построений можно достигнуть удивительных эффектов.

К этому приближаются и свойства *пластического синхрона*. Чистый синхрон в драматическом театре оправдать удается редко, и обращение к нему даже в жанре сказки — это слишком легкий путь. Синхрон же с видоизменениями в форме *канона* или иной своеобразной последовательности достоин изучения. Собственно, это один из приемов организации больших сценических групп. Потому вспомним о синхроне и симметрии, когда подойдем к массовым сценам.

Когда мы говорили о зеркальной графике, имелся в виду прием, при котором невидимое зеркало предполагается в профиль к нам, чаще всего посередине сцены, так что находящийся на одной ее половине актер служит как бы отражением другого, действующего на противоположной.

Есть и другой вид мизансценических построений, включающий в себя прием отражения в воображаемом зеркале. В отличие от зеркальной графики назовем его *зеркальным решением*.

Ярмарка.

По всему периметру сцены — магазины, лавки, ларьки, зазывалы, петрушечники, толпа покупателей и зевак. Сейчас появится герой. Ему предстоит произнести монолог с оценкой всего, что он перед собой видит, и при этом мысленно улететь в прошлое.

Как трудно будет выстроить для него мизансцены! Герою придется то и дело поворачиваться спиной и полуспиной к зрителю, а потом снова разворачиваться на зал со словами монолога, отчего движения и позы его будут неловкими, речь — рваной.

Но вот мы прибегаем к решению зеркальному. Вся ярмарка отражается для героя в зеркале сцены, он как бы видит перед собой те же объекты в зрительном зале. Лицо актера раскрыто, движения независимы, речь течет свободно, мизансценическая графика ничем не ограничена*.

4.

К орфографии мизансцен относится координация движения и слова.

— Не говорите на ходу,— требуют одни режиссеры. Другие вообще не придают этому значения. Кому верить?

Практически лишить актера права говорить на ходу — задача невыполнимая. Те, кто настаивают на этом, наверняка не могут быть до конца последовательны.

Другой вопрос, что надо упорядочить, найти органическую взаимосвязь и единство движения и слова.

На чужом тексте актер может двигаться только тогда, когда режиссер хочет, чтобы текст первого воспринимался через движение второго, причем первый актер должен сознательно переносить внимание зрителя с себя на двигающегося, чтобы это внимание не раздваивалось между двумя объектами. На собственном тексте двигаться можно. Впрочем, правильнее сказать — говорить на движении. Потому что движение нельзя положить на канву слова, слово будет забито. Исключение тут составляет так называемый негативный случай, который будет рассмотрен ниже.

Но нельзя, например, говорить на переходе от статики к движению, следует сначала сделать движение постоянной величиной, а уж потом вышивать по нему словом. И наоборот, вдруг остановившись, пытаться продолжать в том же ритме свою речь. Здесь необходима хотя бы маленькая физическая перестройка до продолжения речи.

Из того, что пластика сильнее слова, следует и то, что движением слово можно убить, если строить мизансценический ряд, игнорируя степень значительности словесного ряда. Едва ли не во всякой хорошей пьесе есть эпизоды, так называемые самоигральные, т. е. куски, где текст совершенен сам по себе. В нем есть и действие, и выразительность, и юмор, и логика, и ритмы. Достаточно лишь правильно воспроизвести его, чтобы сцена удалась. Это не значит, что такие куски не следует выстраивать мизансценически. Яркий текстовый кусок может испортить и вялая композиция. Но особенно губительно для блестящего диалога слишком обильное движение.

Здесь вступает в силу еще один сценический закон. Прием, помноженный на прием, шутка — на шутку, фокус — на фокус,— взаимно уничтожаются. Блестящий диалог — это уже фокус. Помножьте его на пластический трюк — и одно другим будет убито.

Многие правила этой орфографии устойчивы, категоричны в силу логики восприятия. Один из собеседников сказал последнюю фразу, другой вслед за этим уходит в глубину сцены. Читается: он воспринял сказанное и унес в себе мысль партнера. Если же в ответ на последнюю реплику собеседник проходит передним планом перед лицом сказавшего,— таким переходом он как бы зачеркивает только что произнесенную мысль*.

5.

К орфографии мизансценирования можно отнести и умение выстраивать реакции на событие. Режиссер должен заботиться, чтобы для реакции, которой он ждет от исполнителя, была *пластическая перспектива*. Потому лучше, чтобы в момент восприятия важного события воспринимающий был не в стационарной, а в незаконченной позе, из которой возможен более неожиданный и богатый пластический выход.

К примеру, первый хочет задержать второго каким-то ошеломляющим сообщением. Ну хотя бы фразой «Стойте! Я согласен». Есть две возможности. Одна — предложить второму обернуться после «Стойте!», другая после — «Я согласен». Если режиссеру важны тут психологические нюансы, сопровождающие реакцию второго на неожиданное сообщение, несомненно, лучше предложить ему оглянуться после «Стойте!», чтобы он встретил сообщение первого в глаза; если же цель режиссера предельно укрупнить реакцию второго, то выгоднее пластически предложить ему, что называется, «услышать затылком», чтобы самый поворот мог выражать ошеломленность воспринявшего новость. С этой точки зрения для выстройки восприятий выгодны всевозможные незавершенные движения и неудобные позы.

Излагая эти азбучные положения, хочется еще раз оговориться. Искусству нужны азбучные истины, но искусство не создается по азбуке. Потому правильно воспользоваться только что изложенной рекомендацией — значит в одном случае прямо последовать ей, а в другом — сделать все наоборот и тем еще раз подтвердить ее правоту: выстраивая реакцию, например, сидящего за столом, в одном случае можно предложить ему услышать важное для себя сообщение в момент, когда он пытается дотянуться через стол до выключателя или не может вытащить руку из застрявшего ящика стола; в другом — напротив — предложить актеру предельно удобную позу, чтобы именно она оказалась при восприятии новости предельно неудобной.

6.

Как-то на репетиции у меня с одним актером вышел конфликт.

Репетировали монолог Протея из «Двух веронцев» Шекспира. Протей осознает, что только что происшедшее знакомство с Сильвией кардинально меняет его жизнь и привязанности. Любовь его невесты Джулии, так же как и дружба Валентина, возлюбленного Сильвии, в мгновение ока становятся прахом.

Монолог начинается после того, как ушла Сильвия, а вслед за ней — Валентин, перед которым Протей вынужден был скрывать охватившую его душевную бурю.

Как сильным жаром заглушают слабый
Иль клином выбивают клин другой,
Так прежний образ, созданный любовью,
Пред этим новым образом померк.

Я попросил актера подойти к монологу через *отказ*. Актер сказал, что он не знает, что это такое.

Я объяснил, что потрясение его героя так велико, что он не может сразу изливаться в сентенции, а должен сначала как бы сказать всему, ворвавшемуся в его жизнь, «Нет!». Актер ответил, что не знает, как это сделать.

Тогда я попросил его, как бы вбирая в себя все пространство перед собой, сделать шаг назад. Актер отказался.

Это штамп,— заявил он.

А шаг вперед — не штамп?

Шаг вперед — не штамп!

Этот странный диалог не мог не привести на размышления.

Движение от партнера перед началом драки, *отказная реакция* при восприятии неожиданности — что это — многочисленные штампы нашей театральной практики? Или нечто, лежащее в самой природе человеческой пластики?

Вспомнилась историческая легенда.

Великий художник расписывал купол храма. Тут же на лесах стоял его подмастерье. Разглядывая только что сделанное, живописец отходил все дальше. И вдруг мальчишка обнаружил, что учитель его приблизился к самому краю лесов и при малейшем движении назад потеряет равновесие и погибнет. Вдохновленный неосознанным импульсом, ученик мазнул кистью по изображению. Шедвр был испорчен, жизнь мастера — спасена. Парнишка, как ни далек был от режиссуры, видимо «шестым чувством» угадал, что любое его предупреждение вызовет в окликаемом реакцию отказа — движение от предупреждающего, тогда как грубый жест кистью заставит мастера рвануться вперед в инстинктивной попытке спасти работу.

Два человека увидели друг друга на некотором расстоянии. Для обоих эта встреча — огромное событие. Как пластически выразятся их реакции? От чего это будет зависеть?

От подтекста, который прочтется за их реакцией.

Наконец-то! — прочтем мы в одном случае. И это выразится в рывке друг к другу.

Как! Это ты?— столь же естественно движение друг от друга.

Это ты... невыносимо...— оба взаимно загнипнотизированы, застыли без движения.

Это и есть три основных вида пластической реакции человека при восприятии факта.

Могут ли они быть штампованными? Конечно. Если каждая из них изливается в мертвую форму, опечатавшуюся в пластике актера в результате прежнего опыта. Или такая форма навязывается ему режиссером. Если же в каждом конкретном случае это реакции подлинные, каждая из них может иметь бесконечное число самых разнообразных обликов.

Вглядимся последовательно в каждую из разновидностей.

7.

Отказ — самый распространенный из трех видов реакции при восприятии факта, скольконибудь значительного.

Почему?

Видно, это идет от защитной реакции организма при восприятии всякой неожиданности. Человеческое сознание не может сразу взвесить всю степень внезапно возникшей опасности, заключенной в самом факте информации, и — как результат — человек невольно отступает от объекта раздраже-

ния. Сработала охранительно-защитная реакция подсознания.

Другой случай отказной реакции — это всякое *пластическое «нет»* в ответ на импульс воздействия.

— Пойдем со мной!

Вместо ответа — движение от партнера.

Третий распространенный случай отказного движения — это замах перед ударом (как психологическим, так и физическим).

Это явление тоже коренится в самой нашей природе. Прежде чем выдать заряд энергии, организм соразмеряет свои силы.

«Сейчас как дам!..» — замах внутренний.

«Иии — раз!» — «за такт» — замах физический.

Как показывает Л. В. Варпаховский, принцип отказного движения был открыт еще в XVIII веке немецким педагогом Ф. Лангом: «Если актер, будучи на сцене, хочет передвинуться с одного места на другое, то он сделает это нелепо, если не отведет сначала несколько назад ту ногу, которая стояла впереди». Варпаховский подробно исследует расширение понятия отказа, разработанное Мейерхольдом и Эйзенштейном от ланговского шага до всякого усиления эффекта при помощи предварительного контраста: «Когда однажды спросили Всеволода Эмильевича, что такое «отказ», он ответил очень коротко: «...для того, чтобы выстрелить из лука, надо натянуть тетиву». Потом, подумав немного, начал долго с увлечением рассказывать, как надо играть последнюю сцену в «Отелло». Прежде чем задушить Дездемону, актер должен сыграть сцену безграничной любви к ней. Только тогда финал спектакля достигнет полного трагедийного взлета».¹

Здесь уже обязательное для всякого отказа подтекстовое «нет!», можно сказать, отдается зрителю. То есть понятие отказа распространяется и на психологию восприятия. Ибо кто, как не зритель, должен произнести это коварное «нет!»: *Нет, он ее не задушит!*

Так или иначе, из широкого круга расшифровок термина *отказ* режиссеру дано выбрать те, которые ближе его практике. Но игнорировать этот самой природой данный нам импульс — вряд ли есть основания.

8.

Теперь обратимся к тому, что противостоит понятию отказного движения. Если отказ есть пластическое «нет!», то легко догадаться, что будет пластическое «да!».

Театральная практика не выработала наименования этой реакции. И нет, к сожалению, для нее более точного определения, чем устремление. В некоторых случаях может подойти более короткое слово выпад, но лишь тогда, когда искомый характер движения рывкообразен и сродни выпадку фехтовальному.

Чаще всего мгновенное «да!» есть, по существу, реакция хищника.

Сравним прыжок кошки на внезапно упавшую птицу или бросок чайки на воду с реакцией коровы или лошади на появление пищи. Человека флегматичного справедливо будет уподобить травоядному, тогда как жизненно активного человека — в невульгарном значении слова — хищнику. В самом деле, что есть так называемая хорошая физическая реакция? Например, спортсмена на мяч? Не что иное, как способность хищного зверя переступить через предполагаемое торможение: «Как! Мяч летит мимо меня...»

Что есть хорошая психологическая реакция? Например, умение раньше других сказать: «Я решаюсь!» По существу то же самое.

Осознанное устремление предполагает готовность.

Неосознанное - непосредственность. Это еще один случай реакции устремления.

— Ты любишь меня?

— Да.

Это может быть сказано словом, мощным броском всего тела или даже стремительным перебегом (как это гениально делала Джульетта Улановой), а может быть — едва заметным движением глаз. Но в любом случае это ответное движение к партнеру с подтекстом: «да!»

9.

Осталось рассмотреть третий тип реакции.

После долгой разлуки люди увидели друг друга и на мгновение силы оставляют их. Нет

¹ Варпаховский Л., Наблюдения. Анализ. Опыт. М., 1978, с. 29-35

устремления друг к другу, и нет отказной реакции.

В психологии это называется *запредельным торможением*. Термин разъясняет сам себя. Тоже защитная реакция нашей природы — от излишнего перенапряжения на момент у организма как бы «выбивает пробки».

Другой случай отсутствия реакции на раздражитель — заторможенность в силу столкновения борющихся импульсов: человека тянет согласиться, но столь же сильно ему хочется отказать.

— Ты идешь со мной?

Никакой реакции.

И еще один случай. Человеку сообщают нечто жизненно для него важное. А он почему-то не проявляет никаких эмоций. В силу ли чрезмерной готовности к восприятию события, или оттого, что устал ждать, он не дает на сообщение никакого эмоционального (а стало быть, и пластического) ответа, а лишь отмечает случившееся в своем мозгу. И в этой точно найденной реакции бывает иной раз выражена подлинная художественная правда.

Назовем это рациональной реакцией.

В случае с жизненно важным сообщением это одна из форм *парадоксальной реакции*, которые в зависимости от характера и обстоятельств могут быть чрезвычайно различны. Вплоть до крайне депрессивной реакции горя на радостное известие, вплоть до финала «Мартина Идена».

Каждый случай живой реакции индивидуален, неповторим. Но чтобы не впасть в грамматические ошибки, режиссер при необходимости всегда должен быть способен дать себе отчет, какую из видов психологической и пластической реакции он только что на репетиции утердил*.

10.

Каково было бы читать книжку без знаков препинания или если бы все их заменили, например, восклицательными знаками? Мизансценическая фраза тоже нуждается в точной и разнообразной *пунктуации*.

Литераторы считают самым благородным знаком препинания точку. В языке сцены есть свое понятие о точке. Это итоговый пластический штрих перед занавесом или затемнением. Как и последний аккорд в музыкальном произведении, итоговая мизансцена не смывается тут же последующей и потому продолжает жить в воображении зрителя еще некоторое время. Потому она должна быть вылеплена с особенной любовью и тщательностью и непременно быть неожиданной — что может быть ужаснее тенденциозных и штампованных финалов! Заключительную мизансцену принято называть *точкой*, однако по смыслу она может быть как точкой, так и любым другим пунктуационным знаком. Поэтому будем обсуждать финальную мизансцену в ходе разговора о других знаках препинания.

Писатели любят точку не только как итоговый, но и как соединительный знак. Точка благородна своей ненавязчивостью, простотой интонации.

То же и в мизансцене. Точка — безупречный связующий знак между двумя мизансценами. И сценический рисунок порой много выигрывает, если овладеть искусством легкой связующей точки.

Теперь о пластической запятой. Речевая точка, как известно, передается понижением тона голоса. Запятая, напротив, голосовым повышением. Точно так же и в мизансценировании. Соединить, например, два перехода на сцене точкой — значит завершить первый из них некоторой успокоенностью, утверждением. Поставить же между переходами запятую — значит перелить один переход в другой, удержать на стыке пластических фраз определенную незавершенность, неустойчивость, намекнуть на смысловую связь между ними.

Огромной жирной запятой может заканчиваться и целая сцена. Этот прием в определенных случаях вполне себя оправдывает. Бывают случаи, когда запятая может оказаться и итоговим знаком спектакля, последней его «точкой». Однако здесь есть опасность: завершение такого монументального произведения, каким по сути своей является многоактный спектакль, должно быть в большинстве случаев строгим, так сказать, классическим. Часто употребляемое неустойчивое окончание оборачивается режиссерской манерностью.

Поставить между кусками двоеточие — это значит в конце первого куска пластически обозначить предстоящее пояснение. Двоеточие — знак разъяснительный, назидательный и потому хорошо применим в шутку в мизансценах комедии. То же и как итоговый знак. Где, как не в водевиле, выгодно завершить сцену, как бы говоря: «Подождите, сейчас все станет ясно».

Существуют в мизансценировании и знаки вопроса и восклицания. По аналогии с той же литературой, если точка — самый надежный знак, то восклицание — самый опасный. Он хорош, когда употребляется не прямолинейно. Восклицательный знак обозначает усиление. Поэтому если что и усиливать, то, во всяком случае, не силу. Увлечение восклицательной формой как в игре, так и в ре-

жиссуре рождает крикливость. Одно из положений школы Станиславского содержит рекомендацию не «выдавать» темпераментные места роли, подобно тому как мы инстинктивно пытаемся это сделать в жизни в преддверии и во время эмоционального взрыва. То же относится и к методике мизансценирования.

Пожалуй, лучшим случаем применения восклицательной мизансцены можно считать парадоксальное восклицание, а именно когда эмоциональным результатом куска должны быть особая пораженность, невысказанное удивление, невероятное, какое-нибудь саркастическое возмущение и т. д.

Стоит сказать еще и о многоточии. Многоточие — недосказанность — выразительно в мизансцене, но и коварно. Хороший поэт бежит от ложных многоточий. Он знает, что несколько многоточий подряд почти неизбежно создают интонацию жеманной чувствительности или ложной многозначительности.

И наконец, функцию тире выполняет в режиссуре люфт-пауза. Это как бы на секунду замершее действие. Прием емкий, употребляемый в самых различных случаях.

11.

Для наглядности обратимся к примеру из драматургии. «Горе от ума». Действие второе. Окончание третьего явления. Слуга доложил Фамусову о приезде полковника Скалозуба. Фамусов засуетился. Он расхваливает Скалозуба, упрашивая Чацкого: «Пожалуйста, сударь, при нем остерегись...» Наконец, проявляет свое беспокойство:

Однако нет его! Какую бы причину!..
А! Знать, пошел ко мне в другую половину!
(Поспешно уходит.)

Чацкий один

Как суетится! Что за прыть!
А Софья!.. Нет ли впрямь тут жениха какого?
В который раз меня дичится, как чужого!

Каким знаком препинания разделить уход Фамусова и последующий небольшой монолог Чацкого? У автора — восклицание.

Но знаки препинания на письме и в устной речи, на бумаге и в пластике — не одно и то же. Тем более что этот соединительный знак падает скорее на момент ремарки «Поспешно уходит». Но все-таки начнем с восклицательного знака. Голосом его поставить нетрудно. А пластически? Предложить исполнителю роли Фамусова сделать какой-то крупный заключительный жест с шагом на зрителя, подразумевающий: «Что мне делать? О, боже!» Так?

Очень возможно. Ибо поведение Фамусова предполагает здесь некоторую комичность. Потому и употребление восклицательной пластики не будет прямолинейным.

Но это не единственный вариант. Режиссер может предложить Фамусову совершенно «захлопотаться», от суеты потерять координацию движения, бросаясь то к Чацкому, то от него, наконец, совершить какой-то бессмысленный рывок, попытаться что-то сказать, но, махнув рукой, убежать. Таким образом, на месте восклицательного знака окажутся восклицание плюс многоточие.

А может быть, чтобы подготовить последующий монолог «А судьи кто?» лучше этот кусок немного притушить, «засурдинить». Фамусов будет делать те же нелепые движения, но как бы боясь спугнуть счастье. Тогда тот же заключительный нецелесообразный шаг перед уходом он сделает как бы крадучись и — уйдет. Соединительным знаком между явлениями окажется только многоточие.

Но последний жест Фамусова может быть и иным: «Что я тут разглагольствую! Сам увидишь, какой это человек! Сейчас!» И таким образом сцены будут соединены двоеточием.

Однако режиссер может решить не прорисовывать этот уход в угоду ритму всей сцены. Фамусов не успеваешь договорить — убегает. И сразу же Чацкий делает шаг вперед, беря на себя внимание. Последние слова Фамусова сразу перельются в речь Чацкого, и, таким образом, между сценами обозначится запятая.

А вот если тот же переход режиссер разделит люфтпаузой, выйдет иначе. Текст «А! Знать, пошел ко мне в другую половину!» Фамусов скажет в дверях, прямо адресовав его Чацкому с многозначительным взглядом: «Будь моим союзником». Чацкий, принимая этот взгляд, замрет на мгновение. И, отталкиваясь непосредственно от этой посылки, раздумчиво произнесет: «Как суетится...» Так возникнет между сценами тире.

12.

Та же бессмертная комедия дает примеры и завершающего знака.

Финал третьего акта. Чацкий только что произнес страстный монолог о нелепости российских мод и светских обычаев. Вот авторское завершение действия:

Чацкий. В чьей, по несчастью, голове
Пять-шесть найдется мыслей здравых,
И он осмелится их гласно объявлять, —
Глядь...

(Оглядывается: все в вальсе кружатся с величайшим усердием; старики разбрелись к карточным столам.)

Монолог завершается многоточием. Но самый финал опять же обозначен в ремарке.

Какой же знак он предполагает? Его определит видение режиссера. Если режиссеру видится завершение третьего акта недоумением Чацкого: «Как же так, выходит — я распинался впустую?» — он может предложить актеру вопросительно оглядывать группки гостей и на этом дать занавес. И тем поставить знак вопроса.

Но Чацкий в этот момент может растеряться и ничего не понимать. Кружение вокруг на мгновение представится ему призраком какой-то фантазмагории. Так возникнет продленное многоточие.

Режиссер может предложить исполнителю, после того как герой поймет, что вокруг все глухи, бессильно опуститься в кресло. Или решит перенести внимание с Чацкого, предположим, на князя Тугоуховского, благодушно под занавес мечущего свою карту. То есть так или иначе поставить точку.

Какой бы знак ни угадывался в финале, есть одно общее требование к завершающим мизансценам: всякий финал должен быть пластичен. То есть не жёсток. В нем должна угадываться та же пластическая перспектива. Ведь сценическое повествование, как и всякое другое, — это чаще всего фрагмент воображенной автором жизни. Поэтому нам в зрительном зале хочется, чтобы всякий финал нес в себе возможность предполагаемого продолжения...*.

На этом наша игра в ассоциации не заканчивается. Она, так же как и изучение мизансценической грамматики, будет возобновляться в каждой главе книги.

Зрительный и звуковой ряд

1.

Любите ли вы фильмы с субтитрами?

Тех, кто их несколько недолюбливает, можно, мне кажется, понять: как бы живо смотрящий ни схватывал текст, на момент прочтения титра глаз все-таки отрывается от изображения. Линию восприятия зрительного ряда фильма можно изобразить в виде пунктирной строчки.

Как вы относитесь к привычке некоторых людей жевать, разговаривая по телефону?

Если вы скажете, что эта манера кажется вам чрезвычайно неприятной, многие вас поймут. Действительно, человека, говорящего за едой, гораздо легче воспринимать при личном общении, чем слушая его по телефону, так как здесь существует только слуховой ряд, и потому загрязненность его особенно раздражает.

В театре, как известно, на нас воздействуют оба эти ряда. Чаще всего они сопутствуют друг другу, но иногда существуют и врозь.

Самый наглядный пример зрительного ряда без звукового в театре — пантомима без музыки и шумов. Но в виде отдельных отрезков спектакля зрительные картины, оторванные от звуковых, — это всякая пауза, всякая «зона молчания». Секунда без слов и музыки. Минута. Целая сцена.

Тишина — какая великолепная канва для вышивания зримых узоров!

В воображении читателя, очевидно, уже пронеслись нестираемые временем картины из спектаклей, фильмов, а может быть, из самой жизни. Невысказанные вслух высшие проявления ревности, любви, ненависти, гордости и самоуничтожения, понимания и непонимания, слабости человеческой и духовной силы.

Тончайшие движения души и отчаянные порывы.

Правда и музыка безмолвия.

Насколько дороже будет стоять шорох, слово, музыкальный аккорд, услышанные зрителем не сразу, но после этой красноречиво-оглушительной, как любил говорить Станиславский, *гастрольной паузы!*

2.

Звуковой ряд без зрительного применяется в театре тоже достаточно часто. Абсолютный случай — музыка, шум, слово, звучащие в полной темноте. Не во всяком спектакле этим приемом можно пользоваться, но нельзя не причислить его к неумирающим — классическим.

Вдоволь нахохотавшись, мы оказываемся вдруг в темноте. Музыка, симфония шумов или человеческие голоса ведут нас дальше, продолжают наши впечатления, может быть, переводят в совсем иное эмоциональное качество.

После сцены трагической — темнота. Музыка. Давая отдохнуть нашему глазу, спектакль продолжается. Мы следим за логикой музыкальной мысли, постепенно перестраиваясь на следующую сцену.

К случаям почти исключительно звукового эффекта можно отнести ту же музыку или слово, вошедшие в сцену во время статической паузы.

Человек о чем-то думает. Ни одного движения. Секунда, пять, девять. На десятой мы слышим из-за кулис чей-то голос. Человека окликнули. Он не слышит — все так же без движения. Разумеется, зрительный ряд тут присутствует. Но, поскольку с включением звука не добавляется никакой *зрительной информации*, этот пример можно отнести к случаям воздействия исключительно на слух воспринимающего.

3.

Выстраивая параллельно зрительный и звуковой ряд в спектакле, необходимо учитывать одну особенность нашего образного восприятия — его ассоциативность.

Однажды на ваших глазах молния ударила в дерево и расщепила его. С тех пор раскат грома не раз вызовет в вашей памяти зрительный образ расщепляемого дерева. А при виде задетого молнией дерева вы будете как бы слышать гром.

Женщина стоит у окна. Мужчина подходит и, остановившись за ее спиной, тихо говорит: «Люблю». И в нашем сознании возникает психологическая связь — слова и мизансцены.

Рассмотрим некоторые режиссерские возможности, связанные с этой ассоциацией.

1. Повторение мизансцены. Женщина снова стоит у окна, мужчина также останавливается за ее спиной. Зритель уже догадывается, что он скажет. И действительно, слышится то же сокровенное «люблю».

Что дало нам повторение слитых вместе звукового и зрительного образов?

Ассоциация закрепилась: объяснение уже звучит как неслучайное. При дальнейших повторениях мизансцены и текста в определенном ритме сцен это может дать эффект поэтический, прозвучать рефреном, словно повторяемый куплет песни.

И все-таки это, пожалуй, самая бедная из имеющихся здесь возможностей. Рассмотрим другие, более сложные.

2. Несколько раз повторяется описанная мизансцена. Мужчина стоит за спиной женщины. Оба смотрят в окно. Но не говорят ничего. Наконец, придя в ту же мизансцену в четвертый или в пятый раз, мужчина тихо говорит: «Люблю». И мы понимаем, как трудно было ему произнести это слово.

3. Наоборот. Несколько раз повторились и мизансцена, и текст. Но вот однажды он подошел к ней, постоял немного и отошел молча. И нас словно электрический ток пронзает: разлюбил!

Столь же сложные эффекты достигаются и обратным порядком: повторяемостью текста при изменяемой мизансцене.

4. В первый раз мужчина сказал женщине заветное слово, стоя за ее спиной, почти на ухо. Во второй — когда она опять стала у окна, он, направляясь к ней, останавливается у стола в двух метрах от нее. В третий — свое «люблю» он почти кричит женщине через всю комнату. На наших глазах хрупкое, интимное чувство крепнет, перестает бояться пространства, словно наполняя его музыкой.

4.

Но вернемся к расщепленному молнией дереву.

В момент грозы возникла связь зрительного образа со слуховым. И только?

Да, если у вас в момент созерцания этого события было на душе покойно: ни чересчур плохо,

ни слишком хорошо. Ну а если это яркое внешнее впечатление вы восприняли в горький или в особенно радостный час?

Зрительный и слуховой образ надолго свяжется для вас с этим эмоциональным состоянием. И в дальнейшем обуглившееся дерево или близкий раскат грома не раз напомнят вам пережитое. Ну а если когда-нибудь на ваших глазах небесный огонь снова расколется древесный ствол,— в душе вашей воскреснут, казалось бы, окончательно забытые подробности, звуки, лица — будто на минуту вернется тот день...

Умело пользуясь такого рода эмоциональными ассоциациями, режиссер значительно обогатит свою палитру.

Девушка гуляет по саду. Заливаются соловьи. Ей навстречу идет возлюбленный. Свидание. В следующей картине девушка выходит в сад одна. Такая же ночь. Соловьи. Девушка полна воспоминаний.

Другой случай. Та же девушка гуляет по саду. Назойливый звон электрической пилы. И вдруг: нападение, попытка надругательства. В следующей картине тот же сад и звук пилы неизбежно вызовут как у девушки («по жизни»), так и у нас, зрителей, чувство содрогания.

На сегодня удовлетворимся обоими решениями.

Но в следующий раз, когда придется ставить что-то подобное, попробуем-ка сделать наоборот? Пусть влюбленные встречаются под скрежет пилы, и под ту же «музыку» девушка предается счастливым воспоминаниям. А страшную сцену нападения ассоциируем с пением соловьев. И при повторе те же самые соловьи вызовут у девушки (и у нас, свидетелей) чувство ужаса и отвращения.

Такой путь скорее предохранит нас от *штампов воображения*: счастье,— значит, соловьи, несчастье — скрежет. В сфере неожиданного куда больше трепетной правды, чем в области привычного.

Можно ли сказать, что, чем парадоксальнее эти связи, тем лучше? Да, но с двумя оговорками.

Во-первых, поиск неожиданного не должен обернуться уничтожением **простоты** — неизбежной составной части всякой художественной правды.

Во-вторых, при выстраивании такого рода связей следует учитывать еще и привычную символику зрительных и слуховых образов. Звук пилы, при всей его специфичности, все-таки образ нейтральный. Потому и годится для обоих контрастных случаев.

Попробуем заменить его криком ворон. Встреча влюбленных на фоне карканья ворон. Хотим мы того или нет, но образ этот сам по себе наложит на сцену отпечаток чего-то зловещего, какой-то обреченности. А та же сцена, разыгранная под похоронный марш, может обернуться дурной карикатурой, пасквилем. Встречающиеся в повседневности зрительные и слуховые образы в разной степени символичны. Смелость художника, с одной стороны, вкус — с другой, подскажут ему возможность или невозможность использования каждого из этих образов как эмоционально-ассоциативной краски*.

Время — пространство — ритм

1.

Перед нами — дом. С первого взгляда он раздражает глаз.

Приглядимся.

Дом то ли симметричен, то ли нет. Случайное сочетание широких и узких окон, хаотическое чередование простенков, непродуманное размещение балконов. Мы говорим: архитектор плохо решил постройку ритмически, или — у него неблагополучно с чувством ритма.

Некто читает стихи. Строчки то убыстряются, то неоправданно замедляются, размер комкается. И снова мы отмечаем плохое чувство ритма.

В первом случае — в пространстве, во втором — во времени.

Изучение музыкальных данных начинается с исследования слуха. Есть слух? Хорошо. Есть, но не развит? Можно развить. Нет? Ничего не сделаешь — лучше музыкой не заниматься.

Точно так же можно говорить и о режиссерском слухе. Только он существует, как и все, относящееся к режиссуре, в двух плоскостях — временной и пространственной.

Временной слух — это чувство скоростей.

Репетиция. Вот сыграли кусок. Как сыграли: быстро, медленно? Пустые кресла зрительного зала безмолвствуют. Правда или ложь, пестрота или однообразие интонаций, сила и качество голосов, музыки, шумов — все это должно подмечаться острым слухом режиссера.

Не менее важен и режиссерский «слух пространства». Нелепая фигура на первом плане слева. Убери ее — и как выиграет сразу сцена! А режиссер — не видит. Ему изменяет «слух».

Хорошо развитые, отточенные до предела чувства времени, пространства, меры, чувство правды, чувство зрителя — все это вкупе объединяется в режиссерский слух.

Начинается спектакль. Первое, что мы слышим, — чудесное пение — хор. В полумраке различаем пятерых воинов, охраняющих что-то. Четверо застыли, один расхаживает между ними. Тем временем сумрак рассеивается — светает. Но что это? Глаз начинает ощущать какую-то неловкость. Постепенно доходит до сознания: четверо нехорошо размещены: попарно, но между двоими слева интервал метра два, менаду правыми — полметра. И никак это не вяжется с симметрической декорацией. Что-то еще раздражает зрительно... А! Пятый воин ходит слишком быстро, тогда как свет и музыка диктуют более медленное движение.

Тем не менее мы восприняли художественную информацию: рассвет, воины сторожат постройку. Осознали и успели еще раз проверить, а картина не меняется. Долго...

Чувство ритма — временное и пространственное — подвело режиссера в первые же мгновения спектакля. А как драгоценны эти мгновения! И уже успела закрасться догадка; кажется, спектакль будет не очень...

2.

В простейшем виде чувство ритма для композитора — это умение насытить каждую единицу времени нужным соотношением элементов его музыкального языка: метра, мелодии, гармонии, динамических контрастов; для скульптора, художника, архитектора — подобное же насыщение пространственных единиц элементами их языка: линиями, объемами, цветом.

Кинематографист, балетмейстер, театральные режиссеры обязаны обладать чувством ритма в обоих измерениях. Вместе и в отдельности.

Увязать время и пространство в сознании очень трудно. Удалось это только одному человеку — анекдотическому землекопу дяде Васе, который понял свою задачу так: «Копать от забора до обеда». Режиссеру, однако, вслед за дядей Васей все-таки приходится то и дело пытаться увязывать в единое целое обе категории — и время, и пространство.

Нужно, например, передать через актера состояние томительного ожидания.

Если вы предложите ему ждать на одном месте, напевая песенку или считая вслух от нетерпения, основным выразительным средством окажется время.

Если же вы предпочтете указать актеру несколько точек и предложите перемещаться с одной на другую, вам поможет выразить идею нетерпения пространство сцены.

Разумеется, такое разделение очень условно. Ибо в первом случае все-таки актер будет находиться на определенной точке в пространстве и тем воздействовать на зрителя, во втором — перемещаться с определенной скоростью и таким образом распоряжаться временем. Но все же несомненно, что приведенные случаи отличны прежде всего тем, что на первое место выходят разные элементы режиссерской лексики, одни из которых располагаются в основном во времени, другие — в пространстве.

Другой пример. В левой части сцены — стол, за которым девочка готовит уроки. Справа мать на диване вяжет. В центре буфет. Сюжет сцены в том, что девочка хочет улучшить момент, чтобы утащить из буфета ложку варенья.

Что в этой расположенной в пространстве композиции может привлечь наше внимание? Как сидят мать и дочь? Обе скучают? Или одна трудится с интересом?

Едва картина предстала перед нашими глазами, неумолимое время начинает отсчитывать свои единицы. Сколько секунд предложит нам режиссер обозревать эту картину без изменений?

Это зависит от *количества художественной информации*, которой нагружает режиссер этот экспозиционный момент.

Если необходимо сказать: смотрите, девочка делает уроки, а мать вяжет, — одно. Если режиссеру нужно донести еще: девочка — непоседа, думает о варенье, а не об уроках. А мать ничего не видит (так проглядит все в воспитании дочери!). Соответственно — экспозиция может длиться дольше. Но опять же — насколько?

Это зависит от *качества художественной информации*. То есть насколько выразительны обе актрисы, насколько способны они донести в почти статическом положении необходимый образный смысл?

Но вот мать что-то услышала в коридоре, положила вязанье и вышла из комнаты. Дочь встает, направляется в сторону буфета, но слышит шаги матери и возвращается на прежнее место.

Какое время и пространство уделит режиссер этому куску? Чем воспользуется в большей сте-

пени — даст ли девочке помедлить, помучиться на одном месте в неуверенности и таким образом даст временной отсчет в передаче нетерпения девочки? Или предложит актрисе прокрасться почти до самого буфета, т. е. уверует в передачу своей образной идеи через перемещение человека в пространстве?

Это зависит от того, какие ритмические единицы покажутся режиссеру предпочтительнее — временные или пространственные. Смотря что будет выразительнее для данной исполнительницы в данный момент, для роли или для спектакля.

Вполне возможно, постановщик предпочтет то и другое. Но опять же — в переходе одного в другое или в виде сплава? И в какой пропорции?

Какое поистине несметное число возможностей у режиссера в такой простой сценке воспользоваться различными скоростями и географией сцены во взаимных сочетаниях! Как не запутаться, не захлебнуться в этой бессчетности! Что, наконец, поможет сделать верный выбор?

3.

Режиссер при необходимости должен уметь расчленять время и пространство.

Созерцая фигуру бегуна, режиссер может по желанию как бы остановить время, т. е. сделать мысленно одну или несколько моментальных фотографий, чтобы посмотреть, каков суммированный зрительный эффект движения, как фигура отпечатается в сознании смотрящего. И соответственно скорректировать пластику исполнителя.

Может режиссер сосредоточиться и на временном моменте — «услышать время» в том же эпизоде. И соответственно ускорить или замедлить это движение. Замедлить его, не замедляя самого бега просто: дать бег на месте или бег с небольшим продвижением. Ускорить — значит организовать встречное движение каких-то фигур, предметов, световых пятен.

И статику, и динамику режиссер обязан воспринимать диалектически, тогда переходы из одного в другое в его спектаклях не будут механическими.

Зверь готовится к прыжку. В его позе режиссерский глаз должен видеть и будущую скорость (время), и траекторию прыжка (пространство). Впрочем, это — уже уроки пантомимы, о чем речь пойдет в следующей главе.

Что же все-таки помогает режиссеру из бездны пространственных, временных и пространственно-временных ритмических возможностей выбрать единственную?

Тут мы подходим к понятию ритма более высокого порядка. Всякому художнику необходимо воспитывать в себе чуткость к ритмам своего времени, века, эпохи. Она-то и выводит его к наивернейшему или, еще лучше, единственно верному для него сценическому решению конкретного куска. А современник, олицетворенный в виде коллективного существа — зрителя, живо откликается на художественный сигнал*.

Уроки пантомимы и четвертая стена

1.

Перед нами пустая, хорошо освещенная сцена. Из левой кулисы показывается человек в черном трико. Он несет воображаемый чемодан. Мужчина, вглядываясь в несуществующие двери, тщательно выхаживает: видимо, ищет в гостинице свой номер. Нашел. Поставил воображаемый чемодан на пол, воображаемым ключом отпер дверь и, как мы понимаем, оказался в темной комнате. Натывается на воображаемый стол, падает. Перетерпев боль, начинает шарить по невидимой для нас стене в поисках выключателя. Находит. В нашем сознании *вспыхивает свет*. Некто в черном садится на воображаемый стул, открывает воображаемый чемодан и начинает раскладывать по воображаемым полкам несуществующие вещи.

Вдруг его внимание привлекает не слышимое зрителю пение. Некоторое время он слушает с удовольствием, прислонившись к воображаемой стене. Затем открывает невидимую для нас дверь и выходит на вымышленный балкон. Он наслаждается свежим воздухом и пением, которое, как можно понять, слышится теперь громко. Мужчина тщетно старается заглянуть в дверь соседнего балкона, замирает в размышлении, И вдруг исполнитель, бросив всю игру, выходит из роли и формально переходит на другую сторону сцены.

Все повадки человека в черном меняются. Мы понимаем, что перед нами уже *дама*. Перебирая струны несуществующей гитары, она неслышно открывает рот — поет. Постепенно дама замечает

невидимого нам в этот момент на соседнем балконе кавалера.

Эпизод прекращается так же внезапно, как и предыдущий. Артист возвращается на первую половину сцены и опять «впрыгивает» в мужской образ. Снова слушает пение. Наконец, решается заговорить. Неслышно шевеля губами, робко произносит что-то. Воспринимает ответ. Затем смелеет и начинает что-то рассказывать. Увлекается, нависает над пропастью между балконами и стгоряча отваживается перейти по карнизу на соседний балкон. Цель уже близка, но по его реакции мы понимаем, что дама в этот момент убегает, захлопнув за собой дверь. Любитель приключений оказывается запертым на чужом балконе. Стучится, но ответа нет.

Назад лезть страшно. Что делать?

Пригодно ли такое решение сюжета для традиционного драматического театра?

А как бы выглядело решение того же сюжета на общепринятом языке разговорного театра?

На сцене стоит декорация, изображающая коридор с дверьми. По коридору идет человек, соответствующе одетый, с чемоданом в руке. Найдя свою дверь, он достает из кармана ключ, отпирает ее и оказывается в темной комнате. Находит выключатель. Комната освещается в самом деле. Постоялец отпирает чемодан, достает оттуда натуральные электробритву, умывальные принадлежности. Размещает их по настоящим полочкам.

На другой стороне сцены на выгороженном заранее балконе появляется женщина с гитарой. Она садится на стул (настоящий, разумеется) и, наигрывая на гитаре, поет романс. Мужчина прислушивается. Он выходит на свой балкон и заговаривает с соседкой, произнося соответствующий текст. Затем лезет через балюстраду. Соседка удирает, прикрыв за собой настоящую дверь.

Другая поэтика, другое понятие театра. Ничего общего? Так может показаться лишь на первый взгляд. В действительности же оба решения зиждутся на родственных между собой, а то и на одних и тех же элементах сценического языка.

Во втором описании мною сознательно обойдены были тонкости, роднящие традиционный театр и пантомиму.

Рассмотрим второй случай еще раз, касаясь пластической технологии каждого момента. На сцене мы видим коридор, скорее обозначение коридора изобразительными средствами, вместо двух стен — одну, вместо множества дверей — три-четыре, и то не каждую из них можно открыть. Впрочем, и без актерской пластики тут не обойтись, потому что, стоит актеру пройти как-нибудь не так, и коридор исчезнет. Вот уже первый непосредственный стык с пантомимой: значит, и в драматическом театре актер должен уметь движением своим обозначить, нарисовать пространство.

В руках приезжего настоящий чемодан. А какова его тяжесть? По впечатлению из зала — килограммов пятнадцать. А на самом деле? Может быть, актер-натуралист наложил туда кирпичей? Сомнительно. Ведь сыграть роль и без того стоит немалой физической нагрузки. К тому же художественный эффект от переноса настоящей тяжести, как ни странно, будет менее богат, чем от переноса тяжести воображаемой.

Почему?

Да потому что с пустым чемоданом актер способен, выделяя одно и микшируя другое, найти краски для передачи индивидуального образа человека, несущего тяжесть. Вот и следующий стык. Оказывается, драматическому актеру, как и миму, необходимо владеть техникой переноса воображаемой тяжести — одним из букварных элементов пантомимы.

Но вот наш приезжий достал из кармана настоящий ключ и пытается отпереть дверь. Натуральное ли это действие или имитация?

Если врезать в дверь замок и запереть его — будет натуральное. Но, как правило, так не делается: действие это и сценически мелко, и технически обременительно. Более того, в современной декорации двери в натуральном виде присутствуют далеко не всегда.

Человек оказался в темной комнате. Да, когда он сделает движение с выключателем, павильон по-настоящему осветится. Но, как и в пантомиме, темнота на сцене тоже была условной.

И техника передачи поведения человека в «темноте» в обоих случаях одна и та же.

Далее начинаются действия с чемоданом.

Порой старые бутафоры жалуются: студенты театрального института учатся действовать с воображаемым предметом, а на бутафорскую вещь это не переносят, отчего и портят хрупкую бутафорию, и обращаются с ней на зрителе так, что она из *живой* становится *мертвой*.

Даже в обращении с самыми натуральными предметами нужен момент эффективности. Как отпереть незапертый замок чемодана? Как поставить его, чтобы зритель не видел, что он не полон? Каким образом копать в нем, как в переполненном?

Вот опять появилась героиня нашей миниатюры и запела. Какая здесь эффективность в отличие от первого случая?

Кто знает! А если актриса не владеет гитарой? Или поет за нее фонограмма, или другая певица

за кулисами?

А герой — слушает. В первом случае он прислонялся к воображаемой стене, обозначая условный предел пространства. Сейчас к его услугам стена настоящая. Но на первом плане мы нередко имеем дело с незаконченной стенкой, которая переходит в ту же воображаемую. Не говоря уж о соприкосновении с четвертой стеной, о чем речь впереди.

Но даже если стена натуральная, можно ли опереться на нее, как в жизни? Вряд ли. Ведь если стены декорации делать такими же фундаментальными, как настоящие, их невозможно будет монтировать. Поэтому драматический актер должен уметь не хуже мима опираться на воображаемую стенку спиной, боком, грудью, рукой.

Наш мим садится на воображаемый стул. Это особая техника. И все же — опытный актер знает — на сцене и на настоящую мебель нельзя обрушиваться, как в жизни. А вдруг она окажется ненадежной? Да и помимо того, здесь, так же как и в примере с переносом тяжести, существует художественная задача — необходимость передать через манеру сидеть пластическую характеристику своего персонажа.

У драмы и пантомимы разная поэтика, разная манера пользоваться условной сценической пластикой. Но природа этой пластики в обоих случаях одна. И, мизансценируя спектакль, режиссер должен хорошо ориентироваться в аффективных процессах, которые столь наглядно, хотя и несколько утрированно, демонстрирует нам пантомима.

2.

Четвертая стена очень беспокоит режиссеров-натуралистов.

Они стараются заставить ее мебелью, ищут всевозможные ухищрения, чтобы не дать нам о ней забыть ни на минуту. Но четвертая стена беспокоит и врагов натурализма. Они вспоминают слова Пушкина: «Какое, к черту, правдоподобие...»

И действительно, чем больше стремишься к полной имитации жизни, тем больше убеждаешься, что таковая недостижима.

Но что же делать с пресловутой четвертой стеной? Попросту о ней забыть? Если бы это было возможно, забывать не стоило бы.

О. Н. Ефремов справедливо отмечает, что прием четвертой стены введен Станиславским во времена, когда «актеры не только играли на публику, но и заигрывали с, ней». И далее подчеркивает: «гениальный мастер поставил перед своими актерами незримую эту «четвертую стену»... Но ведь сделал он это затем, чтобы еще сильнее дойти до публики, а не отгородиться от нее».

В пантомиме есть понятие «стенка». Мим, перебирая руками по воображаемой стене, прислоняясь к ней спиной, плечом, организует пространство. Разумеется, наиболее выгодный ракурс для этого — фас. Так наиболее зримо возникает *образ четвертой стены*. От него и будем отталкиваться.

Как только четвертая стена начинает служить не стыдливому намерению уничтожить какую бы то ни было условность, а превращается в средство выразительности, сообразное пространственной логике сцены, она из досадного ограничителя сценической правды превращается в богатую режиссерскую возможность, неотъемлемую часть его языка.

Пользованию четвертой стеной надо учиться у той же пантомимы. Кто, как не мим, поможет нам явственно увидеть на плоскости несуществующей стены огромное итальянское окно или маленькое деревенское окошко, решетку тюрьмы или гладкую поверхность зеркала? Кто, как не он, вобьет в эту прозрачную стену гвоздь, повесит полочку, картину, вешалку и на нее плащ? Подойдя однажды к шкафу, окну или зеркалу, он в следующий раз не ошибется, не подойдет вместо шкафа к вешалке, вместо зеркала к окну.

Не во всяком спектакле, конечно, применимы собственно пантомимические обозначения стенки, стекла, зеркала. Но почти во всяком спектакле есть интерьерные сцены, где все это можно расположить по рампе.

Вообще, окна и зеркала на сцене — проблема.

Иной раз можно выразительно продемонстрировать одного или двух людей спинами, смотрящих в зеркало. Но строить на этом диалог или монолог почти невозможно. К тому же настоящее зеркало будет отражать тылы предметов, источники света, а то и публику. Фальшивое же зеркало раздражает глаз своей бутафорностью. Зеркало, расположенное в профиль, не устранил технических проблем и ограничит игровые возможности всеми уже названными недостатками сценического профиля,

Воображаемое зеркало на четвертой стене раскрывает нам лицо и фигуру артиста в любых ракурсах. Такое зеркало не стоит театру ни копейки и никогда не обвешает. Его можно поместить в любой части рампы. Условность, связанная с его обыгрыванием, невелика и достаточно привычна,

чтобы можно было пользоваться этим приемом и в водевиле Лабиша, и в драме Чехова. Единственно, режиссер должен следить, чтобы несложные приемы обыгрывания воображаемого зеркала выполнялись артистами чисто и согласованно. То же касается и окон.

Окна в задней и боковых стенах павильона дают игровые возможности при заглядывании в них извне. При обыгрывании же их изнутри интерьера хороши лишь тогда, когда спинная мизансцена отвечает намерениям режиссера или предполагает немедленное «раскрытие» актера с помощью отвлекающего объекта внимания впереди.

Окна, предполагаемые по рампе, дают исключительную возможность устремить взгляд вдаль — действительную даль зрительного зала. Пластические же обозначения раскрывания, закрывания окна, игры со стеклом, занавеской могут быть в бытовой пьесе сведены почти до нуля.

Логически завершающая очерченное художником пространство воображаемая стена так же относится к трем настоящим, как пантомима к натуралистическому действию. Она находится на стыке вещественной правды и иллюзорной. Это и есть формула четвертой стены, ключ к пользованию этим приемом.

Надо очень осторожно сталкивать эти два приема. Нельзя, например, пытаться повесить на воображаемую стену настоящее пальто. Впрочем, пытаться-то как раз можно, как можно намереваться шагнуть в оркестровую яму. Важно вовремя остановиться — на грани перехода одной выразительной возможности в другую.

Еще одну возможность дарит режиссеру четвертая стена: **укрупнение**. Поэтому обозначать на ней игровые точки, следует не столько для иллюзии замкнутого пространства, как ради **расстановки мизансценических акцентов путем укрупнения**.

Кушетка стоит параллельно рампе (разумеется, она невысока и находится не в центре, иначе бы постоянно «резала» ноги исполнителей). На нее то и дело «плюхается» один из персонажей и, повернувшись лицом к стене, думает. Мы хорошо видим его лицо, угадываем его мысли.

3.

К проблеме четвертой стены примыкает вопрос о *застольных мизансценах*.

Обед. Как рассадить людей? Если раскрытую на зрителя сторону стола режиссер оставляет свободной, возникает нарушение не только иллюзии, но и логики пространства. Если же гости садятся со всех сторон равномерно — ничего не видно за спинами сидящих со зрительской стороны.

Где выход? Посадить с четвертой стороны стола не нескольких, а одного гостя? Полумера: зритель моментально отметит дурную условность, да и фигура, как говорится, не прозрачна. Трудность эту преодолеть режиссеру удается разными путями.

Если спектакль играется на покато пандусе при не очень высокой сцене, можно иногда расставить мебель так, чтобы видно было всех за спинами сидящих по четвертой стороне стола. В другом случае режиссер решает на какое-то время *замкнуть* пространство за столом, чтобы затем под каким-то предлогом увести с четвертой стороны сидящих за столом.

Отличный пример обыгрывания закрытой застойной мизансцены явила гастролировавшая летом 1978 года одна из зарубежных трупп, показавшая «Мещанскую свадьбу» Б. Брехта. В этом спектакле (поразительно!) не менее двадцати минут держалась эта мизансцена.

И было на что посмотреть. Узкий стол. Люди, сидящие лицами и спинами, были рассажены в шахматном порядке. Между сидящими спинами шла непрерывная игра ухаживания, жеманства и т. д. Все работало на мизансцену — от подбора актеров и даже, казалось, их спин до отбора жестов.

Часто помогают решению застойных мизансцен дополнительные объекты внимания. Если, например, сидящие за столом смотрят телевизор, расположенный в направлении зрителя, отсутствие сидящих с четвертой стороны стола сразу приобретает оправдание. Все это касается спектаклей, где логика пространства подчиняется бытовой правде.

В спектаклях же условно-зрелищного порядка подобные вопросы можно решать с большей мерой произвольности. Можно, к примеру, выстроить трапециевидный павильон и поставить в него подобной же формы «расклешенный» на зрителя стол. Тогда расположение лиц с трех сторон будет напрашиваться само собой.

Но в любом самом условном, пусть близком к абсурдности решении должна тем не менее присутствовать своя логика. Логика правды. Логика выразительности.

Не удовольствуемся исследованием четвертой стены и заглянем за нее. Что там? Зал — зритель? Оно так... Но если не разрушать сценическую иллюзию, есть что-нибудь или ничего — вакуум? Чего же стоит тогда взгляд артиста сквозь окошко в четвертой стене вдаль улицы, поля, во двор к соседям?

Значит, и пространство над головами зрителя, сам воздух вокруг него не мертвый с точки зре-

ния сценического чуда, а живой (даже если оригинал режиссер не подвесил над ним канатоходца!).

Стоит выглянуть артисту в окно или выйти на балкон, как, словно по приказу волшебника...

4.

Художественная литература, живопись, кино сильны своими пейзажами. Без пейзажа произведение искусства как бы задыхается в безвоздушном пространстве.

В наше время хорошо известно, как уязвима живопись на сцене. Аппликация, панорама, проекция — любые ухищрения художника в театре не могут дать нам пейзажа в истинно художественном смысле этого слова. Единственный путь не лишит театральное искусство пейзажа — это передать его актеру. Стоит только ему, волшебнику, выйти на балкон, как над головами зрителя может появиться сосновый бор, или жнивье со стогами, или неоглядное море...

Что же касается интерьера, то, если действие происходит в большой комнате, предполагаемая четвертая стена не обязательно должна проходить по рампе — право режиссера отодвинуть ее на уровень пятого или десятого ряда партера (и тогда уже не обыгрывать на близком расстоянии).

Почему это так важно? Потому, что разрушение четвертой стены, удаление ее от рампы в глубь зала дает свои выразительные возможности. Это прежде всего объекты внимания в направлении зрительного зала, прибавляющие целую серию оправданий для всевозможных раскрытых на зал ракурсов.

Чтобы эта серия выразительных возможностей была богатой, режиссеру не следует ограничиваться такими заданиями, как «Смотрите в зрительный зал». В зависимости от требуемого ракурса он должен указать точку в зрительном зале и дать точное оправдание — мотив, в соответствии с которым действующее лицо устремляет взгляд на этот объект.

Косвенное общение, связанное с точкой внимания в зрительном зале или обозреванием его пространства с определенным оправданием, — приспособление, чрезвычайно благодарное для актера еще и в другом отношении: в такой мизансцене актеру легче всего держать внимание зрителей.

Подобно тому как и объем зрительного зала пространство за пределами кулис тоже подлежит оправданию.

Тут есть несколько правил, которые могут быть полезны режиссеру и актеру.

1. Уходя в кулису, актеру не рекомендуется опускать глаза, чтобы за кулисой обозначалась перспектива воображаемого пространства — другой комнаты, коридора, продолжения леса и т. д.

2. Вообще, опущенный в пол взгляд на сцене смотрится нехорошо, особенно у мужчин. Потому, если актеру по мизансцене надо опустить глаза вниз, лучше выбирать точку как можно ближе к краю просцениума, а то и в проходе зрительного зала.

3. Еще хуже выглядят вздернутые к небесам глаза, они оглушают лицо актера. Потому взгляд вдаль должен по возможности не возноситься выше воображаемого горизонта, который лучше всего обозначать чуть выше голов последнего ряда. И обозреваемое исполнителем небо в направлении зала тоже не должно поднимать его взор намного выше этой полосы.

4. Если взгляды двух или нескольких актеров должны быть устремлены на воображаемый объект в направлении зала, чтобы не вышло разнобоя, актерам следует договориться между собой или режиссер должен указать им конкретную точку в зале.

5. Если этот объект движущийся, слежение происходит от одной установленной точки до другой, причем все равняются по одному, а именно по тому из актеров, кто находится в общем поле зрения.*

5.

За таинственным пределом четвертой стены лежит еще один вопрос: о пресловутых пробежках действующих лиц по зрительному залу.

В сороковые и в начале пятидесятых годов в нашем театре такого вопроса вовсе не было, как не было и вопроса о занавесе. Все спектакли шли с занавесом, никто из персонажей в зрительном зале не появлялся.

Во второй половине пятидесятых годов стали появляться спектакли без занавеса, действующие лица начали показываться в проходах партера, а иногда и на бельэтаже. Н.П.Охлопков «выламывал» целые участки зрительного зала, выстраивая всевозможные помосты, дополнительные игровые площадки. И разгорелись ожесточенные споры.

Как ново! Как смело! — восклицали одни.

В свое время мы все это уже видели! — возражали другие.

Все это псевдоновации! — шипели третьи.

С течением десятилетий полемика улеглась, театральный зритель пришел к убеждению, что «возможна и такая форма». Вопрос, для чего эта форма используется, что она выражает. В самом деле, разве справедлив был бы закон, утверждающий, что сценическая коробка — единственная рама, в которой может быть разыграно театральное действие? Другое дело, что коробка эта рождена в ходе всей эволюции театральной сцены и на сегодняшний день, как ни бранят ее иной раз, это все-таки наиболее совершенная форма европейского театра. И пока это так, пока время не противопоставило ей ничего более универсального, всякая ломка этой основной формы должна быть оправданной.

В свое время Вахтангов, решая «Турандот», мучался, допускать ли пробежки актеров по залу, хорошо ли, если зрители смогут «потрогать актера за пуговицу»? В этом спектакле он отказался от такого приема. Как часто режиссеры оказываются перед таким же вопросом и решают его подобным же образом!

Однако форма эта не умирает.

Есть, видимо, в ней своя правда, свои возможности, от которых жаль отказаться театру. Каковы же они?

Во-первых, когда театральное действие распространяется и на зрительный зал, зритель оказывается более вовлеченным в разыгрываемые происшествия. В ином случае это оказывается сильнее того диссонанса, который несет в себе выход одетого и загримированного актера в проход зала.

Во-вторых, все те же ракурсы.

Когда находящиеся на сцене ждут, встречают, провожают кого-то, обращаясь в кулисы или в глубину сцены, это закрывает их лица. Это делает ракурсы невыгодными для выражения существа доносящего. Но стоит исполнителям устремить свое внимание на боковую или дальнюю дверь зрительного зала, мы сможем прочесть на лицах артистов тончайшие нюансы, артистам же оказывается намного легче владеть зрительским вниманием.

Хорошо, если сцена имеет боковые порталы, этим сокращается потребность в таких решениях, а если их нет?

Именно подобными соображениями, я убежден, объяснялось допущение выходов из зала в решенном в основном в бытовом ключе спектакле режиссера М. О. Кнебель «Тени» по Салтыкову-Щедрину в Московском драматическом театре имени К. С. Станиславского.

Часть вторая ТЕХНИКА

Научить режиссуре нельзя, а научиться можно!

Станиславский

Вопрос об авторстве

1.

Иногда спорят: каким искусством считать режиссуру — собственно авторским — сочинительским или интерпретаторским? С остальными профессиями — никаких сомнений. Поэт, драматург, сценарист, композитор, художник — все это авторы. Актер, музыкант, танцовщица, дирижер — исполнители. Разве что с постановщиком танцев еще может быть некоторая путаница: хореограф — это явно автор, сочинитель композиций; балетмейстер, воплощающий балет в чужой хореографии, — интерпретатор.

А как же с режиссером?

Наиболее определенно об этом высказался режиссер Жан Вилар, утверждавший, что истинным автором спектакля он считает не драматурга, а режиссера. Убедить в этом непосвященного еще недавно было трудно.

— Какое же это авторство? — возражал тот. — Чужой текст, драматургическая заданность — ремарка, придуманная художником декорация. Диспетчер взаимодействия, больше ничего.

Нынче не то. Любитель театра идет на спектакль, заведомо зная, чья это постановка и без сомнения утверждает: «А как же! Без режиссера ничего бы не было. Он задумал поставить пьесу, нашел решение и мизансцены, он сочинил спектакль».

Где грань между авторской и исполнительской, иллюстративной режиссурой, каков критерий того и другого? Ведь порой изобилие режиссуры в спектакле, постановочное многословие сходит за авторство и, наоборот, подлинно авторская режиссура может не броситься в глаза по причине своей скудости, близости к видению драматурга.

Трудно забыть один спектакль.

Постановка поражала своей ремарочностью. Все было исполнено с прямо-таки чудовищной добросовестностью. Ремарка: «В левую дверь входит в желтом костюме *А*. Он играет тростью, беспечно что-то напевает».

Едва зал погрузился во мрак, как открылась левая дверь. И мы увидели героя *А* в желтом костюме, играющего тростью и беспечно что-то напевающего.

Ремарка: «Из той же двери показывается в голубом платье взволнованная *Б*. В правой руке у нее кружевной белый платок. Заметив *А*, она отворачивается и, закрыв платком глаза, всхлипывает».

Едва *А* спел свое «нечто», как из той же двери появилась героиня *Б*. Разумеется, она была в голубом платье с кружевным белым платком в указанной драматургом руке. Она была явно взволнована. Едва увидев *А*, *Б* отвернулась и, закрыв платком глаза, стала не рыдать и не стоять просто так, а именно всхлипывать.

И так до финала.

Этот крайний случай приведен для того, чтобы проиллюстрировать, сколь удручающе бывает слепая верность ремарке.

Достаточно вообразить, что будет, если записать постановку, сделать по ней сценарий. Если получится пьеса с почти теми же ремарками, значит, режиссура спектакля была иллюстративной. Если же при записи получится что-то адекватное по существу, но иное по выражению, значит, режиссерское решение полноценно, самостоятельно.

Прибегнув к ассоциациям, можно сказать, что *режиссура авторская* — это искусство художественного перевода на другой язык, с языка литературы на язык действия. Тогда как *режиссура исполнительская* — это пересказ текста иными словами на том же языке.

Слово *воплощение* означает материализацию, переведение во плоть. Слабость иллюстративной режиссуры еще в том, что она гасит читательскую мечту. Шутка сказать — выдержать соревнование с воображением читателя! Не случайно Станиславский с горечью сетовал по поводу непреодолимой телесности актерского искусства.

Перечтем пушкинского «Моцарта и Сальери». Нашему воображению предстанет нечто художественно законченное, совершенное. Вспыхнувшие в сознании образы не отягощаются шестьдесятю — девяноста килограммами веса каждого актера, не засоряются пылью в прожекторе, не убиваются бутафорностью декорационных фактур.

Переведение продукта литературного творчества в другую, более грубую материю может быть оправдано только одним — новым торжеством духовности над плотью актерского тела, костюма, атрибуции. И нет для нас других предпосылок победы, кроме свежей художественной мысли и авторски последовательного проведения ее через слово и пластику. Иначе соревнование с фантазией читателя заранее обречено на провал. И теряет свою курьезность афоризм англичан: «Если пьеса хороша, незачем беспокоить господ актеров».

Сценическое искусство — плод содружества многих муз. Сцена требует железной дисциплины, а творческая мысль — свободы. Потому, как заметил один из мастеров прошлого, «сцена есть огромная взаимная уступка». И чтобы в самом существе своего творчества ни один из сотворцов не оказался ущемлен, полезно разграничивать авторские владения каждого. И принять за принцип: в соавторстве — подсказывать, в авторстве — решать.

Для начала: где границы авторства драматурга?

Не странен ли такой вопрос? Нет!

«Вотчина» драматурга распространяется только на то, что говорят персонажи, лишь на текст пьесы. Все остальное: указания режиссеру, художнику, актеру — есть не более чем пожелания. И в свободном товариществе созидателей спектакля интонация авторской ремарки должна восприниматься не иначе, как с подтекстом предложения.

Ремарку «Вдали лес» театральным художником читает: «Мне, автору, хотелось бы, чтобы было много воздуха, а вдали может быть виден лес». Указание: «Выходит на авансцену» — это самопроизвольное вмешательство драматурга в репетицию: «Извините, мне вдруг показалось, что здесь герой может выйти на авансцену, а впрочем, вам виднее». Так же как и предложение автора актеру, например, сказать, «глядя в глаза», ни к чему не должно обязывать, кроме полной искренности.

А как же вопрос с верховным авторством? Разве без него достижимо целое? Разумеется, нет.

Существует мнение, что современный театр есть пирамида, верхнюю точку которой занимает режиссер. Но и здесь крайности во вред. Режиссер творит не руками своих товарищей, но направляет полет творческой мысли каждого. И оставляя за собой последнее слово, он должен с мудростью сильнейшего предостерегать себя от деспотизма. Когда режиссер формулирует заказ: «Я вижу яркие цветные костюмы на фоне черно-белой декорации» или «В музыке мне слышится то-то и то-то», все это должно быть не более чем пожелания с надеждой, что каждый его сотоварищ пойдет своим путем, но в указанном направлении. Однако, подобно тому как у директора консерватории, помимо всей консерватории, может быть еще и свой класс, так у режиссера есть свой собственный «кусочек земли».

И этот суверенный участок режиссерского авторства — не что иное, как мизансцена,

2.

Режиссеры-авторы и режиссеры-интерпретаторы занимаются, собственно, одним и тем же — распределяют роли, находят принцип решения, мизансценируют, работают с актером, словом, выпускают спектакль. Только делают это не одинаково. Интерпретаторы довольствуются сферой буквального.

Например, в пьесе значит: «Уходит, хлопнув дверью».

Есть множество способов уйти, хлопнув дверью. Режиссер вместе с актером ищет, как это лучше сделать. Можно выйти стремительно, можно в дверях приостановиться, а потом уже хлопнуть, толкнуть дверь плечом, ногой. Это и есть поиск интерпретации ремарки. И в зависимости от своей фантазии и вкуса режиссер отыскивает и утверждает вариант перевода в пластику заданного пьесой действия.

Другого режиссера интересует прежде всего *подтекст ремарки*. Указание: «Уходит, хлопнув дверью» он читает, например, как «Уходит глубоко оскорбленный». Для выражения последнего, в свою очередь, имеется бесконечное количество действенных форм. Режиссер скорее всего обойдется вообще без хлопанья дверью, взятого драматургом на поверхность. Возможно, он предложит уходящему удалиться, вежливо откланявшись, так что зрители только спустя какое-то время поймут, сколь глубоко был оскорблен герой.

3.

Будущий актер уже на первом курсе института знает, что текст роли — это лишь условие сценической игры. Основной же предмет его искусства есть скрытый за словами подтекст.

Эта истина существует и для режиссеров. Здесь мы подошли к распространенной ошибке новичка в режиссуре.

Берясь мизансценировать кусок, он устремляется иллюстрировать текст, вместо того чтобы раскрыть его подтекст.

Несколько примеров мизансценирования подтекста.

Возьмем диалог из нескольких реплик.

Она читает письмо.

Он. Ну, что?

Она. Ничего.

Он. Дождь идет.

Она. Идет дождь.

Как поступает режиссер, мизансценирующий лишь текст пьесы? У него тоже множество вариантов: где поставить ее, чем занять его, к какому окну ему подойти, чтобы убедиться, что идет дождь? Быстро подойти или медленно? Нервно или флегматично? При всем обилии вариантов возможности режиссера остаются чрезвычайно скромными, роль — сугубо служебной. И актер имеет все основания отмахнуться: «Подойду, как подойдет. Вы только скажите, к какому окну. Вам удобнее, чтобы к этому? Пожалуйста».

Обратимся теперь к внутренней сущности этой маленькой пьесы. Станиславский рекомендовал для выявления действительного содержания куска отыскивать ему заголовок.

Назовем нашу сценку «Скука».

Он сидит у телефона, перелистывает записную книжку. Она у телевизора, переключает с программы на программу. Выключает. Нехотя достает из сумки письмо, некоторое время механически рассматривает его, потом распечатывает. Читает письмо сначала подробно, а дальше только просматривает.

Он (*переходя к дивану и заваливаясь*). Ну, что?

Она (*откладывая письмо*). Ничего.

Он. Дождь идет.

Она (*поняв, что он заснул, подходит к окну, сама себе*). Дождь идет.

Назовем теперь нашу миниатюру «Неудачники».

Мольберт, краски, пишущая машинка. Вбегает *она* с письмом в руке. Не снимая пальто, быстро распечатывает и читает, постепенно сникая. В ту же дверь входит *он*. Видит в ее руке письмо, останавливается, будто цепенеет.

Он (*уже поняв в чем дело*). Ну что?

Она. Ни-чо-го! (*Отходит к мольберту, оставляя письмо на столе. В задумчивости всматривается в картину*).

Он (*просмотрев письмо, наблюдает за ней*). Дождь идет.

Она (*тоже, чтобы что-то сказать*). Идет дождь. (*Отходит от мольберта.*)

И еще один вариант. «Ревность».

Она разливает чай. *Он* входит, кладет перед ней конверт. *Она*, взглянув на конверт, обжигается кипятком, но старается не показать этого. *Он* укладывается на диван, погружается в книжку. *Она*, бросив на него быстрый взгляд, не знает, распечатать ли письмо. *Он* откладывает книгу и быстро выходит. *Она* распечатывает конверт, читает, отходит, берет сумку, прячет письмо. Стоит в задумчивости, не слышит, как входит *он*. *Он* начинает разливать чай. *Она*, вздрогнув, оборачивается.

Он (*быстро, но очень спокойно*). Ну, что?

Она. Ничего (*Подходит к столу, пьет чай*).

Он (*прислушивается*). Дождь идет.

Она (*в своих мыслях*). Идет дождь.

4.

В этих этюдах мизансценическое решение менялось вместе с сюжетом. Читатель возразит: в пьесе, как правило, сюжет каждой сцены задан контекстом всей пьесы.

Возражение справедливо. Потому следует продолжить упражнения на мизансценирование подтекстового пласта сцены.

Или, точнее, второго плана ее. Ибо понятие подтекст скорее касается слова, фразы, нескольких реплик, устойчивый же подтекст целой сцены вернее именовать вторым ее планом.

Как бы ни было конкретно авторское задание, второй план (в хорошей пьесе) всегда остается

тайной и предоставляет достаточно свободы для режиссерского поиска.

Возьмем какую-нибудь хрестоматийную сцену. Например, из бессмертной грибоедовской комедии — первый выход Чацкого, встречу его с Софьей. Уж куда конкретнее все выписано по первому плану. Восторженно настроенный Чацкий влетает к Софье:

Чуть свет, уж на ногах, и я у ваших ног,
(С жаром целует ее руку.)

Что ж, рады? нет? в лицо мне посмотрите,
Удивлены? и только? вот прием!

И далее, натолкнувшись на столь неожиданную реакцию, Чацкий устраивает «гоненье на Москву». Что прибавить к этому?

Мизансценирование собственно текстовой ткани, как мы видели, оборачивается одноплановым, иллюстративным рисунком. Чацкий бросится к Софье, будет с жаром целовать ее руки, затем отпрянет и вполоборота к ней, обильно жестикулируя, начнет клеймить «предубеждения Москвы».

Однако история театра знает множество решений бессмертной комедии и, в частности, толкований образа Чацкого. По его линии мы и рассмотрим сейчас три-четыре варианта мизансценических решений в зависимости от режиссерского ощущения второго плана этой сцены.

5.

Чацкий влюблен. Всю дорогу он обдумывал свои намерения и решил: свататься немедленно. Что ему может помешать? Ничто! Софья любит и заждалась его. Есть ли внешние препятствия? Никаких. Он мчался к ней и день, и ночь по снеговой пустыне, воображая себе, какой она была и какой стала: ведь ей уже не четырнадцать, а — шутка сказать — семнадцать!

Вот он ее увидал. И как редко, но все бывает в жизни, реальность затмила все мечтания — Софья более чем прекрасна. Чацкий в ударе.

У каждого свой конек. У Чацкого — меткость слова. И вся сцена встречи переполняет нашего героя восхищением этой невысказанной красотой. Он без конца любит Софью и не может наглядеться. Инерция его надежд и ослепление не дают ему усомниться в любви к нему Софьи. Все реплики, вроде: «Однако ж искренно: кто радуется эдак?» — проходят мимоходом, как легкие укоры. Чем объясняется холодность Софьи? Конечно, растерянностью от неожиданности!

Ах, боже мой, ужель я здесь опять,
В Москве у вас? Да как же вас узнать! —

воскликает Чацкий, беря Софью то за одну руку, то за другую, выводя ее на свет. Вот он отбежал и любит ее издали:

Мы в темном уголке, и кажется, что в этом?
Вы помните! вздрогнем, чуть скрипнет столик, дверь.

Чацкий не отрывает глаз от Софьи. И даже сарказм по поводу Молчалина звучит светло, без желчи:

А впрочем, он дойдет до степеней известных, —
Ведь нынче любят бессловесных! —

Чацкий хочет настроить Софью «на свою волну», ведь она так умна, так всегда его понимала. Как и в приведенных выше этюдах, сцене можно подыскать название. При данном прочтении — *«Ослепление»*.

Любовь столь же склонна к безумствам, сколь к предчувствиям и прозрениям. Уж такая у Чацкого планида, чтобы быть в конфликте с веком, со всем вокруг и все из-за этого терять. Может ли быть в его жизни благополучная любовь? Сомнительно.

Поэтому любит он Софью суеверно, каждую минуту ревнуя, боясь потерять. И мчась к ней на саях, он долгой дорогой то и дело воображал измену, охлаждение к нему любимой и еще больше горячил коней. И первое, что он увидел, оказалось подтверждением его страхов — «лицо святейшей богомолки». И горечь свою Чацкий начал топить в смехе и сарказмах. Ожегшись о холодность Софьи в первую минуту, он больше не подходит к ней. Ходит по комнате и с грустью вспоминает «время то» и «возраст тот невинный». Иногда его взгляд скользит по Софье, и он убеждается снова и снова, что «ни на волос любви». Вот он остановился у окна, видит панораму Москвы, вспоминает смешных знакомых. Что остается ему? И последние нежные слова: «Велите ж мне в огонь — пойду как на обед» — звучат как элегическое *«Если бы! Но разве возможно!»* Говорит он их, сделав лишь шаг к Софье, неуверенно, безнадежно.

Словами комедии такое решение сцены можно было бы назвать *«Ах тот скажи любви конец, кто на три года в даль уедет!»*

Но комедия называется не «Горе от любви», а «Горе от ума», и весьма вероятно, режиссер со-

средоточится не на лирических, а, с самого начала, на социальных настроениях Чацкого — изгоя общества. Чацкий молод.

Им овладело беспокойство,
Охота к перемене мест. —

Оставил же он Софью не на неделю. Жизнь и молодость несут его на крыльях своих. И вот сейчас он, как когда-то мчался в неведомое, теперь — в Москву! Там его ждет любимая девушка, но не только это! — *новизна старого*. Освободиться от всего, что его тяготило, либо подтвердить в своих неприятиях — сколько работы для его деятельного ума! Можно ли не гнать лошадей?

Чацкий — трибун. Ему постоянно нужна аудитория. Хранитель ли устоев Фамусов или примитив Скалозуб — он все равно будет расточать свою страсть и красноречие. Он страдает недугом невысказанности.

И вот перед ним Софья. Любит она его? Она его невеста и, стало быть, будущий единомышленник. Холодность ее случайна. Сейчас она еще не вполне приобщилась к его взглядам, но ничего! Все впереди. И Чацкий проникается задачей обратить Софью в свою веру. Она стремится уйти, он донимает ее, заставляя взглянуть в окно, в угол комнаты, на любой отсутствующий объект — его глазами. Наконец, она отпрянула: «Не человек, змея!..» Но Чацкий снова поставил ее рядом с собой. «*Ты станешь моим союзником!*» — говорит он Софье каждой фразой. Таков может быть заголовок сцены в данном случае. Заглавие продиктует и мизансцены.

И еще одно столь же социально заостренное решение сцены. Чацкий подозрителен. И прозревает сразу. Он видит — Софья прекрасна. Весь ее облик вызывает в нем огромную нежность. Вместе с тем он понимает: она — далеко не гений, в значительной степени — продукт обстановки, в которой выросла. Сознание ее уже отравлено рутиной фамусовщины. И любя ее, Чацкий обрушивается не только на Москву с ее чудачками, но и на то скверное в любимой, что делает ее получужой. Таким образом, и Софья попадает частично под обстрел острословия Чацкого. И невольно отступает под его напором (*Я-то тут при чем?*):

Вот вас бы с тетушкой свести,
Чтоб всех знакомых перечесть.

А он гневными речами все теснит ее в углы, припирая к стенам, загоняя в кресла, диванчики, канапе. *Сумасшедший, право, сумасшедший!* Это дает оправдание близящемуся конфликту: ведь не кто иной, как Софья, пустит в третьем акте сплетню, что Чацкий тронулся умом. И это слово «*Сумасшедший*» может стать полемическим названием сцены при таком видении режиссера — и в самом деле, если общество нездорово, может ли нормальный правдивый человек не казаться на его фоне безумным?

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 неблагоприятна, 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 отработывающим 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 обречшему 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:

«**A** — улица, поднимающаяся от Форума, **B** — улица на Палатии, со ступенями, **B** — Капитолий, **Г** — Палатинг.

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.

a, 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 **A**, 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»¹.

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,

¹ Немирович-Данченко Вл. И. Режиссерский план постановки трагедии Шекспира «Юлий Цезарь». М., 1964, с. 211 - 212, 212 - 213, 219, 221.

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 воеет
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 действительную 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 выплы-

ваит 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 противоположной 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;
Вгляни: 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 смяте-

ние 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, немых 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, распавшись 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 вы-
явится 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 демон-
стрируемая тропинка в горах — лишь маленький отрезок демонического пространства, пересекаемо-
го 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 проно-
сится 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 промчатся, 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, напоми-
ная греческий барельеф, несется через сцену; опять солисты, опять маленькие группы... Всем даю
короткие, но разные комбинации. Каждому участвующему приходится выучивать только свой не-
большой танцевальный пробег»¹.

При постановке больших массовых полотен преимущество такого принципа в том, что одних и
тех же артистов можно пропускать по несколько 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, преобразенные, снова появля-
ются из той же двери, не узнаваемые публикой. Это делается для экономии сотрудников». И еще:
«Толпа уходит к мосту. По мосту бесконечная циркуляция тех же сотрудников, только в обратном
направлении»². Это есть принцип **канона**.

10.

Классификация принципов решения массовых сцен, приведенная здесь, чисто учебная, теоре-
тическая. 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 по-
становки камерной сцены нужен хорошо разработанный замысел. А тут — куда шире и подробнее!
Чтобы создать рабочую обстановку для работы трех-четырех актеров, необходимы властность и чут-
кость. 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 дисци-
плины 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 сотворче-

¹ Фокин М, Против течения, Л.- М., 1962, с. 808.

² Станиславский К. С. Режиссерский план «Отелло». М.- Л., 1945, с. 41, 68.

ства с артистами, хотя бы в момент репетирования массовой сцены, оказывается как бы в безвоздушном пространстве.

Организуя толпу, режиссер должен ухитриться 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»¹. 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»². 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»³.

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 отметить. Такая позиция художника всегда усиливает его шанс на победу.

Например, перед режиссером возникает дилемма: на какую сцену рассчитывать задуманное плотно — 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 полотноща, 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

¹ Мейерхольд В. Э. О театре. СПб., 1913, с. 79-80.

² Вилар Жан. О театральной традиции. М., 1956, с. 36.

³ Товстоногов Г. Современность в современном театре. Л.— М. 1962, с. 32.

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 актальный зал. Основной заботой режиссера тогда станет не расплыть 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 актального 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 portalу, 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 наскакывая 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 потребуются, например, лишь расщелина в занавесе?

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

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 монопесны — 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 словесности, сделать ее полноценным куском театрального действия.

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 выросла 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 загнипотизирована 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 поработать режиссера, заставляя 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, человеку «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 избытии 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 начинается 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, беседа 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 ху-

дожника. Поэтому исполнителю главной роли опасно слишком нагружать себя чертами внешней характеристики.

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. Существовая 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 незначущая 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*.

Общий рисунок и индивидуальная пластика

1.

Мизансцены — это лишь расположение на сцене и переходы. Их можно зарисовать в блокноте. Но мизансцена ищется не иначе, как для актера.

Человек с тросточкой и человек с мешком песку на спине, проходящие одну и ту же траекторию, воплощают собой совершенно различные пластические идеи. Два бегущих человека, из которых один преследуемый, другой преследователь,— это тоже в пластическом отношении не эквивалент, а скорее контраст.

Приглядимся к возможностям, которыми располагает режиссер в соотношении своего рисунка и индивидуальной пластики артиста.

Подсмотрим картину в жизни. Платформа небольшой станции. Ночь. Участок перрона, на котором будет происходить действие, хорошо освещен, будто сцена. На перроне двое мужчин. Они встречают ночной поезд. Мы застаем их в статике: оба слушают сообщение радио об опоздании поезда на час. Чем в смысле индивидуальной пластики эти фигуры отличаются одна от другой? Очень многим.

Прежде всего, *природными данными*. Первый высок, плотен, хорошо сложен. Второй мал, худ, непропорционален: короткие ноги, длинные руки.

Отличает их и *костюм*. Первый в дубленке, пыжиковой шапке, зимних ботинках. Второй в стертом пальто, кепочке, брюках в гармошку, стоптанных туфлях. Видно, опустил — пьят, хотя сейчас трезв. Костюм диктует *физическое состояние*: первому жарко, на нем все нараспашку, второй зябнет. Пока они не двигаются, их индивидуальная пластика выражается в позах.

Что такое *поза*? Положение тела в статике.

Что определяет позу? Все то же: физические данные, физическое состояние (диктуемое внутренними и внешними предпосылками, в том числе и костюмом). Еще — объект внимания.

2.

Репродуктора не видно. Первый слушает сообщение, чуть откинувшись назад, второй,— глядя перед собой в землю. В данном случае объекты зрительного внимания случайны, и они выдают еще одно важное качество, определяющее всю пластику человека,— *центр тяжести*.

У разных людей в статике и движении угадывается центр тяжести в разных частях тела. У одного он как бы в центре себя — словно в центре земли. Такое ощущение центра тяжести дает самую правильную, красивую пластику. (Не случайно балетмейстеры советуют искать ощущение центра тяжести где-то в районе солнечного сплетения.) Иногда он угадывается в ногах — человек тяжело ходит. Бывает, что вся тяжесть тела как бы сосредоточивается в тазе (два последних случая чаще встречаются у женщин). Иногда — в лопатках (человек ходит немного откинувшись назад, опираясь на пятки). Иногда — в шее; тогда она становится тяжелой, неподвижной. Нередко — в затылке; тогда человек носит голову, немного откинув назад (последнее чаще у мужчин). Бывает напротив — во

лбу. Человек ходит с уклоном вперед. У полных мужчин часто центром равновесия бывает живот, у пышногрудых женщин — бюст.

Решая пластику характерного образа, всегда необходимо искать этот ощущаемый центр тяжести.

У двух наблюдаемых нами людей это свойство очень выражено: первый застыл, откинувшись назад. Где его центр тяжести? Пожалуй, затылок и спина одновременно. У второго — даже не лоб, а нечто подразумеваемое перед собой, немного впереди лба.

Оба встревожены сообщаемым. Но первый привык распоряжаться, потому поза его слегка воинственна, выражает вопрос: «Это еще что такое?» Второй — получать удары и подчиняться, потому сгорбился.

Между тем объявление отзвучало. Первый, с досадой махнув рукой, оглядывает скамейки. Второй за ним наблюдает. Первый выбрал себе место под фонарем, сел, развернул газету. Второй принимается ходить взад-вперед по платформе — руки в карманах, воротник поднят, при каждом шаге будто клюет носом. Старается не попадаться на глаза первому. Видимо, знает его, а тот второго — нет.

3.

Обратим внимание, что встречающие приходят в движение поочередно. Статика одного представляет собой как бы столб, вокруг которого, словно теленок на привязи, движется второй.

Пока первый замер, читая газету, второй двигается произвольно. То, чем-то подавленный, ходит медленно, то, желая согреться, ускоряет шаги. Большей частью он разгуливает по второму плану, за спиной первого. Иногда, видя, что первый решительно не обращает на него внимания, проходит перед ним, перечеркивая его. Соответственно фигура первого умельчается или укрупняется в зависимости от того, на каком плане находится в данный момент второй.

Если бы этот эпизод пришлось переносить на сцену, в распоряжении режиссера были бы скорость и характер движения второго, чередование планов, возможность остановок, индивидуальный жест, ракурсы в движении и статике.

Человек в дубленке, по-разному разворачивая газету, время от времени меняет позы. Таким образом, все пластические возможности второго помножаются на чередование поз первого. Позы эти дополняются игрой с предметом, в данном случае — газетой.

Предмет в руках актера также определяет индивидуальную пластику в мизансцене. Потому, выстраивая общий рисунок, надо ориентироваться и на то, какие предметы будут в руках актера. Временно предмет как бы прирастает к актеру, становясь его продолжением.

Но вот второй устал ходить и прислонился к столбу. Возник *упор*. Упоры — стенки, столбы, уступы декорации, на которые можно опереться, — также служат емкостями для пластики артиста.

Первому, в свою очередь, наскучило сидеть, и он решил размяться. Теперь он ходит по перрону. У первого иная пластика. И, разглядывая движение его на фоне статики второго, мы прибавляем к уже рассмотренным новую серию выразительных возможностей.

4.

Мы заметили, что второй исподтишка и без особой симпатии наблюдает за первым. Первый не может не чувствовать этого. В нем возникает ответная антипатия, которую он едва сознает. Два человека как бы отталкиваются друг от друга. Мизансцена носит явно выраженный центробежный характер.

Между прочим, обратим внимание, что мизансцены большей частью носят *центростремительный* или *центробежный* характер. Центростремительной мизансцена становится, когда все участвующие в ней, присутствующие на сцене тянутся друг к другу или к какой-то точке в центре между ними. Центробежной — когда, напротив, все испытывают тенденцию оттолкнуться друг от друга.

Еще один случай — когда все находящиеся на площадке стремятся перенестись куда-то вне пространства, на котором располагается действие. С точки зрения экспрессии назовем такую мизансцену *проекционной*: композиция как бы проецируется, как бы рвется на другое место вся, целиком.

Между тем час на исходе, и оба наши героя начинают нервничать. Они то и дело вслушиваются, не идет ли поезд, вглядываются вдаль, где ничего не видно, кроме зеленого семафора. И мы как раз получаем проекционную мизансцену: люди всей своей волей переносятся туда, в дальнюю точку видимости.

Какое-то время они двигаются поочередно: один стоит и слушает, другой в нетерпении ходит.

Как только он останавливается, начинает двигаться другой. Стихийно возникает *эстафетное движение*. Как прием оно выгодно тем, что, поскольку, как мы говорили, движение сильнее слова, с помощью этого приема можно безошибочно переносить внимание зрителя с одного объекта на другой. И сейчас, смотрите! Мы наблюдаем преимущественно за тем, кто в данную секунду ходит. Другого воспринимаем лишь как дополнение к картине.

Поезд опаздывает уже более чем на час. Оба поняли это, раздражены. Теперь перед нами случай движения двух фигур одновременно. По-прежнему нам бросается в глаза разница фактур, характера движения, центров тяжести.

Вот они ходят в одном темпе параллельно друг другу, только на разных планах. Ощувив от этого неудобство, они начинают ходить навстречу друг другу. Иногда меняются планами — тот, который расхаживает перед скамейкой, переходит на дальнюю от нас линию — за скамьей, и наоборот.

Первый поигрывает сложенной жгутом газетой, второй — руки в карманы, иногда смотрит вдаль, прикрывшись ладонью от фонаря.

Когда напряженно ждешь, мгновениями охватывает особое волнение. Это случается и с обоими людьми на перроне, но не сразу, а поочередно, отчего внутренний темпо-ритм их существования также переменен.

Временами они поглядывают на часы, причем первый — на свои наручные, второй сквозь мглу — на вокзальные. Индивидуальная пластика обоих определяется также *объектами и кругами внимания* (по Станиславскому). Вот второй нагнулся завязать ботинок — *малый круг внимания*. После чего оба взглянули на семафор — *объект-точка* вдаль — и оглядели панораму — *большой круг внимания*. Потом оба стали ходить, глядя перед собой, чтобы не наткнуться на столб или скамейку — *средний круг внимания*.

Подобно тому как есть *три круга внимания*, существует и три круга движения. Плохо одетый достал монету и от нетерпения поигрывает ею, подбрасывая в воздух. Соответственно его взгляд и голова движутся, наблюдая за монетой, — *малый круг движения*. Уронил монетку. Смотрит, чуть сгибаясь в пояснице направо и налево, — *средний круг движения*. Не нашел. Опустился на корточки, одной рукой оперся о платформу, стал искать, почти ползая, — *большой круг движения*.

Три круга внимания и три круга движения — тоже возможности, прямо определяющие индивидуальную пластику, которыми всегда располагают режиссер с актером.

5.

Наши герои не общаются в житейском смысле слова, а в сценическом — между ними давно уже завязалось общение, которое возникает всегда, когда два человека некоторое время находятся на ограниченной территории. Они наблюдают друг за другом краем глаза, и каждый более откровенно, когда другой не видит. И слуховое. Оба слышат друг друга, когда оказываются на небольшом расстоянии. Но вот на секунду они встретились глазами. Первый о чем-то почти догадался, но в этот момент ветер явственно доносит шум приближающегося поезда.

Мужчины устремляют взоры навстречу поезду, после чего первый подбегает к краю платформы, встречая состав, второй почему-то, наоборот, отходит в сторону. Это несходство реакций при восприятии факта также следует отметить наблюдателю-режиссеру.

Нарастающий ритм приближающегося поезда зримо овеществляется в облике первого ожидающего. Внутреннее напряжение растет. Но мускулы его при этом не перенапрягаются, как это часто случается при передаче того же самого на сцене.

Тело собрано и свободно, как у птицы, готовой взлететь. (Впрочем, об этом поговорим чуть ниже.)

Второй — в глубине, в тени. Его облик также полон экспрессии, но отражает более сложную гамму эмоций: человек и рвется навстречу поезду, и стремится убежать, спрятаться...

6.

И вот уже вагоны замелькали вдоль перрона. Первый заметался, высматривая нужный вагон. Второй ищет, куда бы спрятаться, и, наконец, остановился в тени столба и тоже всматривается в состав. Поезд спит. Только из редких окон все медленнее проползает свет по двум встречающим. Но с остановкой поезда яркий луч из двери одного вагона фиксируется как раз на спрятавшемся в тени столба человеке, и вслед за этим в дверях вагона показывается женщина со спортивной сумкой на плече. Ее вид благодушен, игрив. Но в следующее мгновение взгляд ее прямо упирается в плохо одетого человека, и вот она резко отпрянула назад. В этом движении читается: «Ты?! С какой стати?» Он также сделал движение от нее и, как бы защищаясь, поднял обе руки — одну высоко, другую —

совсем немного. В этом движении можно прочесть что-то вроде: «Нет, я не хотел...»

Не произнесено ни одного слова. Но в двух движениях мы явственно слышим две реплики.

Жест-реплика — пожалуй, самое сильное, чем располагает индивидуальная пластика артиста. «Да». «Нет». «Не знаю». «Никогда!». Или еще более сложные, но столь же лаконические реплики-жесты. Они словно опасная бритва в руках актера и — режиссера. Снайперски бьющая реплика-жест нередко богаче, красноречивее слова. И в некоторых случаях дает право режиссеру снять авторскую фразу ради исчерпывающего жеста. (Разве было бы сильнее, если бы то, что мы прочли в движениях мужчины и женщины, они вместе с жестом произнесли бы вслух?) Да, такое право иногда есть у режиссера; ведь куда чаще драматург его обязывает к обратному: снять красноречивый жест во имя важного слова.

7.

Но мгновения не ждут. К моменту невольного столкновения взглядов подоспел хорошо одетый встречающий и то, что видели мы, не скрылось и от его взора. Женщина почувствовала его присутствие и оглянулась испуганно, воровато. Ее поворот и взгляд на первого мы расшифровываем так: «Ты узнал его? Какой ужас...» Все трое замерли в замешательстве. Образовалось трио.

Что теперь прежде всего бросается нам в глаза?

До сих пор действовали только мужчины. Теперь в происходящее введен новый контраст — мужской и женской пластики. Как полярно отличны они между собой и в то же время как легко образуют созвучие!

Первый между тем ответил на испуганную оглядку женщины взглядом недоуменным с оттенком нарастающего возмущения.

Немой фильм продолжается.

Теперь встретились взгляды мужчин. В глазах первого нарисовался вопрос: «Что вам тут надо?!» Тот ответил ему твердым взглядом, но затем отступил в сторону. Его реплика-жест: «Это мое дело. Впрочем, я ни на что не претендую».

Движение слабости, но движение вполне мужское. Не только потому, что выполняется мужской, но по характеру и сути.

Общее замешательство разрешает, наконец, женщина. Залихватски поправив на плече сумку, она вдруг живо спрыгивает на платформу, подходит к первому, берет его под руку и ведет прочь. Движение-приказ: «Идем, не оглядывайся». Движение почти мальчишеское, но смотрите, сколько в нем женского: коварства, мягкости, чего-то непонятного, влекущего.

Мужчина на сцене должен быть мужчиной. Женщина — женщиной.

Вечная война и гармония мужского и женского начал в природе — основа жизни на земле. Искусство — квинтэссенция жизни. И аморфность, бесполость общего ли режиссерского рисунка, индивидуальной ли актерской пластики не способны создать прекрасного.

Мужчина и женщина удалились. Второй мужчина по-детски всплеснул руками, опустил на скамейку и — заплакал.

Слабый человек. Но — мужчина. И по всей видимости, любящий мужчина.

— А ты не знаешь, что такое значит,

Когда мужчина плачет?

(М. Ю. Лермонтов.)

Он и не заметил, как задержавшийся на полустанке поезд тронулся с места и ушел.

Он все сидел, закрыв лицо руками (поза). Наконец, справился с собой, преодолел аффект, встал и огляделся вокруг (большой круг внимания). И ему захотелось поскорей уйти отсюда (центробежная мизансцена). Он отыскал за подкладкой своего пальто провалившуюся папиросу (малый круг движения), закурил (жест с предметом), поднял воротник (индивидуальная пластика и костюм) и пошел прочь своей утиной походкой (центр тяжести)...*.

8.

Помните, когда поезд только что подходил, мы отметили, что первый встречающий был полон напряжения и в то же время свободен как птица?

Как это достигается? И почему это так важно?

Освежим в памяти раздел учения Станиславского о свободе мышц. «Вы не можете себе представить, каким злом для творческого процесса являются мышечная судорога и телесные зажимы»¹.

¹ Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954, т. 2, с. 132.

Да, сама природа устроила так, что, когда мы попадаем под обстрел множества глаз, сохранить без специальной техники свободу своей индивидуальной пластики почти невозможно. И мизансцены режиссера, не владеющего искусством освобождать актера, правильно распределять его мышечную энергию, как правило, жестки, непластичны.

Ну а если четвертая стена рухнет в тот момент, когда человек сам по себе должен быть напряжен, например, когда он поднимает что-то тяжелое? Или когда он выполняет какой-то сложный трудовой процесс? Или если на него наставлен пистолет?

В каждом спектакле есть куски, где сценическая жизнь сопряжена с проявлением физической энергии. Можно различить два вида таких проявлений.

Во-первых, все, что связано с затратой физических сил по технологическим причинам: диалог в бешеном темпе, большое количество беготни, сложный танец с пением, силовые трюки и т. д.

Задача здесь — соразмерить сложность физических нагрузок с возможностями актера.

Станиславский говорил, что *трудное необходимо сделать привычным, привычное — легким, легкое — прекрасным*. Это единственный путь в таких случаях. Иначе актер загоняется, как лошадь, зритель видит потеющего человека, который не в состоянии справиться с одышкой. Актер не может скрыть отчаянного напряжения мускулов, с помощью которых он еле-еле, как суетливый пассажир, вскакивает на подножку очередной физической задачи.

Это не значит, что режиссер должен освобождать актера от физических нагрузок, но их следует выстраивать таким образом, чтобы артист сумел восторжествовать над ними, скрыть все «белые нитки» — физические усилия, сокращения мускулов, отдавшись главному — жизни человеческого духа роли.

Ко второму случаю относится все то, что связано с **эффектом физического напряжения** в жизни персонажа. Как-то: поднятие тяжестей, единоборство человека с трудно преодолимыми препятствиями, стихиями, передача боли, каких бы то ни было физических недомоганий, а также многочисленные сценические смерти.

9.

Спорный вопрос: можно ли на сцене плакать настоящими слезами? Станиславский утверждал, что нет. Он отдавал предпочтение **вторичным эмоциям**. В самом деле, и в жизни иногда воспоминание о пережитом горе больше возвышает наш дух и потрясает сознание, чем вид бьющегося в истерических конвульсиях человека. Однако, повторяю, этот вопрос еще можно считать спорным. Великая боль души или крик уязвленного сознания могут быть переданы иной раз почти натуралистически, и это произведет художественное впечатление.

Бесспорно же, что сама по себе боль в руке или желудке не имеет никакого отношения к искусству. Точно так же лежит вне художественной плоскости и сам по себе физический процесс умирания тела. Смерть мерзавца и смерть великого мужа может протекать по одним и тем же физиологическим законам, и перенесение на сцену того и другого в натуралистическом виде теряет какой-либо смысл.

Что, в сущности, может быть интересно нам в эпизоде смерти негодяя? Что никому не уйти от своего конца. Что вот наконец наступает возмездие. Что интереснее нам: гримасы и конвульсии умирающего или мгновенное озарение, соприкосновение с истиной духа, злобно отрешенного от нее в течение целой жизни?

Что, опять же, ценнее зрителю в сцене смерти героя: подлинное воспроизведение физической боли (которое мы видим в повседневности) или преодоление ее сильным духом героя (которое и в жизни потрясло бы нас как редчайшее проявление человеческого мужества); физиологические спазмы тела или последний всплеск жизни, последняя искра сильного чувства, великой мысли?

Как только мы это определим для себя, — станет ясно, что чему должно быть подчинено в мизансцене и в индивидуальной пластике артиста.

Что делает живописец, чтобы подчинить одно другому? Высвечивает первое и затемняет, заштриховывает второе.

Так и режиссер, желая сосредоточить внимание зрителя на том, что он показывает не *смерть мужественного человека*, а *смерть мужественного человека*, может сосредоточить внимание исполнителя и зрителя на главном — на торжестве ума, воли, духа над брэнностью тела. А для этого предложить актеру все, что касается физических проявлений, не воспроизводить, а лишь **обозначить**, как любит говорить Аркадий Райкин, «маркировать».

Собственно, технологически необходимо решительно убирать все физическое напряжение — все гримасы боли, усилия и т. д. И свободное тело, и не искаженное механическими конвульсиями лицо передают главное, в чем может быть художественная ценность Сцены Смерти.

10.

«По-моему, пластика этого актера вульгарна!» Как определить, что считать вульгарным, что нет? Где лежит этот эстетический рубеж?

Мы встречаем в обществе молодого человека, который размахивает руками, движением шеи поправляет воротник, плечами — пиджак, локтями брюки, весь как на шарнирах. Он тычет во все пальцем, разглядывает людей, трогает на их одежде ткань, хлопает их по спинам, громко хохочет.

Его поведение для нас эстетически неприемлемо.

Можно ли сказать, что все, что совпадает с нормами общественного вкуса,— красиво, что им противоречит — безобразно?

Да, если речь идет о персонаже, культурный уровень которого достаточно высок.

Безразлично, положительный это герой или отрицательный; современный нам или пришедший из прошлых веков. Пластические проявления, которые с точки зрения современного эстетического идеала привлекательны, чаще всего воспринимаются как привлекательные; отталкивающие — как отталкивающие.

Из качеств, определяющих эстетичность пластики, на первом месте — сдержанность. *Не делайте лишних движений!*— таков призыв к человеку одинаково в жизни и на сцене. Лишнее — есть лишнее. В жизни эти движения вульгарны, потому что лишены смысла, они утомляют внимание собеседников. На сцене это оказывается еще более чувствительно — ведь в спектакле каждый жест есть художественная информация.

11.

Против нас в вагоне сидят две хорошенькие девушки. Страшная жара. У одной разболелась голова, и она беспрерывно хватается за нее, крутится, то опустит голову на плечо подружки, то на противоположную стенку вагона. Мускулы на ее лице ходят, рот скалится. Другая изнывает от духоты. Она дышит, словно кит, обмахивается краями блузки. Естественно, эстетическое восприятие двух красавиц не может не пострадать от такого поведения, будь то в жизни или на сцене.

На каком законе это основано?

На том же, о котором шла речь, когда мы говорили о передаче эффекта тяжести, боли, о сценических смертях. Все, что связано с физиологией нашего тела, интересно лишь постольку, поскольку человеческий дух торжествует над слабостями тела. Потому закон можно сформулировать так: **чем больше физиологии в предмете изображения, тем более условный характер должно приобретать воспроизведение.**

Условный не значит лживый.

Предположим, нам нужно перенести на сцену тех же двух девушек, изнывающих от жары. Причем смыслом эпизода должно стать именно торжество жары над человеческим терпением.

Что может дать меру условности при сохранении логики психологической и физической?

Только угол зрения постановщика и исполнителя.

В данном случае — юмор. Юмор — замечательная вещь, спасительный ключ ко многим трудно разрешимым ситуациям. И в жизни, и в искусстве.

Что может предложить режиссер, когда перед ним две исполнительницы воспроизводят вышеописанное поведение двух девушек в душном вагоне?

Прежде всего, убрать всю физиологию. Да, жара в конце концов побеждает девушек. Но это не значит, что они сдаются сразу, как лишенные воли, разума, того же юмора существа. Режиссер должен сделать жару, так сказать, действующим лицом, более сильным, чем люди. А девушкам предложить проявить максимум изобразительности в борьбе с ней, но ввести дополнительное обстоятельство: предположить, что в купе вошел мужчина, который им обеим далеко не безразличен. Девушки будут бороться с жарой, но сразу же исчезнет вся неизящная пластика и мимика.

12.

Ну а если эстетический идеал изображаемого сословия, группы людей, индивида отличен или противоположен нашему?

Обратимся к сцене из одной из пьес бальзаминовского цикла Островского «Праздничный сон — до обеда». Купчиха Ничкина, беседуя со свахой Красавиной, *помирает от жары.*

Красавина. Что, Клеопатра Ивановна, аль неможется?

Ничкина. Ничего... садись... только подальше, а то жарко.

Красавина. Коли жарко, ты бы пива велела подать с леднику: говорят, прохладяет.

Ничкина. Все говорят, прохлаждает, ничего не прохлаждает.

По Островскому Ничкина — существо тупое, грубое, кичащееся своей дремучестью. Почти животное. Естественно, и в борьбе с жарой Ничкина будет вести себя иначе, чем выросшая в других условиях женщина. К тому же Ничкина пребывает в обществе одной только свахи.

Стало быть, у режиссера и актрисы появляется свобода в выборе красок? Да, но лишь определенная. Каковы же ее рамки?

Качество письма подсказывается художнику целью, ради которой он берется за кисть.

Для чего нам созерцать на сцене человека, чье поведение соответствует нашим представлениям о мужественности, силе, смелости, красоте? По-видимому, для того, чтобы удовлетворить наше стремление к идеалу.

Ну а для чего на сцене нужны все проявления безобразного? Если наш вкус без изъяна, то, нет сомнения, для того же самого: чтобы посредством смеха, негодования, неприятия выразить все ту же тягу к прекрасному.

Нет света без тени.

Для чего на сцене нужна свиноподобная Ничкина? По-видимому, для того, чтобы героем этого вечера стал смех.

Смех познания и неприятия порока.

Значит, демонстрировать на сцене надо не сам порок, а повествовать о нем средствами искусства.

В какой степени демонстрировать актрисе и режиссеру «скотские» качества Ничкиной? Лишь настолько, насколько это необходимо для *художественного образа порока*.

В изображении безвкусицы тоже необходима мера вкуса.

Натуралистическая картина поведения Ничкиной будет отличаться от художественной столь же значительно, как рассказ о безобразной сцене в устах воспитанного человека от рассказа человека, не признающего никаких приличий. И отличаться будет теми же качествами: сдержанностью и увлечением от физиологии.

13.

Где граница, отличающая художественно приемлемую форму от неприемлемой? Ведь для каждой эпохи правила приличий, точно так же как и эстетика, различны. И для каждого случая свои приличия. То, что хорошо в туристическом походе, неприлично на банкете. И т. д. То же и для каждого жанра в искусстве.

Это, однако, не значит, что критериев нет. Где же они? В обществе, в людях.

Художник, чутко прислушиваясь и приглядываясь к приметам своего времени, обязан угадывать этот критерий и его изменения в соответствии с движением времени.

Маленький пример. Века выработали в музыке понятие об аккорде как о созвучии, услаждающем наш слух, благозвучном. И о диссонансе как о созвучии резком, неустойчивом, в музыкальном контексте лишь проходящем.

Наш век открыл диссонансный аккорд. И широко ввел в музыку новую систему созвучий, которые неблагозвучны сами по себе, но в определенной системе они, как оказалось, могут давать новые гармонии и красоту.

Совершенно так же и в других искусствах, и в театре.

Однако же предпосылка для создания этих подлинно новых гармоний одна — старая грамота*.

14.

Для режиссера важно умение распределять смысловую, эмоциональную и всякие другие нагрузки на актера и зрителя.

Вспоминаю один спектакль, где режиссер не придал этому никакого значения. Мизансценический рисунок для героини был выстроен так, что все у нее было главным. Три часа спектакля она должна была существовать в непрерывном активе и поэтому выбивалась из сил, а зрителю было очень ее жаль.

В каждой сцене важно искать пропорцию как главного и второстепенного, так и активного и пассивного начал существования актера на сцене. Для этого следует определить в каждой сцене, кто наступает, кто обороняется, чтобы обеспечить переменный ток активности между действующими персонажами или группами. Это не должно напоминать игру в поддавки — тому, кто находится в обороне, вовсе не обязательно обмякать и сдавать позиции. Но существует закономерность: при неорганизованном соотношении воздействия и испытания воздействия то происходит действенный

спазм от чрезмерной активности сталкивающихся сторон, то действенная ткань распадается от одновременного отлива энергии участников столкновения.

Не всегда актер на сцене умеет быть сильным. Иной раз он подменяет силу усилием. А это вещи противоположные. Сколь необходима, прекрасна на сцене сила, столь потужно, суетно усилие. Один и тот же актер в одном мизансценическом рисунке кажется исполином, переполненным мускульной, голосовой, интеллектуальной силой, в другом вынужден во всех отношениях воплощать собой сплошное иступленное усилие.

От чего это зависит?

Прежде всего от того, сообщена ли рисунку спектакля легкость или мизансцена в конечном результате остается тяжелой.

Результативная легкость есть задача всякого творческого труда. Если итог работы тяжеловесен, значит, создатели остановились на полдороге. Процесс работы есть преодоление тяжести материала и своей слабости; подлинное произведение искусства, наоборот,— торжество легкости и силы.

То же касается и соотношения жесткой и свободной пластики. Существуют два основных вида режиссерского рисунка: свободный, в котором основной материал — организованный в пространстве ряд физических действий, и жесткий, выстраиваемый на материале определенной хореографии движения.

Однако в чистом виде то и другое встречается редко. Режиссеру надо чувствовать, верна ли пропорция, не жесток ли рисунок для пьесы, для определенного куска, не слишком ли он сковывает актера. И наоборот, не чрезмерно ли он свободен, не растекается ли пластика, как вода по столу.

Чтобы лучше проиллюстрировать эту мысль, стоит провести еще одну параллель с музыкой.

Что есть музыка — царство свободы или мир подчинения?

И то, и другое. Со стороны ритма — это чугун решетки Летнего сада, со стороны мелодии — пробивающаяся сквозь нее сообразно капризу природы живая зелень.

Подчинить пластику актера стальному ритму мизансцены и при этом обеспечить полнейшую свободу мелодии движения внутри каждой ритмической единицы — вот задача хозяина сценического пространства — режиссера.*

Хороша ли эта мизансцена?

1.

Не пора ли нам повернуть бинокль другой стороной и взглянуть на мизансцену как на целое, в единстве ее наружных и скрытых свойств?

Нет сомнения, что поверхностность игры или глубинный ее характер определяется не тем обстоятельством, пришла ли мизансцена в результате психологических поисков режиссера вместе с актером или рисунок был задан режиссером, подобно тому как в балете задается хореография.

Нарушение органики, внутренний вывих может возникнуть как от неверно заданной пластики, так и от навязанных режиссером психологических химер. И наоборот: истинность жизни *человеческого духа роли* в одном случае достигается точностью действенного анализа, в другом — логикой заданного жесткого рисунка, в который актеру предоставляется возможность вдохнуть жизнь, как подсказывает его творческая природа.

Обратимся к мизансцене уже найденной, посмотрим, хороша ли она.

Сразу возникает поправка: так нельзя ставить вопрос. Что такое: хороша — нехороша? О какой мизансцене идет речь?

Как можно говорить о приметах хорошего или дурного вкуса, истинной или ложной школы,— попробуем поговорить о мизансцене.

Перед нами мизансцена *А* из спектакля *Б* по пьесе *В* сочинения *Г*, поставленной режиссером *Д* в решении *Е*. Хороша ли эта мизансцена?

Для такого уравнения с шестью неизвестными можно предложить следующее решение: мизансцена хороша, если она обладает определенными качествами, и плоха, если ими не обладает.

Каковы же главные из них?

Как в созвучии красок или сочетании звуков, так и в живой композиции каждый ценит и отрицает свое. Потому невозможно здесь претендовать на полное беспристрастие. Но по-видимому, и здесь есть стороны более или менее объективные.

2.

Первое — **жизненная основа**. Но как сказано в начале книги, разговор тут идет не об имитации, а о живописании, о правде языка.

Далее, **действенность** мизансцены.

«Действуйте! Действуйте! — настаивает режиссер. — В вашей игре мало действия. Продумайте линию действия. Вы без действенны!»

Дайте актеру мизансцену!

В ней самой должен быть заключен некий внутренний мотор, чтобы исполнителю ничего не оставалось, как быть действенным. Здесь речь идет и о линии физического действия, заложенного в мизансцену для каждого лица, и об экспрессивности самой композиции.

Как заложить в мизансцену эту тугую пружину?

Прежде всего, ни единого лишнего движения. «*Лучшее движение на сцене — минимальное!*» — один из ценнейших афоризмов в режиссуре. Он принадлежит Г. Крэггу. Попробуйте размашистый удар заменить сдержанным, пять шагов — двумя, и вы почувствуете, как мизансцена начнет наливать энергией. Станиславский не уставал осуждать пристрастие актера к пустым, нескромным переходам, *игру ногами*, особенно бытующую в опере. Лишний переход — пустословие. Им выхолащивается темперамент мизансцены. Мотивировка всякого поворота, чуть заметного устремления, любой остановки должна предполагать внутреннюю активность, мобилизовывать и зажигать актера. Каждый шаг обязан быть, мало сказать, репликой, но дерзостью, актом отваги. Ведь этот шаг, если хотите, — заявление всему собранию. Артист говорит тысяче зрителей: «Вы видите, я делаю шаг».

И это ощущение вызова в каждой пластической реплике не должно оставлять актера до конца спектакля, до конца его дней. Иначе оно заменится чувством ложной свободы, права на болтовню. Пластика обесценивается; по определению Б. Брехта происходит «инфляция движений»: «Многие актеры считают, что, чем чаще они меняют положение, тем интереснее и правдивее делается мизансцена. Они без конца топчутся на месте, присаживаются, снова встают и т. д. В жизни люди уж не так много двигаются, они подолгу стоят или сидят на одном месте и не меняют положения до тех пор, пока не изменится ситуация. В театре актеру надлежит не чаще, а даже реже, чем в жизни, менять положение. Здесь все должно быть особенно продумано и логично, так как в сценическом воплощении явления должны быть очищены от случайного, мало значащего. Иначе произойдет настоящая инфляция всех движений и все потеряет свое значение»¹.

3.

Г. А. Товстоногов на репетиции не устает заботиться, чтобы всякое физическое действие не выполнялось слишком легко, шло через преодоление цепи препятствий. Усложненность любого действия, ряд предварительных физических задач, через которые надо прийти к выполнению основной, активизируют артиста, делают мизансцену темпераментнее.

Мейерхольд называл такое действенное препятствие *тормозом*. Он придавал этому приему большое значение как в решении куска, так и в композиции спектакля в целом: «Вот я уже готов разрешить какую-то сцену, но я ее сознательно не разрешаю, а больше ставлю препятствий к разрешению, потом в конце концов я допускаю это разрешение»².

Что же такое — эти *действенные препятствия*?

Репетируется сцена, в которой женщина в состоянии аффекта собирает вещи, чтобы покинуть квартиру мужа. (Подчеркиваю, что разговор пойдет не об оригинальности решения, а лишь об экспрессивности мизансцены.) Режиссер предлагает актрисе:

— Вы ходите по комнате. Достаете из шкафа платья, из шкатулок письма и безделушки, с вешалки снимаете пальто. Все складываете в чемодан, а тем временем говорите свой монолог о том, что вы решили уехать. Затем закрываете чемодан и уходите.

В другом случае режиссер к этому добавляет:

— Сборы ваши идут негладко. Много не влезает в чемодан, и нелегко выбрать, что взять, что оставить. Мешает собираться телефон. При каждом звонке идет борьба с собой, чтобы не взять трубку. Часть писем вы решаете разорвать, но эта работа оказывается слишком долгой. Какой-то предмет никак не можете найти, одевайтесь, рассыпаете бусы и т. д.

Таков же принцип выстраивания психологических препятствий.

Та же женщина собирается покинуть дом любимого мужа, но без вещей. Решение уйти еще только созревает. Женщина сосредоточена в себе и не замечает, что она медленно ходит по кругу.

¹ Брехт Бертольд. Театр. М., 1965, т. 5(2), с. 532—533.

² Цит. по книге: Варпаховский Л. Наблюдения. Анализ. Опыт. М. 1978, с. 25

Вдруг она приостанавливается: «А что если прямо сейчас?» И тут же новая мысль: «Нет, надо сначала все обдумать». Садится на тахту и снова задумывается, сосредоточивается в себе. Наконец, встает, делает несколько шагов к двери. И опять останавливается. Будто колдовская сила приковала ее к этой комнате. Садится на прежнее место, собирается с силами. И снова, дойдя до заветной черты, не может идти дальше. Так еще раз или два. Наконец, заставляет себя отвлечься, подумать о другом, что-то запеть. И легко пересекает психологический рубеж.

От режиссера и актрисы будет зависеть степень и качество наполнения рисунка. Но несомненно, что сам принцип действенных препятствий, как физических, так и психологических, значительно расширяет возможности постановщика спектакля.

4.

Действенная пружина композиции становится более упругой благодаря также *ограничительной графике*. Она — как гранитная набережная для реки.

Этот прием очень помог мне, например, в работе над эпизодом измены из «Троила и Крессиды» Шекспира. В этой уже упомянутой сцене пространство было организовано следующим образом.

Троил и спутник его Улисс стояли на просцениуме слева от зрителя у портала, почти за рамой картины. Для любовного поединка Диомеда и Крессиды оставалась вся сцена. Троилу, тайному свидетелю падения возлюбленной, не было дано возможности выходить из своего угла более чем на один-два шага. Такая организация пространства создавала предельно душную атмосферу для ошеломленного Троила и сардонически настроенного Улисса. А упоенным опасной игрой Крессиде и Диомеду пространство коварно предоставляло полную свободу. Когда же Крессиде и уверенный в своем скором торжестве Диомед расходились, Троил долго не мог решиться вступить на «зараженную территорию» — арену поединка. Улисс же так и оставался вне рамы композиции.

Картина являла собой одинокого Троила в пространстве. Под ногами — оскверненная пороком земля, над ним и вокруг — пустота.

Таким образом, сама организация пространства обеспечивала действенность мизансцены, делала эпизод не заведомо трагическим, что всегда тянет на неправду, а трагическим в результате.

Собственно, к ограничительной графике следует прибегать всегда, когда спектакль решается в совмещенной (симультанной) декорации, где в одной образно оформленной выгородке предполагаются различные места действия.

Роль ограничителя сценического пространства может играть и свет. Но не следует им злоупотреблять. При большом количестве *ограничительных перемен* в течение одной картины лучше осуществлять их более тонкими средствами.

Одна дверь работает в первой картине, две другие — во второй. В спектакле Ленинградского БДТ «Фантазии Фарятьева» (режиссер С. Юрский, художник Э. Кочергин) обе комнаты Фарятьева и Шуры располагались в одном и том же павильоне. Не менялась даже выгородка. Столы, стулья, тахта, даже двери были одни и те же. Разные помещения обозначали лишь источники света. В комнате Фарятьева работала верхняя люстра, тогда как в комнате Шуры — торшер и бра. И зритель очень быстро привыкал к этим обозначениям. Спектакль же несказанно выигрывал, будучи избавлен от перестановок*.

5.

«Вышел парадокс: я ждал тебя под одними часами, а ты меня — под другими». Подобное употребление слова парадокс не имеет ничего общего с истинным смыслом этого емкого понятия. Тут правильнее было бы сказать *недоразумение*.

А вот если за проведенное под часами время он и она пришли к одному и тому же серьезному выводу, чего бы могло не произойти, не случись недоразумения, перед нами уже случай парадоксальный.

Примеров парадоксальных ситуаций и поступков людей жизнь и литература являет нам множество. Вот один из пьесы В. Розова «В день свадьбы». Девушка любила своего жениха. До свадьбы оставалось несколько дней. Жених проводил ее до дому и ушел. Упоенная мечтами о скором счастье, девушка вышла за калитку и отправилась бродить одна. Встретила давно добивавшегося ее, ненавистного ей парня. Тот воспользовался моментом и соблазнил ее. Инерция чувства толкнула девушку на нелепый, почти необъяснимый поступок, изломавший дальнейшую ее жизнь.

Инерция чувства! Странно звучит, не правда ли? В этих словах скрыта какая-то загадка, живой парадокс.

Именно эти два слова помогли мне в мизансценическом решении одного сложного эпизода.

Речь пойдет о пятой картине трагикомедии А. Вампилова «Утиная охота». Зилов увлечен Ириной. Чувство к ней, может быть мимолетное, сильно, искренно. В этот момент от Зилова уходит его жена Галина. Зилов осознает, что в Галине он теряет верного друга, женщину с большой буквы. Чтобы избежать дальнейших объяснений, Галина, уходя, запирает квартиру снаружи. Зилов слышит через дверь, что она плачет. Он раздражается страстным монологом о немислимости расставания, о любви, о своих заблуждениях. Среди монолога Галина тихо уходит. Некоторое время слова Зилова летят в пустоту, пока за дверью не появляется Ирина. И горячее объяснение Зилова девушка невольно принимает на свой счет.

Зилов. На охоту я не взял бы с собой ни одну женщину. Только тебя... И знаешь почему? Потому что я тебя люблю... Ты слышишь? Открой же меня!

Ирина. Открыть?.. Разве ты закрыт?.. В самом деле.

(Ирина повернула ключ. Зилов распахнул дверь. Пауза. Зилов поражен, растроган)

Что ты так на меня смотришь?..

Зилов. Черт возьми! Ты просто королева!.. Какое платье! Чудо!

Как перевести на язык мизансцен эту фантазмагорию?

Разумеется, тут дело не в двери, не в замке. Нам с художником важно было лишь обозначить препятствие в диалогах Зилова и Галины, Зилова и Ирины. Достаточно оказалось дверной рамы. С одной стороны — Зилов, с другой (в том же ракурсе) — Галина. Вот он первый мизансценический парадокс — ложный знак равенства. А вот следующий: Зилов все так же — анфас, а на месте предполагаемой Галины — пустота. И третий: в том же дверном проеме, так же положив руку на косяк, — Ирина. Предложенный самим драматургом парадокс столь веществен, что зритель теряется: смеяться или испытывать ужас?

Но вот Ирина повернула ключ, и Зилов увидел перед собой другую женщину. Он взял ее за руки, и они в растерянности смотрят друг на друга. Опять ложный — парадоксальный! — знак равенства. Как разрешить ситуацию?

Это зависит от того, что почувствует в следующее мгновение Зилов. Если бы перед ним вместо Галины обозначилось существо ему чуждое, парадокс был бы снят. Все то же обыкновенное недоразумение обернулось бы в нем отливом духовной энергии.

Но перед ним Ирина. Женщина хоть и не столь кровно связанная с ним, как Галина, но в данный период его жизни более желанная. Прекрасный образ возникает перед глазами Зилова, совпадая с пиком душевной откровенности в его исповеди.

— Черт возьми! Ты просто королева! — в восхищении восклицает он. — Какое платье! Где ты его взяла?

Зилов бросает девушку через всю комнату, а та, словно танцовщица, послушно и грациозно перелетает с места на место...

...Неожиданность человеческой природы.

Отрицание через утверждение. Утверждение в противоречии. Диалектика во всем. Психология XX века... Может ли режиссер обойти все это? Может ли не стремиться овладеть языком парадоксальных решений?*

6.

Вглядимся также в **пластический контраст**.

Отнять у искусства контрасты — значило бы уничтожить всякую возможность впечатлять.

Быстро и медленно, плавно и отрывисто, тихо и громко — в музыке и слове; сочетания света и тени, холодных и теплых тонов, округлых и острых, геометрически правильных и свободных форм — в пространственных искусствах. Эти и другие простейшие контрасты широко применимы в режиссуре.

Но нигде, как в театре, прием контраста не применяется так грубо. На нем же строятся так называемые «запрещенные приемы» в театре. То есть приемы воздействия не на мысли и чувства, а лишь на нервную систему зрителя. Резкие скачки сценического света, очень стремительное движение после очень плавного, вслед за камерной сценой вдруг оглушительная музыка — все это не может не производить эффекта. *Всякий контраст эффектен, но не всякий эффект художествен.*

К художественным чаще относятся неполные, частичные контрасты нюансов, а не всего изображения. Частичные, нюансные контрасты не так броски, но в этом-то их сила. Они гибче отражают мысль, органичнее выстраиваются в видео и звукоряд. Тогда как общий мощный контраст — это эффект-одиночка, он ошарашивает и утомляет.

Однако бывают случаи, когда доминирующий контраст, в том числе и в мизансцене, есть не

режиссерская грубость, а прием истинно художественный. А именно когда он не однозначен, когда за ним стоит еще что-то, чем он оправдывается, эстетически уравнивается.

Вернемся, пожалуй, еще раз к «Фаусту». На сей раз в одной из зарубежных постановок. В ней был такой кусок.

Слева направо от зрителя по диагонали в глубину полуспинами стоят на коленях молящиеся в одинаковых серых плащах. Гипнотический голос проповедника. Орган. Великое умиротворение. А в следующее мгновение музыка взвизгивает, молящиеся резко выворачивают плащи разноцветной изнанкой на зрителя, начинается шабаш ведьм.

Казалось бы, до оглушительности грубый контраст. Но за внешним эффектом просматривается нешуточная идея. Звучит напоминание о том, что от святости до грехопадения один шаг, еще раз овеществляется сквозная мысль трагедии о единой природе добра и зла во вселенной.

Таким образом, размышления над мизансценическим **контрастом** вновь приводят к слову **парадокс**. Да, собственно, достаточно поставить рядом эти два понятия, чтобы угадать однозначность и ненадежность одного перед диалектической емкостью другого, чтобы отдать последнему методическое и эстетическое предпочтение.*

Но продолжим наше наблюдение.

7.

Сдержанность чувств в повседневных проявлениях свойственна людям цивилизованного общества. При возникновении каждой эмоции человек (если он, конечно, не лжет, не играет на чувствах) стремится сдержать, ограничить свои проявления.

Подсмотрим ссору двух людей, которых связывают служебные и человеческие отношения:

— Извини, Костя, я скажу, что думаю.

— Давай. Только предупреждаю: я тоже отвечу, что думаю.

— Ты плохой руководитель.

— А ты плохой работник.

— У тебя найдется лист бумаги?

— Для заявления? Всегда пожалуйста.

Если ни один из приятелей не страдает истерией, то каждый из них говорит при этом про себя что-то вроде: «Что я делаю? Я же себе все испорчу. Это безумие» и т. д.

В каком бы возбуждении ни были люди, внешнее проявление их чувств будет тяготеть к сдержанности.

А на сцене? Вот типичный внутренний монолог актера в такой момент: «Кажется, я недодал. Ведь это темпераментная сцена. Черт! Партнер меня переигрывает. Ага! Вот сейчас крепко! Ух, добавлю еще!» «Чувствующие» не только не сдерживают эмоций, но, напротив, раздувают их, словно мехами. Это рождает эмоциональный вывих.

8.

Художника отмечает страстность. Активное отношение к миру, безрассудное *люблю* и глубокое *ненавижу* порождают категорические решения. Мы условились считать мизансцену языком режиссера, основной материей его авторского ткачества, потому острота решений выражается прежде всего в **категоричности композиций**. Воспитать в себе художественную отвагу — значит признать за собой право быть смелым в решениях.

Но категоричность не значит безапелляционность. Потому рядом с ней поставим внешне противоположное ее достоинство — скромность.

Что такое скромность мизансцены при дерзновенности режиссерского решения?

У каждого движения, позы или перехода есть, как известно, свой подтекст.

Эпизод ссоры двух друзей предполагает, например, решение на стремительных переходах с резкими остановками. Мизансцена доносит прежде всего существо события. Каждое движение несет в подтексте непроницаемые реплики персонажей. Переход одного: «*Я с этим никогда не соглашусь!*»; переход другого: «*Как хочешь!*»; остановка одного: «*Ну, вот что...*»; остановка другого: «*Все равно не убедишь!*» И вместе с тем во всяком движении затаены реплики режиссера. В одном случае теми же переходами и остановками режиссер как бы говорит: «*Смотрите, как он благороден*» — переход первого; «*А вот этот неправ!*» — переход второго. Остановка одного: «*Как спокойно и умно он убеждает*»; остановка второго: «*Видите, заведомо не соглашается, дурень*».

Так рождается безапелляционность мизансцены.

А в другом решении того же куска можно прочесть иное. Переход — режиссерский подтекст:

«Он чувствует свою правоту». Ответный переход: «И этот, видите, тоже искренне убежден, что правда на его стороне». Остановка: «Сейчас он предложит основательный довод». Ответная остановка: «А этот, смотрите, заранее знает, что тот скажет»...

В последнем случае у режиссера есть свой взгляд на изображаемое, но он ничего не навязывает зрителю, считая это для себя нескромным. Отходит в сторону, если хотите, отчуждается от происходящего, что соответственно и преломляется в графике спектакля.

9.

Контрапункт — одно из достойных средств увеличения емкости мизансцены.

Сделаем мысленно несколько живописных этюдов на тему «Семейное горе».

Крестьянская семья у гроба.

Семейство погорельцев ужинает на траве.

Городская семья. Передают друг другу телеграмму.

Легко представить себе, как усилит, обогатит любую из трех картин присутствие маленькой девочки, беспечно играющей в свои игры. И наоборот, как все сразу потускнеет, если убрать с картины такую оттеняющую краску.

Художник всегда стремится к объемности изображения. И потому избегает усугублений. Слишком мрачное он уравнивает ординарным, слишком смешное — непосредственно-простым, вовсе не претендующим на комичность. И в достижении этой объемности одно из важнейших средств — контрапункт. Уравнивающие штрихи никак не сглаживают страстности повествования, но сообщают ему многоплановость, богатство оттенков, что в результате способствует завоеванию зрительского доверия.

Всякое физическое действие, неожиданное по отношению к произносимому в этот момент тексту, можно рассматривать как контрапункт. С другой стороны, когда линия физического действия выходит на первый план, становится доминирующей, чем оборачивается слово, как не внезапным контрапунктом?

Контрапунктом может быть и общение.

Когда-то в юности требование удобства общения партнеров бесконечно сковывало новичка-режиссера. Обеспечить исполнителям условия связываться между собой глазами и в то же время каким-то образом разнообразить мизансцену — эти две задачи трудно совмещались между собой.

Но как-то он натолкнулся на предельно простую вещь: вовсе не обязательно, чтобы актеру все время было удобно зрительно общаться с партнером. Мало того, это иногда просто вредно: тянет на ложь. Ведь и в жизни, при постоянном существовании среди людей, мы лишь в отдельные минуты идем на прямое, «пушечное» общение. Режиссер привнес прием косвенного общения в мизансценирование и сразу почувствовал, сколько у него прибавилось свободы и красноречия*.

К контрапункту в мизансценировании относится и *прием качелей*. Этот термин А. Д. Попова подразумевает случай, когда одно физическое действие или намерение то и дело прерывается другим. Например, некто намеревается открыть шкаф — и в то же время убеждает другого остаться дома. Поэтому как бы качается на качелях между двумя устремлениями, двумя задачами. Возникает *физическая неустойчивость*, приковывающая внимание, на которой могут хорошо решаться даже монологи*.

10.

Невозможно описать все привлекательные свойства сценической композиции, так же как и приемы, которыми они достигаются.

Однако вспомним еще некоторые.

Современный человек быстро воспринимает информацию. Потому мизансцена в идеале должна быть афористичной, т. е. овеществлять собой *пластически выраженный афоризм*. Это предполагает в режиссере нетерпимость к многословию и точный глаз.

Мизансцена должна быть **непосредственна**. В этом залог ее обаяния. Говорят, для творчества необходимо уметь иногда «поглупеть», т. е. освободиться от ежесекундно доминирующего разума. Режиссер, боящийся довериться капризу вдохновения, начинает творить от головы, лишает свои композиции обаяния непосредственности.

Принцип неожиданности предполагает не оригинальничание, но подлинную оригинальность мысли и ее выражения. Лучшее всего он сформулирован в беспощадном вопросе: «Чем удивлять?»

Читатель заметил, быть может, в изложенном некоторые противоречия. Режиссер должен современно мыслить и в то же время не слишком зависеть от власти интеллекта. Во всех его решениях

должна прослеживаться логика и в то же время подчиненность требованию неожиданности. Нужно изучать систему правил и в то же время освобождаться от их власти в процессе творчества. По существу тут нет неувязок.

Напротив, на подобного рода парадоксах основано большинство правил в искусстве. Едва ли не каждому приему противостоит контрприем, едва ли не каждый закон имеет обратную силу, и, подобно орфографии почти любого языка, неизвестно, чего больше — правил или исключений.

Из этого, однако, не следует, что не стоит труда прослеживать эти закономерности, каждый раз отмечая их обратимость и многочисленные исключения. Потому что в этом стремлении — наиболее надежный путь выбраться из хаоса неопределенности к более или менее стройной системе.

Две формулы Брехта

1.

В предыдущей главе вскользь упомянуто о брехтовском приеме отчуждения. Применим ли он в мизансценировании?

Эстетическая система Брехта есть диалектическое продолжение учения Станиславского. Брехт включает в предмет искусства наряду с *перевоплощением* и момент *созерцания*. Самую неполноту перевоплощения, невозможность полного слияния с образом, рассматриваемые европейским добрехтовским театром как «шлак искусства». Брехт переплавляет под высочайшей температурой современной творческой мысли в совершенно новый художественный материал.

Как ново и просто: актеру на сцене не дано постоянно пребывать в полном перевоплощении. Самое большое, чего он может достигнуть, — это перевоплощение, близкое к абсолютному, и то лишь на мгновения. Препятствий множество: трудность слияния актера с образом из-за их качественного несоответствия, выступающая за персонажем личность самого артиста, неизбежное отношение к образу, необходимость постоянно раздваиваться, распределяя себя на весь спектакль. Да и сама вторичность сценических чувствований. И вдруг выясняется, что все эти помехи, этот обильный «шлак» можно сделать предметом искусства: и диссонанс между личностью актера и изображаемым лицом, и все эмоции актера, вызываемые ролью, а вслед за этим — и самое **проявление личности артиста в момент отстранения от своей маски**.

Как именно транспонируется прием отчуждения на технику режиссерского рисунка?

Мизансцена способствует перевоплощению, устремляет органику артиста в направлении слияния с образом. Мизансцена же раскрывает этот процесс для зрителя. Рисунок спектакля (вместе с другими компонентами) воплощает сюжет, и тот же рисунок акцентирует точку зрения постановщика на изображаемое. Режиссерская графика помогает артисту отойти от собственной личности, «обернуться» другим человеком, и та же самая графика способствует выражению личности актера сквозь изображаемое.

Мизансценирование с учетом эффекта отстранения предполагает «брехтовскую надстройку». *Внеперевоплощенческий момент* допускается не исподволь («Зачем думать о высоте прыжка — все равно в небо не улетишь!»), а как активный *внелицедейский* участок искусства, требующий осмысления и сценической организации.

Брехт исследует выявленный им закон отчуждения на материале народного китайского театрального искусства, и в частности на примере игры Мей Ланьфана.

Брехт замечает: «Прежде всего, игра китайского артиста не создает впечатления, будто помимо окружающих его трех стен существует еще и четвертая. Он показывает: ему известно, что на него смотрят. Это сразу же устраняет одну из иллюзий, создаваемых европейским театром. После этого публика уже не может воображать, будто она является невидимым свидетелем реального события. Таким образом, отпадает необходимость в той сложной и детально разработанной технике европейской сцены, назначение которой — скрывать от публики старания актеров в любом эпизоде быть у нее на виду»¹.

Режиссура с учетом эффекта отчуждения — это, по существу, то же самое, достигаемое единой волей постановщика. Перевоплощение актера уже не носит «спиритического» характера; *в самой мизансцене актер имеет выход в сферу отчуждения*, и его творческая природа освобождается от насилия, от ежесекундного «вживания в образ».

Можно еще сказать так: отчуждение из чисто актерской привилегии становится и режиссерской заботой, выступает как один из принципов режиссуры.

¹ Брехт Бертольд. Театр. М., 1965, т. 5(2), с. 386.

2.

Закон отчуждения — отнюдь не единственный элемент эстетической системы Брехта, обогащающий мизансценирование.

Есть, например, у Брехта удивительная формула — фиксирование *«не „А!“»*, или формула *альтернативной* игры. Формула эта — ценнейший вклад в развитие учения Станиславского.

Брехт останавливает наше внимание на том, что над всяким сценическим проявлением тяготеет сценарий. Персонаж, преодолев цепь колебаний, все-таки поступает определенным образом, а именно так, как предлагает драматург. Таким образом, все поступки действующих лиц оказываются заведомо обреченными на определенный исход.

Как оценить это явление с точки зрения системы Станиславского? Не иначе, как сценическую ложь.

В самом деле! Если мы стремимся воспроизвести на сцене человеческое поведение в максимальной его подлинности, то чего же стоят все заблуждения, поиски, метания героя, если заранее точно известно, как в решительную минуту он поступит и чем все кончится?!

Катерина из «Грозы» Островского выносит себе приговор. Актриса знает, что ее героиня утопится. Персонаж в результате фатально движется по проложенному для него руслу. Как преодолеть эту неправду?

Брехт предлагает выход. Какой?

Свою замечательную формулу *«не „А!“»*

Под *«А»* подразумевается поступок персонажа, который он в соответствии с фабулой непременно совершит. Брехт призывает артиста фиксировать в своем сознании: *«не „А!“», только «не „А!“»*. *Все что угодно, только не то, что сейчас случится*. И поступая определенным образом, актер несет в себе альтернативу (иную возможность) или несколько таковых. Благодаря чему его тотальный поступок оказывается для всех (и для него самого) потрясающей неожиданностью.

Та же Катерина, «доигрывая последний акт» своей жизни, стремилась бы не к смерти. Всей натурой она сопротивлялась бы, взывала к жизни. То есть поступала бы сообразно с брехтовской формулой альтернативного поведения.

Вот она в первоисточном изложении:

«Актёр, показывая, что он делает, во всех важных местах должен заставить зрителя понять, почувствовать то, чего он не делает, т. е. он играет так, чтобы возможно яснее была видна альтернатива, чтобы игра намекала на другие возможности, представляла лишь один из возможных вариантов. Например, он говорит: «Ты за это заплатишься». И НЕ говорит: «Я тебя прощаю». Он ненавидит своих детей, а это значит — он их НЕ любит. Он идет вперед налево, а НЕ назад направо.

В том, что он делает, должно содержаться то, что он не делает. Таким образом, всякая фраза, жест означают решение. Техническое выражение для этого приема: *«фиксирование «не „А!“»*.

3.

Проверим применимость формулы Брехта относительно сквозного действия другой пьесы Островского — «Женитьба Белугина».

Молодой купец Белугин беззаветно полюбил Елену, девушку из просвещенной среды. Бесильно добивается ее любви. Развратник Агишин, пользуясь сильным чувством, которое испытывает к нему Елена, из соображений собственного удобства выдает ее за Белугина. Таков сюжет. У истории этой неожиданный исход. Когда Агишин уже близок к цели, у Елены вдруг открываются глаза на душевные сокровища Белугина, просыпается к нему ответная любовь. Одновременно с этим она прозревает на моральное ничтожество Агишина.

В развитии сюжета возникает немало блестяще выписанных драматургом психологических столкновений. Но заведомо благополучный финал, «хэппи-энд» заметно уценяет все эти перипетии. Зритель, если и не знает пьесу, так чувствует: все окончится благополучно!

Но вот вступает в действие формула Брехта.

Каждый из троих ее героев говорит себе: *«не „А!“»*, только *«не „А!“»*, может случиться все, что угодно, только не это».

Агишин на минуту допускает ревнивую мысль, что Елена может влюбиться в «этого купчину», но мысль такую он с содроганьем, а может быть и со смехом гонит, верно двигаясь к цели. Елена, любя Агишина, все более увязает, готовая на «обольстительную сделку с совестью». Ее тоже посещает смутная тревога, не слишком ли она поработилась любимому, но разлюбить его? Никогда! Белугин же, женившись на Елене, окончательно отчаивается завоевать ее любовь.

И вдруг жизнь преподносит всем трем ошеломляющую неожиданность. Что должен чувствовать каждый?

Елена: «Я люблю своего мужа. Мужа? Этого купца? Да! Да! Я люблю его. А тот? Негодяй, ничтожество — какие к нему могли быть чувства?»

Белугин: «Она, моя Елена, мой кумир — любит меня! Полюбила! Хотя могла бы не полюбить никогда! Как не сойти с ума?!»

Агишин: «Она, моя Елена, больше не любит меня! Как перенести такое?!»

И до последнего, уже осознавая для себя этот невыносимый поворот, и не в силах перенести ошеломляющую новизну события, повторяют про себя по инерции: «не „А!“», только «не „А!“», все возможно, только не это!

4.

На том же примере интересно рассмотреть применение формулы «не „А!“» в мизансценировании.

Режиссер строит рисунок спектакля по формуле «А».

Агишин близится к цели. Мизансцены успешного преследования женщины, потом неожиданный крах — рисунок отступления, ступеньки. У Белугина — мизансцены искательства с оттенком отчаяния, потом радости. У Елены — неприятия, потом любви. Как видим, — штампы!

Если же в режиссерской разработке присутствует формула «не „А!“», мизансцены Елены будут выстраиваться по линии постепенного закрепощения ее любовью к Агишину. Поработавшая, она время от времени делает инстинктивную попытку вырваться. Но всякий раз ее отвергает («Ведь это слабость, слабость!»). Елена выходит замуж даже с оттенком вызова: другая бы так не поступила — опять «не „А!“». Она совершает ради Агишина жертву, противоречащую всему ее нравственному облику, изменяя себе, — один из самых сильных, страшных случаев проявления «не „А!“».

А Белугин? Он любит Елену — вот первое обстоятельство. Какая тут альтернатива? Разве мог бы он не любить? Представьте себе, да! Не только мог бы, но более того — не должен бы был любить — ведь культурное неравенство создает между ними пропасть. И что же? Любит! Разве не альтернатива — любить, понимая, что это безумие? Однако Белугин не только не отступает, но женится. Предположим, в последнем поступке нет «не „А!“». Ведь получив согласие Елены, он мог на минуту уверовать, что стерпится — слюбится. Но вслед за тем, когда она его и близко к себе не подпускает, вновь вступает в действие формула «не „А!“». Жить на разных половинах? Возможно ли это? Для него, Белугина, да! Быть около нее в любом качестве, пусть даже ценой постоянного унижения!

Что же происходит с Белугиным, когда вдруг открывается любовь к нему Елены? Ведь и тут он слишком хорошо сознает, что — «не „А!“» — рассчитывать на этот фантастический поворот было почти невозможно. И — на поди! Белугин на грани помешательства от счастья...

А вот — линия Агишина. Он долго вырабатывает свою программу. «Втиснуть ее в жалкую будничную рамку жизни... Переселить ее в кухню...» Никогда! «Не „А!“». Брак, сточки зрения Агишина, — ловушка для любви. Но какова альтернатива? Замужество. За кого выдать Елену? За кого же, как не за простодушного и богатого Белугина! Можно ли ревновать к купчине? Такой ценой может быть достигнуто «изящество утонченного наслаждения». Реален ли план? Возможно. Но нелегко осуществим. Главное препятствие? Елена с ее «сентиментальным воспитанием». Для нее эта «обыкновенная житейская история ... может показаться чем-то ужасным, чудовищным ... даже преступным». Но Елена оказывается «выше». Все идет блестяще. И вдруг — крах! Уплывает из рук сокровище — с этим чувством Агишин принимает роковое известие.

При такой разработке линий действующих лиц рождается совершенно иной режиссерский рисунок. Всякий переход, всякая остановка *пропитаны допущением альтернативы*, отсюда каждое проявление дышит, с одной стороны, оригинальностью и отчаянностью подлинно жизненных поступков, с другой — истинно жизненной осторожностью всякого человеческого проявления, даже самого крайнего.

В мизансценировании принцип альтернативности выражается еще в **мизансценической провокации**.

Некто не может решиться: или разбудить другого в соседней комнате, чтобы сказать ему что-то важное, или через другую дверь выйти на улицу. Он ходит от двери к двери, и зритель уверен, что он сейчас сделает то или другое. И вдруг наблюдаемый подходит к дивану, укладывается, накрывается пледом и засыпает. Кто мог ждать этого? Ведь по прямой логике он должен был открыть одну из двух дверей.

Мизансценическая провокация — это крайне неожиданный поворот, казалось бы, не вытекающий из логики предыдущего, но так или иначе отвечающий смыслу целого.

Режиссеру полезно всегда помнить о возможности такого поворота. Формула его: «*A — B, A — B, A — ...X!*»

Из самой формулы видно, что особенно тяготеют к мизансценическим провокациям финалы сцен и целых спектаклей. Но это не значит, что им (провокациям) не место в любой другой части мизансценического повествования. Важно, чтобы в творческом процессе режиссер располагал максимальным числом возможностей, а уж что потребует в каждом конкретном случае, он и сам наперед знать не может, как не знает писатель заранее, каким образом выстроится у него та или иная фраза.

Закон отчуждения и формула «не „А!“» — не единственные элементы системы Брехта, применимые в современной режиссуре и мизансценировании.

Где лежит прием?

1.

Мы помним спектакли, где сцены начинаются с оживания застывшей группы.

Стоп-кадр. Аналитическая мизансцена, барельеф из живых актеров — сколько тут возможностей проявить фантазию, чувство композиции! И в то же время никакой прием не универсален. И может быть употреблен невпопад.

Идет спектакль. Прошло несколько картин. Мы уже начали привыкать к его пластической стилистике — обыкновенному бытовому действию. И вдруг — стоп-кадр. Почему? С какой стати? Неожиданный поворот в пьесе, трансформация жанра? Нет. Просто поставившему спектакль показалось, что так в этом месте будет выразительнее. Наш художественный вкус оскорбляется такой стилистической всеядностью режиссера, как если бы в середине балетного спектакля артисты вдруг заговорили.

Один из первых вопросов режиссерской культуры — *разборчивость в выборе приема, строгость по отношению к нему.*

В наше время — век точных наук — и в искусстве все должно быть логично и последовательно оправдано. Подобно тому как мы иногда говорим, что шахматист сыграл свою партию не только умно, верно, но и красиво, мы вправе требовать, чтобы современное сценическое полотно было не только ярко, дерзновенно и поэтично, но чтобы в нем присутствовали точность и логика. Чтобы эстетическое наслаждение от спектакля было сродни радости созерцания новой модели самолета, прекрасной прежде всего тем, что в ней нет ничего лишнего, все предельно отобрано и продумано.

2.

Художник принес эскиз. Картинка! Мало сказать: точное отражение идеи пьесы, замысла режиссера.

Но вот готовая декорация стоит на сцене. Что это? Изящные мягкие линии смяты тряпичной фактурой, звонкое голубое небо заменилось тривиальным театральным горизонтом, огромные холодные камни даже на большом расстоянии словно пахнут клеевой краской. Все стало бутафорным, неубедительным, неудобным. Пространство организовано плохо. Что случилось?

Художник придумал спектакль вне фактур и пространства. Он мыслил на бумаге.

Обжегшись таким образом один раз, режиссер дает себе слово никогда более не принимать оформление спектакля в эскизе, но всегда требовать макета. Пространство в нем очевидно — есть масштаб и три измерения. Фактуры конкретны. Макет можно по-разному осветить.

Количество непопаданий резко снижено, но их опасность не устранена вовсе. Увы! И самый лучший макет не гарантирует нам такого же сценического качества.

Вот смотрите: макет — игрушка! А теперь пойдете на сцену, взглянем на готовую декорацию. Какой разительный контраст!

В чем дело? Плохое исполнение? И это... Театральный художник виден и в умении организовать работу в мастерских так, чтобы его идеи на исказились за счёт неточного исполнения. Но нередки случаи, когда сценограф не может предъявить мастерским никаких претензий, а декорация в воплощении все-таки проигрывает.

Музыкальный оформитель ищет звуковой ряд спектакля.

Мимо проехала машина с включенным приемником. Прозвучала строчка из модной песни и вместе с шумом машины удалась. Музыкальное оформление найдено! Какой прекрасный образ: проезжающие машины и мелькающие мимо мелодии дня — их краткие отрывки.

И еще — крики животных. Может быть, только один крик рыси?

Но вот пленка готова.

— Почему так грязно записана фонограмма? Что это за банальные мотивы и какой-то еще треск — неисправна аппаратура? Что за звук, похожий на тот, что бывает при заведении стенных часов? Голос рыси? Натуральный? Вот уж никогда бы не подумали!

Режиссер репетирует.

Как интересно и четко выражает он свои мысли! Как неоднозначны образы!

Два человека вспоминают прежние годы. Наплыв. Сцена из прошлого — взаимные обещания, которые сегодня уже потеряли смысл. Режиссер предлагает играть сцену через сегодняшнее отношение.

Приходит зритель.

— А почему актеры так вяло работают? Они что, устали?

— Нет ... понимаете, режиссер предлагает играть прошлое через настоящее...

Помню, в одном городе я видел неплохой спектакль. Пьеса о врачах. Много монологов. Но с самого начала поражала одна вещь: как только кто-то из действующих лиц выходил вперед на монолог-апарт, свет начинал бить ему в спину, отчего тот обращался в черную тень, а зрители в зале «слепли».

— Что это значит?— спросил я в антракте художника.

— А это, видите ли, поскольку мы рассказываем о медиках, то на монологах мы хотели как бы просветить их рентгеном.

Режиссер с художником не учли малой малости: что прожектора будут бить в глаза зрителя, а человеческая фигура не прозрачна.

Сцена есть данность.

Все на подступах к ней — эскиз, макет, музыкальный замысел, режиссерская задача актеру — все это идеи, ложные или истинные лишь в зависимости от того, каков в конце концов будет эффект.

Всякий работающий для сцены должен *мыслить окончательными сценическими образами*, а не категориями макета, эскиза, музыкальной, световой или режиссерской партитуры.

Не воплотилось,— значит, было неверно задумано. В одном случае не были учтены фактуры, в другом — пространство, в третьем — фактор многократного увеличения, в четвертом — угол зрения (ведь на макет мы обычно смотрим сверху, а на декорацию снизу). То же, если говорить о музыке: не учтено, например, как отличается голос животного в фонограмме от звучания его в природе. А если говорить о режиссуре, то — какая режиссерская идея способна воплотиться, т. е. перейти во плоть, какая нет. Что значит, например, сыграть прошлое и одновременно настоящее? Как это может быть выполнено?

И еще. У режиссера должны быть глаза. Глаза и уши.

Если режиссерская идея — казалось бы убедительная — не находит в данном конкретном случае своего воплощения, значит, следует немедленно освободиться от ее обаяния.

2.

Художник не застрахован от заблуждений.

Запретить режиссеру ошибаться — значило бы исключить элемент риска — плодотворнейшее из ощущений, сопровождающих творческий процесс.

Отнять у тореро ежедневный риск жизнью — значит превратить его в мясника. Но жалок тореро, для которого опасность лишена аромата будущей победы.

Заблуждения поэта — личное его дело.

В пьесе А. Н. Арбузова «Мой бедный Марат» есть диалог. Леонидик после долгой разлуки признается Марату, что все еще пишет плохие стихи. И на вопрос, зачем же он продолжает этим заниматься, отвечает, что надеется когда-нибудь написать хорошие.

Несколько маленьких шедевров, и искуплены заблуждения многих лет.

Не то с режиссером.

Режиссер, не владеющий искусством побеждать, уподобляется незадачливому тореро. В случае неудачи он рассчитывается не только осознанием своей творческой ошибки. Ему уготовано бывает еще пережить производственную катастрофу, связанную с провалом спектакля.

Ведь бесплотная идея режиссера — закон для театральной машины. Всякая его прихоть материализуется в банковские перечисления, всевозможные снабженческие проблемы, полные грузовики и, что самое главное, множество рабочих дней не менее сотни людей.

Поэтому, формулируя производству свой замысел, режиссер не имеет права быть инфантилен. «Я мобилизую всех на воплощение моей мысли, так как верю, что эта мысль — не заблуждение».

«Он хотел бы иметь право ошибаться, но актеры инстинктивно стараются из него сделать верховного судью, потому что им действительно очень нужен верховный судья. В каком-то смысле режиссер — всегда обманщик: он идет ночью по незнакомой местности и ведет за собой других, но у него нет выбора, он должен вести и одновременно изучать дорогу»¹.

Итак, абсолютной гарантии точного попадания быть не может. Задача — свести до минимума возможность ошибки. Большая часть режиссерских заблуждений — от неточности замысла, можно сказать, от его недодуманности.

Поэтому режиссеру не лишнее поселить в себе прокурора, адвоката и судью своего постановочного и, в частности, пластического принципа решения спектакля.

Прокурор будет нападать: «А почему, собственно, так? Чем, например, оправдать принцип статических мгновений в этом спектакле?» Адвокат — вступаться: «Оправдание этому есть. Старинная костюмная пьеса, все как будто сошли со старой гравюры и на мгновение как бы туда возвращаются». Или: «Это пьеса-памфлет. Ситуация, персонажи схвачены словно карандашом карикатуриста». А судья, выслушав обе стороны, оглашает приговор: быть приему или не быть.

Напрашивается вопрос: что же, в поиске художественного приема так до конца все определять словами? Или, может, что-то значит интуитивная убежденность художника в своей правоте?

Несомненно! Любой профессионал знает, как вредно все в искусстве заранее объяснять словами.

Следует, пожалуй, немного отвлечься, чтобы поговорить об этом интимном свойстве всякого творческого замысла.

3.

Афоризм Тютчева «Мысль изреченная есть ложь» парадоксален. В нем звучит единство взаимоисключающих начал.

В самом деле, насколько замыслы наши ярче, богаче самой удачной их реализации. Недаром Лев Толстой говорил: «Я думал хорошо, а записал плохо».

И особенно уязвима, ранима, эфемерна и просто легко истребима невоплощенная творческая идея.

— Что в вашей творческой кухне самое существенное? — спросили как-то у хорошего актера. Он ответил:

— Прежде всего — никому не отвечать на подобный вопрос. Не выплескивать, не огрублять словами свои технические тайны.

В некоторых театрах существует обычай — у режиссера, в особенности молодого, до начала работы принимать художественным советом экспликацию спектакля. Вряд ли такой обычай служит пользе дела.

Лучше никому не рассказывать слишком подробно свой творческий замысел. Даже другу, даже любимому учителю. Потому что, если это прозвучит неубедительно, вы сами усомнитесь в правоте задуманного. Если же изложение вполне удастся, и в этом будет опасность; ваш замысел раньше времени найдет воплощение в другом жанре — в слове, в литературе. И понадобятся новые интуитивные накопления, чтобы еще раз высказаться на эту тему языком режиссуры.

Итак, с одной стороны, принцип пластического решения должен быть проведен в спектакле сознательно. С другой — творческий замысел художника суверенен и «лицензию» на его воплощение может дать даже интуитивная убежденность в своей художественной правоте.

4.

Чтобы найти интересную пластику одного-двух спектаклей, большой техники не нужно, как не требуется особого мастерства начинающему актеру для создания одного-двух образов. Насущная потребность техники возникает позже. Проиллюстрируем это неожиданным примером.

Существует два способа добычи сливок. Один простейший — хозяйка снимает их с отстоявшегося молока. Второй технический — с помощью сепаратора, перерабатывающего в концентрат все молоко.

Продукция искусства — те же сливки.

Давно стремящийся к профессии человек проходит первые несколько шагов иногда с поразительной легкостью. Откуда что берется! Но не нужно обманываться. Новичок всего лишь снимает сливки с накопленного годами ожидания.

¹ Брук Питер. Пустое пространство. М., 1976, с. 76.

А дальше наступают будни. На смену первым успехам, радости приходит работа. Заблуждения, работа, отрезвление, работа, разочарования, работа, микроскопические победы. И вот тут происходит одно из двух. Или, уже не новичок, вооружившись «сепаратором», начинает вырабатывать в себе в ежедневном тяжком поиске нового — мастера. «В грамм добыча, в год труды...» Или впереди лежит путь дилетантизма с попытками убедить себя, что под верхним слоем сливок находится второй, третий, и так до дна — самообман, сопровождаемый приступами отчаяния и самоповторением.

Здесь по соседству лежит явление, которое мы должны исследовать. Его правильно будет назвать *режиссерской графоманией*.

По словарю — *графомания* — «болезненная страсть к усиленному и бесплодному... сочинительству».

Тут наиболее ценны для нас прилагательные: *болезненная, усиленному*. Графомана отличает в первую очередь именно это увлечение процессом работы как самоцель. И не критичность в оценке результата.

Графоманскую режиссуру отличает прежде всего вкусовщина, т. е. культ собственного вкуса. Мизансцена ради мизансцены, эффект ради эффекта. Вот любимое место режиссера, вот еще. Причудливая поза актера. Вычурная речь. Изысканный свет. А существо? Это уже во вторую очередь. И в профессионале может быть некая вредная примесь графоманства. Вопрос в том, насколько она дает себя знать, как отражается на его личности и работе. Каждый может это явление в себе проследить и бороться с ним. Как?

Без сентиментальности относиться к процессу творчества и суровее к результату. Всякий художник должен знать, **что** у него плохо. И **что** пристойно, но могло бы быть лучше.

А что по-настоящему хорошо — знать должен? Да, но всякий раз отмечать прежде всего недостатки, т. е. то, что мешает этому хорошему быть воистину хорошим.

И еще. Художнику никогда не следует задаваться целью создать нечто грандиозное. Это делает цель ходульной, усыпляет критичность, подводит к принятию желаемого за действительное.

Есть пример этому в большой литературе — рассказ Бальзака «Неведомый шедевр». Живописец задумал создать полотно не просто замечательное, а великое, превосходящее все, что было до него в истории живописи. Долго работал. И скрывал свой труд от глаз людей. А когда наконец обнажил полотно, оно оказалось нагромождением пустых форм.

Отчего же так случилось?

Ложная цель! Суетная.

Стремись быть достойным своего учителя, но не рвись превзойти его, говорили древние. Так они предостерегали своих современников и нас от душевной заразы — грибка графомании.

5.

Творческие поиски, победы, равно как и поражения, для подлинного художника всегда сопряжены с чувством глубочайшей самооценки.

Во внутреннем суде над избираемым приемом один из весомейших аргументов прокурора: — «*Это у тебя уже было.*» — «*Когда?*» — изумляется адвокат. «*Тогда-то, в таком-то спектакле.*» — «*Ну, так, во-первых, это было давно,*» — отстаивает защитник, — *во-вторых, здесь этот принцип также к месту, даже еще более применим.*»

И судья, если он справедлив и неподкупен, выносит приговор: «*Применим-неприменим, неважно. Было уже? Значит, отменяется!*»

Отчего такая нетерпимость к тому, что было? Ведь и актеры, и зрители другие?

Не в этом дело. Было — значит штамп!

Вспомним Таирова, утверждавшего, что самая лучшая находка для одной роли — отвратительный штамп для другой. Это относится и к режиссерскому приему.

Всякий штамп есть погасшая звезда вдохновения. В истоке любого избитого приема лежит быстрое откровение, в перспективе вдохновенного открытия — новый шаблон. Такова уж диалектика искусства.

Когда человеку от волнения становится душно, ему хочется расстегнуть воротник сорочки. Кто-то первый заметил это и вынес на сцену. И был, несомненно, прав — был правдив. Вслед за ним из десятилетия в десятилетие волнующиеся хватаются за воротники и порывисто расстегивают их.

Репетируется сцена ожидания.

— *Делайте, что хотите,* — предлагает режиссер.

Актер смотрит на часы, потом садится и закуривает.

— *Только не это!* — в отчаянии кричит режиссер.

— *Почему?* — если бы я ждал, я вел бы себя так.

— Это штамп!— вопиет режиссер.

— Что же, значит, на сцене вообще нельзя ни курить, ни смотреть на часы?

— Почему, можно. Но лишь тогда, когда в этом есть свежее художественное качество, когда мы имеем возможность уйти от пластического штампа.

Пластических штампов много. Они есть у каждого актера, и у режиссера, и в опыте театра в целом.

Помню, как раскрепостилась актриса, как оживилась ее техника после того, как удалось подметить, что ее пластическая беда — параллельный жест. Едва у нее поднималась одна рука, как моторно таким же образом шла вверх другая. Штампом другой актрисы оказалась порывистость движений. И едва она это в себе осознала, как ее мастерство заиграло свежими красками.

Режиссерские штампы идут прежде всего от перенесения из спектакля в спектакль находок и приспособлений.

Нашел режиссер однажды выразительный перебег актера через всю сцену с последующим падением. Обрадовался. И сам не заметил, как то в одном спектакле, то в другом стало возникать то же самое.

Я благодарен А. Н. Арбузову, указавшему мне на один из моих режиссерских штампов.

— У вас из спектакля в спектакль переходит один и тот же прием.

— Какой?

— Один говорит, другой — отвечает песенкой.

Сначала я запротестовал, потом пригляделся — действительно. И ничего не оставалось, как отказать от столь емкого и полюбившегося приема.

Одним из примеров излюбленных штампов театра вообще может служить хорошо известная поза актера: ступни ног и колени смотрят на зрителя, а корпус и голова развернуты на партнера.

В самом деле, что она означает? У актера нет повода отвернуться от собеседника. В то же время он заботится, чтобы не слишком закрыться от зрителя. И получается нечто вроде «винта», с нижней частью, заботящейся о зрителе, и верхней, добросовестно общающейся с партнером.

6.

Хорошо. А как же с упомянутыми в первых главах приемами движения актера по кругу, прямой, пользования скобкой, лицевым и спинным поворотами и т. д.? Ведь и они могут заштамповаться от бесконечного их применения?

Прежде всего, здесь сознательно употреблено не то слово: не **приемы**, а **элементы**.

Гамма или азбука никогда не станут штампами, ибо они не представляют сами по себе никаких форм — они лишь конструктор для изготовления этих форм.

Режиссер должен быть всегда начеку, чтобы его техника росла и не засорялась штампами и в то же время от спектакля к спектаклю обогащалась новыми возможностями. Он должен живо отличать остроумную находку, *некую форму или формочку для данного спектакля от вновь открытого элемента*.

Как это делается?

Прежде всего через умение отделять в режиссуре частное от общего. Из частного выделять общее и наоборот.

Разбег — падение.

Что это — фраза из определенного спектакля или два стоящих рядом элемента?

Влюбленный дурак увидел предмет своего обожания, разбежался и плюхнулся перед носом красавицы. Причем на живот. Следующий раз, при постановке другого водевиля, режиссер не удерживается: почти в такой же ситуации незадачливый ухажер почти так же растянется у ног возлюбленной. И внимательный зритель отметит: в двух спектаклях одно и то же. «Эх, ты горе-режиссер».

«Мертвый режиссер,— говорит П. Брук,— это режиссер, который не в силах противостоять условным рефлексам, возникающим в процессе любой деятельности»¹.

Если же режиссер стремится победить в себе рефлекс прежнего успеха, он, натолкнувшись в сознании на ту же пластическую фразу, задает себе вопрос:

Что есть *разбег*? Движение с ускорением.

Что есть *падение*? Пластическая идея краха, осечки, одним словом, проигрыша.

Эти два элемента могут идти только в таком порядке? Почему?

Падение. Потом — разбег. Совсем другая идея: преодоление.

Только ли в таком качестве? Нет. Разве в трагедии не может быть момента, когда герой в кри-

¹ Брук Питер. Пустое пространство. М., 1976, с. 76.

тическую минуту в ускоряемом движении упадет, но в следующее мгновение поднимется и с разбегу достигнет цели?

А если вернуться к водевиллю? В первом случае, как мы помним, растягивался на полу влюбленный дурак. А теперь мы имеем дело с неглупым, но несколько незадачливым женихом. Вот он побежал навстречу своей даме. И нет ничего общего в его беге с той перебежкой. Поскользнулся и упал. Как? Предположим, на одно колено. Больно ушиб его. И тут же поднялся на ноги и, скрывая боль, пропел своей любимой куплет.

Ни один зритель, даже если он вчера видел первый водевиль, не заметит, что схожая сцена решена путем применения тех же элементов пластического языка. Конечно, в похожих ситуациях лучше употреблять разные элементы, но раз на раз не приходится.

Еще серьезнее обстоит дело с крупными штампами нашего сознания — трафаретами решений спектаклей. Как избавиться от них?

Беспощадно сжигать эти шаблоны или рассыпать на элементы, как рассыпают в типографии использованный шрифтовой набор!

Где же искать совершенно новый прием? Ведь столько мы видим всякого и знаем по описаниям, что порой кажется: все уж, пожалуй, было, все перепробовали режиссеры.

Не все. И не может быть предела. Прекрасны слова Шаляпина: «Самое понятие о пределе в искусстве мне кажется абсурдным. В минуты величайшего торжества в такой даже роли, как Борис Годунов, я чувствую себя только на пороге каких-то таинственных и недостижимых покоев»¹.

7.

В разное время в разных странах ученые, открывая одно и то же, борются за приоритет.

Искусство в этом отношении счастливее науки: открытия не дублируют друг друга. Время не уценило завета Щепкина брать образцы из жизни. И в то же время как свежо и по-новому звучит та же мысль, изреченная век спустя Гордоном Крэггом. «Обучаясь этой науке, — о театре и об игре актера, — ради бога не забывайте, что вне театрального мира вы найдете гораздо большее вдохновение, чем в нем самом. Я разумею природу»².

Умение перерабатывать живые впечатления в формы своего искусства можно назвать техникой режиссерского перевоплощения.

Достаточно взглянуть на первое попавшееся сочетание вещей перед вашими глазами. Разве не скрыт в нем готовый режиссерский прием? Разве в сочетании двух-трех предметов на вашем столе, в контрасте и созвучии фактур, линий, цвета не скрыта идея пластики какого-нибудь будущего вашего спектакля? А в хаотически-стройной картине за окном? А в походке старого служащего, семяющего перед вами? А в прищуре глаз встречной девушки? А в луче солнца в пыльном подъезде?

8.

Интересно рассмотреть также влияние на режиссера смежных видов искусства. Достояна внимания мысль Крэга: более других способны питать нас музыка и архитектура.

Много значит для художника дар угадывать и ценить прекрасное, но это еще не все. Не менее ценна способность синтезировать свои впечатления, находить угол преломления лучей земной красоты, как ловят линзой рассеянные лучи солнца, — эту роль способны выполнять для нас музыка и архитектура.

Перелистайте перед новой постановкой хорошую монографию по архитектуре. Поиск строгости и стройности войдет в вашу работу, как одна из первых задач. Ритмы и логика зодчего, быть может, подскажут и пластические гармонии.

Влияние музыки на режиссерский замысел обычно бывает очень велико. Кто, как не Григ, поможет нам расшифровать поэтику Ибсена? Что, как не индийская народная музыка, будет нам подспорьем в разгадке драматургии Тагора или андалузская песня — пьес Лорки?

Но еще более значительна в разработке режиссерского замысла роль широких музыкальных ассоциаций. Прибегая к музыкальному вдохновителю, один режиссер под музыку предпочитает рисовать, другой — импровизировать в движении, третий — просто мечтать или делать записи.

Собственно, **принцип пластического решения спектакля есть крайнее заострение во имя художественной идеи одного из пластических качеств спектакля, возведение его в закономерность**. Не изобретение, не внедрение в пластику спектакля какого-то выдуманного качества, а выве-

¹ Шаляпин Ф. И. Литературное наследство. М., 1957, т. 1, с. 245.

² Крэг Гордон. Искусство театра. СПб., б/г., с. 14.

дение на первый план одной из существующих пластических граней спектакля, наиболее интересной для данного решения.

Обратимся еще раз к тем же статическим мгновениям. Разве не в каждом спектакле есть секунды, когда действующие лица не двигаются? Только для одного спектакля это моменты проходные, в другом они сами как бы рвутся ритмически выделиться, и режиссеру остается только помочь рождению этого принципа.

Во всяком спектакле есть очень быстрые движения и очень медленные. Надо только решить, какие скорости, темпо-ритмические закономерности и какая графика движения помогут выразить внутреннюю правду изображаемого. И сделать на этом акцент, заострив немного или предельно, в зависимости от того, что подсказывает материал.

Бытовая драматургия требует особенно аккуратного с собой обращения, тонкого применения пластического приема в рамках правдоподобия. Пьеса же очень условная допускает заострения чрезвычайные. Но здесь, в отличие от формально-абсурдного театра, художественное выражение, степень обобщения и заострения, во-первых, предельно оправданы всей логикой бытия; во-вторых, чем острее форма, тем насущнее требование простоты, какой исполнены, например, фильмы Чаплина. Предельно условные, кстати говоря, и со стороны пластического приема, они понятны и любимы зрителями всех категорий. И чем в более сложном эта простота достигается, тем на большее заострение и обобщение завоевывает себе право художник.

Таков путь к гротеску. «Настоящий гротеск,— писал Станиславский,— это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеичерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания. Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных всеичерпывающих элементах,— надо еще сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шаржем. Гротеск не может быть непонятен, с вопросительным знаком. Гротеск до наглости определен и ясен. Беда, если в созданном вами гротеске зритель будет спрашивать: «Скажите, пожалуйста, а что означают две кривые брови и черный треугольник на щеке у Скупого рыцаря или Сальери у Пушкина?» Беда, если вам придется объяснять после этого: «А это, видите ли, художник хотел изобразить острый глаз. А так как симметрия успокаивает, то он и ввел сдвиг...» и т. д. Здесь могила всякого гротеска. Он умирает, а на его месте рождается простой ребус, совершенно такой же глупый и наивный, какие задают своим читателям иллюстрированные журналы»¹.

Итак, надо стремиться к высвобождению приема. Как только он определится, обретет самостоятельность, можно будет довериться ему, и он выведет к цели.

Случается, однако, что излишнее доверие к найденному приему подводит. Точно угаданный поначалу, он из орудия в наших руках превращается во властелина. И тогда нам отказывает чувство меры и чувство правды. Собственная же художественная идея порабощает нас, заводит в тупик.

Избежать этого есть одно средство: всегда сохранять в себе критичность и самостоятельность, быть хозяином своих замыслов и идей.

Искусство — такая же часть природы, как все живое на земле. Художнику ничего не нужно изобретать. Надо только слышать и видеть. И быть самим собой.

Эта мысль с предельной ясностью выражена в стихах А. К. Толстого. Пусть они завершат теоретическую часть книги:

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!
Вечно носились они над землею, незримые оку.
Нет, то не Фидий воздвиг олимпийского славного Зевса!
Фидий ли выдумал это чело, эту львиную гриву,
Ласковый, царственный взор из-под мрака бровей громоносных?
Нет, то не Гете великого Фауста создал, который
В древнегерманской одежде, но в правде глубокой, вселенской,
С образом сходен предвечным своим от слова до слова.
Или Бетховен, когда находил он свой марш похоронный,
Брал на себя этот ряд раздирающих сердце аккордов,
Плач неутешной души над погибшей великою мыслью,
Рушеньё светлых миров в безнадежную бездну хаоса?
Нет, эти звуки рыдали всегда в беспредельном пространстве,
Он же, глухой для земли, неземные подслушал рыдания.
Много в пространстве невидимых форм и неслышимых звуков,
Много чудесных в нем есть сочетаний и слова и света...

¹ Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1959, т. 6, с. 256.

Часть третья ПРАКТИКА

Есть разница между — сыграть, только сыграть известную сцену правильно, сильно и хорошо, или — сделать, вылепить сцену... ..Сцену нужно сделать, а потом сыграть.

Станиславский

В предыдущих частях книги мизансцена рассматривалась преимущественно как предмет. Этот раздел будет посвящен мизансценированию как процессу.

Уже говорилось, что режиссерская профессия родственна писательской. Когда начинающий писатель спрашивает более опытного: «Скажите, что такое литература?», или: «Что такое профессия писателя?», или: «Что есть слово?» — любой из таких вопросов неизбежно провоцирует писателя многое рассказать, раскрыть некоторые технологические секреты.

Но если новичок обращается с просьбой: «Научите меня писать, как вы», или: «строить фразу, как вы», или: «как вы организовывать конфликты» — естественно, следует ответный вопрос: «А зачем это? Я готов поделиться с вами всем, что знаю о своей профессии, но зачем вам заимствовать чужую технику? Выработайте лучше свою». Иногда, впрочем, следует добавление: «Я могу попытаться раскрыть вам свою технологию, но, надеюсь, вы мне поверите, что прямое подражание не принесет вам пользы».

Сбор меда

1.

Первое знакомство артиста с пьесой и ролью Станиславский сравнивал с первой встречей будущих влюбленных или супругов. Он предостерегал артиста от чтения пьесы в суете, кусками, утверждая, что ничто не сможет потом возместить искаленного первого впечатления, и рекомендовал знакомиться с пьесой как кому удобнее: в условиях публичной читки или «в тиши кабинета».

Разумеется, не следует придавать первому знакомству с пьесой или ролью какого-то сверхъестественного значения. По той же аналогии далеко не всегда любовь между людьми возникает с первого взгляда. Бывает, что те, кому суждено пережить долгую и сильную взаимную привязанность, воспринимают друг друга поначалу равнодушно или даже резко отрицательно.

То же случается и в актерской, и в режиссерской практике. Увлечение «Чайкой» — будущей гордостью Художественного театра — пришло к Станиславскому далеко не сразу и в значительной степени благодаря усилиям Немировича-Данченко. Станиславский вспоминает: «Немногие в то время понимали пьесу Чехова, которая представляется нам теперь такой простой. Казалось, что она и не сценична, и монотонна, и скучна. В первую очередь Владимир Иванович стал убеждать меня, который, как и другие, после первого прочтения «Чайки» нашел ее странной... Пока Вл. И. Немирович-Данченко говорил о «Чайке», пьеса мне нравилась. Но лишь только я оставался с книгой и текстом в руках один, я снова скучал. А между тем мне предстояло писать мизансцену и делать планировку...»¹.

Но и в этих случаях сквозь обманчивую реакцию, видимо, подсознательно проступает что-то. Первое впечатление, каким бы оно ни было, как правило, вплетается в гармонию последующих и становится дорогим воспоминанием. Вот почему надо всегда заботливо обставлять первую встречу артиста с ролью, режиссера — с пьесой.

2.

В какой степени угадывается при первом прочтении пьесы мизансценический строй будущего спектакля?

Из множества ответов на таинственный вопрос «Что такое режиссер?» Станиславский к концу жизни выбрал такой: «*Режиссер — это лучший зритель*». И тем придал первостепенное значение

¹ Станиславский К. С. Собр. соч., в 8-ми т, М., 1954, т. 1, с. 200.

человеческой непосредственности в людях нашей профессии.

Лучший зритель — значит и лучший слушатель.

Не полезно перед читкой связывать себя какой-либо заданностью, в том числе и намерением угадать мизансценический строй спектакля, или, например, в точности и окончательно сформулировать идею произведения. Режиссер должен слушать пьесу, как ребенок сказку, как говорится, разведав уши. У драматургического произведения много граней. Иногда наиболее сильной из них оказывается ее пластический потенциал.

И тогда чудо мизансценического таинства начинает свершаться с первой прочитанной или услышанной строчки. Перед мысленным взором режиссера движутся фигурки, совершая неожиданные, порой странные действия и переходы, о которых и намека нет в тексте или ремарках. Слушая или читая, режиссер уже смотрит в своем воображении будущий спектакль.

В другом случае его поражает в пьесе прежде всего не пластика, а ее язык, или характеры, или иные откровения. Мизансцен, как таковых, он еще не угадывает. Но если за привлекательностью одной грани пьесы скрыты и другие ее достоинства, что бы ни восхитило режиссера поначалу, оно обещает дать ключ к будущей пластике спектакля.

Лучше всего, если при первом прочтении пьесы у режиссера возникает *стихия мизансценических видений*. И хорошо, если они не спешат отлиться в слишком конкретные формы.

Нет еще декорации. Не изучены, как следует, эпоха, народ, сословие. По мере дальнейшей разработки замысла все обретет нужные формы. Река войдет в берега. Однако что-то из первоначально «увиденного» обязательно проявится в спектакле. В моей практике случалось, что не только расположение фигур, точка выхода или линия перехода, но какой-то мизансценический нюанс, мысленно воображенный при первом прочтении, входил потом в окончательный рисунок спектакля, даже если между первым знакомством с пьесой и воплощением ее проходило несколько лет.

Никак не умаляя достоинств импровизации — неотъемлемой части всякого творческого процесса, решусь тем не менее утверждать, что отрицание подготовительного периода (так же как и необходимость подготовки к репетиции) ведет к дилетантизму и самоповторению, точно так же как и в работе актера над ролью. У равнодушного актера те же оправдания: «Как это я буду работать без партнера?»

Из длинного дня такой артист посвящает своей роли лишь три часа репетиции. И то не каждый день, а когда вызовут. А в остальное время хорошо, если часок-другой употребит на зубрежку текста.

— Девяносто девять процентов работы актера над ролью должны проходить вне репетиции! — настаивал Станиславский.

Если эту формулу считать невыполнимой, то, по самым скромным требованиям, актер должен делать вне репетиции хотя бы семьдесят процентов своей работы.

Только вопрос — как это делать?

Грамотный артист не будет долбить вслух текст роли и интонировать его без партнера. Он избежит общения с неодушевленными предметами. Вместо этого он займется всевозможными творческими накоплениями, наблюдениями, изучением предложенной автором среды, чтобы в нем зародилось живое существо — будущий образ, который к концу репетиционного процесса должен будет появиться на свет, начать расти и крепнуть.

То же касается и домашней работы режиссера.

Профессиональный взгляд на импровизацию в том и заключается, чтобы сначала изучить, так сказать, спектр возможной свободы, а потом уже свободу проявить. Иначе импровизация неизбежно обернется так называемым подминанием материала под себя, подменой действительно возможного близлежащим.

3.

Не всегда, к сожалению, режиссер располагает временем для подготовки перед началом репетиций.

Но если такое время все же выпадает и он правильно распорядится им, это может принципиально обогатить его.

Внешне режиссер продолжает жить, как живется. Но на самом деле в это время у него создаются совершенно иные связи с повседневностью. Вглядываясь пристально во все, что происходит вокруг и в нем самом сквозь призму ожидаемой работы, он берет из жизни все, что кажется ему близким замыслу, что обещает преломиться в будущий рисунок спектакля. В этот же период он совершает экскурсы в духовный опыт собственного прошлого.

Страсти, которые переживает мой герой, не близки мне. Но я видел человека точно в таком состоянии, — отмечает про себя режиссер.

Я могу понять эмоции этого человека, потому что когда-то пережил нечто подобное,— думает он в другом случае.

То, что происходит сейчас в моей жизни, далеко не похоже с происшествиями и переживаниями, о которых идет речь в пьесе, но кое-чем можно воспользоваться.

И если режиссеру особенно повезет, он, пораженный, отмечает:

Происходящее в моей жизни сегодня в высшей степени похоже с событиями в пьесе. Герой близок мне, и через него я могу, кажется, выразить свои собственные идеи и чувства. Буду только следить за собой, чтобы не впасть в субъективизм, не исказить того, чего требует драматургия.

4.

До начала репетиций режиссер должен ответить себе на множество вопросов, связанных с изучением предлагаемых автором обстоятельств и характеров.

Если это классика — вопросов возникает особенно много: как держались, кланялись, носили костюмы, какими предметами окружали себя, какие исповедовали обычаи и ритуалы, а за этим: что считалось красивым — уродливым, приличным — неприемлемым в обществе, каков был нравственный и эстетический идеал эпохи и в какие формы он изливался? Все эти и бездну других вопросов приходится рассматривать режиссеру для всякого конкретного случая.

Если пьеса из жизни другого народа, то: что в ней определяет национальный темперамент, нравы и привычки народа в историческом или современном их качестве? И опять же — быт, материальная культура, эстетика, этика. И даже если пьеса сегодняшняя, из нашей жизни, то и тут есть на чем сосредоточиться: какая плоскость современности заинтересовала автора? Какие поколения? Что за профессиональная среда и каков ее быт?

5.

В этот период формируется или окончательно уточняется наименование жанра будущего спектакля. В наши дни понятия о жанрах, с одной стороны, значительно расширились, с другой — конкретизировались и «специфизировались», и с этим нельзя не считаться.

Случается, что сам автор определяет жанр своего произведения с предельной точностью. Так, например, пьеса венгерского драматурга И. Эркеня «Тоот, майор и другие» определена как *комедия с убийством*. Другая пьеса того же автора «Игра с кошкой» названа *элегической комедией*.

Но встречаются неточные и претенциозные наименования жанров, вроде «занимательная история» или «представление для детей с юмором»; в таких случаях приходится уточнять жанр, искать для него свое наименование.

Иногда автор скромно отходит в сторону, ставя, как в старину, под заголовком своей пьесы — «комедия» или «сцены». И тогда режиссер должен с определенностью для себя ответить на вопрос: *какая комедия? какие сцены?*

6.

В это время о мизансценах, как таковых, думать рано, но уже можно искать мизансценические возможности.

Можно кусками перечитывать пьесу, обращаться к книгам, картинам и фантазировать по поводу того, другого и третьего. Эти занятия полезны, но есть в них один общий недостаток: все они носят пассивный характер. Как же перевести их в активное качество?

Один из способов работы — составление письменных заметок к будущей постановке, с целью активизировать в себе творческий процесс и фиксировать все мысли и находки, чтобы было потом из чего выбирать. Писать их лучше раскрепощенно, я бы сказал, безответственно, а уж потом строго выбирать, что из них может войти в спектакль, а что было лишь «манком» для вхождения в материал.

Записывается все: и размышления о самом главном — о смысле произведения, его концепции и конструкции, и любой пустяк — пластическая находка, деталь быта...

Первые слова — *заголовок, название жанра, список лиц* — все это будит фантазию. И, поминутно отрываясь, записываешь каждую мысль, пусть случайную, нелепую. Иногда на страницу текста приходится двадцать замечаний, иногда — ни одного. Но вот пьеса проработана. Не проштудировать ли другую того же автора?

Сколько и здесь сокрыто! Вот, оказывается, какие закономерности в построении конфликта, конструировании образов, создании колорита можно пронаблюдать у этого драматурга! Вот какие

сочетания красок! Надо перевести все это на сценический язык. А пока — на машинку или в блокнот.

Час-другой — воображение немного притупилось. Смена труда, говорят, тот же отдых. Возьмем монографию художника изучаемой эпохи. Не спеша пролистаем репродукции.

Интерьер. Как любопытно расставлена мебель! Не может ли это подсказать мизансценический принцип? Скамеечка для ног? Пригодится. Все в определенной гамме красок. Ну-ка, а другие интерьеры? А вот — жанровая сценка. Что это в руках у служанки? Метелка из перьев? Очень хорошо. В костюмах эпохи много неудобного. Как бы перенести их, не исказив, и в то же время облегчить немного?

Пора выйти на улицу. Хорошо бы зайти в музей. А по дороге все замеченное — в блокнот. Два человека хромают на одну и ту же ногу. Пригодится. А старуха в черном? Это, пожалуй, не сюда.

Афиша! Клавесинный концерт! Вот куда надо пойти сегодня. И тоже не забыть блокнот.

7

Чтобы проиллюстрировать, о какого рода записях идет речь, привожу фрагмент заметок по пьесе Горького «Чудаки».

«Мастаков подвержен резкой смене настроений. У него очень контрастная физика: то расслаблен и ленив; взволновало что-то — вскочил, весь — экспрессия. Напряжен, как житель джунглей. Немного отошел — опять байбак.

Он ничего не может доделать до конца, даже палец перевязать. Даже гамак привязать к дереву. В первой сцене доктор Потохин, слушая его, наблюдает, потом подходит и двумя узлами привязывает гамак.

Это не должен быть золотой сад. Листья уже опали, отдельные краснеют, а так — деревья голые. Зато на земле, крыше — всюду — стихия листьев.

Какие-то куски планшета надо застелить матом, чтобы бросаться на землю.

Саше надо гораздо больше выходов, чем написано, У Елены — талант укротителя. Такова сила ее поддержки.

Мизансценическое решение будет правильным, если найти такой контраст: Елена — центростремительная сила, Мастаков — центробежная. Среди самого серьезного разговора вдруг заинтересовывается чепухой. Поэтому, кроме обозначенных в тексте моментов такого порядка (вроде появления Саши), надо еще найти для Мастакова дополнительные отвлечения.

Саша — совесть всей компании.

Самоквасов плохо координирует силу голоса. Некстати громко и некстати тихо. Вообще от скованности часто действует невольно. И в слове, и пластически.

Кроме Елены и Мастакова, все они (по Горькому) люди, недобитые судьбой. Как ведет себя мышь, недобитая кошкой? Птица, недобитая стрелком? Отсюда и пластика — легкая, звериная, больная. Дважды автор говорит о персонажах своих, что они пластичны. Кстати, надо все время помнить и о пластике речи.

Персонажи ходят легко, ничего не весят, в том числе и тяжелый Николай. Тяжесть его должна быть имитирована, обозначена, не больше. Она присутствует лишь в пластических точках, а не во всем пластическом письме.

Зина — так и не вспыхнувшая звезда. Очень интересная тема для актрисы.

Елена говорит, что научилась презирать горе. Это не фраза, она действительно это умеет. Значит, нужны соответствующие реакции: что-то случилось, она отметила про себя и — все.

Мастаков хрупок, неустойчив. Он за Еленой, как за каменной стеной. Отсюда и их мизансцены: она — как стена, он — как огонь или как птица. Там же, где он крепок (один-два раза), где на него можно опереться, как на каменную стену, она — птица.

В «Якове Богомолове» автор предлагает сделать стену террасы всю из стекол. А здесь?

Мастаков очень раздражителен. Малейший шум — ему мешает. Все затихают — знают. Если тут Елена, не он, а она утихомиривает окружающих.

Елена слушает Мастакова, не шевелясь. Но стоит ему взять ее за руку или сделать движение, показать желание, чтобы она передвинулась, она словно перелетает и снова замирает, как скала.

У Ольги зонтик. Изобилие физических действий с ним. Она управляет при помощи зонта Мастаковым (в первой сцене).

Мастаков, как человек неорганизованный, ест в самые неподходящие моменты. Например, среди монолога о старухе. Ест все; рябину, смородину; кисло, а ест. Хлеб таскает из дому. Любит воду с вареньем, орехи — бьет их камнем. А почему бы нет? Любит бросать камешки. Любит смотреть в небо, и другие за ним смотрят.

Появление персонажей должно быть без «визитных карточек» — по возможности незаметно.

Ветка, которая бьет всех по лицу где-нибудь в узком проходе.

Весь спектакль яблоко, которое так никто и не съел, а может быть, в конце концов кто-то забросил. Вообще, жизнь вещей в этом спектакле должна быть особой. Надо найти и другие предметы, которые «оживут», пройдя через несколько сцен.

Работа над заметками прекращается обычно, когда возникает ощущение: хватит, надо идти дальше.

Этот период как нельзя лучше подходит, чтобы подключить к работе художника. Режиссер уже достаточно напитан материалом, может четко сформулировать свой заказ. С другой стороны, он уже истощил свои силы в одиноких поисках, и диалог с художником — достаточно мощный импульс для нового творческого порыва.

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 падугой 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 пер-

вая 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 безразлична 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 воз-

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»¹.

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 — этаким «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.)

Посценник

1.

Художник приступил к изготовлению окончательного макета. Чем заняться в это время режиссеру? Не пора ли приступить непосредственно к решению мизансцен? Пока преждевременно. Нельзя кроить платье, не сняв мерки. Нет еще макета. Режиссер не видел исполнителей. В это время лучше заниматься подготовительной работой.

Иногда в подобных случаях прибегают к составлению посценника — пластической характеристики пьесы по кускам.

Разбивая и нумеруя куски, режиссер пытается исследовать *пластические возможности* каждого из них, выявляет ритмы и характер передвижения персонажей, их расположение в статике, линии физического действия и т. д. Результаты записываются. Кусок — это иногда несколько реплик, иногда — одна фраза, слово или пауза и есть будущая пластическая единица партитуры спектакля.

Составляется посценник именно в словесной, а не в графической форме, так как это еще не раскрой ткани, а лишь предварительная разметка на ней.

Для примера привожу здесь отрывок из посценника тех же «Чудаков» Горького. (Текст и ремарки пьесы даю с сокращениями. Ремарки Горького выделены курсивом.)

Действие первое.

1. *Дача в сосновой роще... Поздний вечер, лунный свет. Когда поднимают занавес, среди деревьев видно*

¹ Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1957, т. 4, с. 211.

серую фигуру доктора Потехина... Он прислушивается, глядя в сторону дачи, и, пожимая плечами, уходит, не спеша, налево.

Доктор стоит левее центра спиной к залу, почти у самого занавеса. Опираясь на трость. Напряженно смотрит в глубину направо. По его статике мы должны понять, что он наблюдает давно и почти во всем, в чем хотел, убедился. Уходит налево чуть по диагонали, ступая неслышно, но весь какой-то тяжелый, погруженный в себя.

2. *Через несколько секунд на террасу выходят Мастаков и Ольга.* Очень контрастный выход. Пластика доктора — чугуна, а это — ажур, вязь. Они смеются, почти играют. И все будто под шумок, оттого им заговорщикам, еще прелестнее кажется игра.

3. *Мастаков (вполголоса, весело целуя руку Ольги).* Какая добрая, милая...

Ольга. Ш-ш! Кто-то ходит...

Оба они, как два мотылька, но есть между ними постепенно различаемая разница: Мастаков при том, что он и не так уж легок, настолько воодушевлен, что действительно кажется невесомым. Все в нем ноет. Весь мир в Ольге. Она же не так проста. После того, что наконец случилось, ее забота — чтобы он не охладил к ней. Ольга боится приесться ему, торопится уйти. Для нее как бы началась игра без козырного туза.

4. *Они прошли направо, их не видно. Из-за угла дома смотрит вслед им горничная Саша.*

Саша движется за ними не как шпион — перебегая от укрытия к укрытию, а как лунатик, как загнипнотизированная, по возможности соблюдая одно и то же расстояние от Мастакова.

5. *Мастаков возвращается, улыбаясь, мягко жестикулируя.* Мастаков делает большой круг (против часовой стрелки), едва не наскакывая на присевшую Сашу. При этом — широкий бесшабашный жест. Может быть, в упоении что-то бормочет. И чем раскрепощеннее он, тем напряженнее Саша.

6. *Слева идет Потехин, надвинув шляпу на брови, держа руки за спиной.*

Потехин (*подозрительно*). Кого это ты провожал?

Мастаков (*подумав, с улыбкой*). Не знаю.

Потехин. И целовал?

Мастаков (*смущен, смеясь*). Целовал! Друг мой — разве об этом спрашивают?

Доктор выходит, как каменный. На него Мастаков тоже почти налетел. И останавливается, улыбаясь. Весь еще там. Потом, возможно, сел или прилег на ступеньки. Доктор — несколько шагов к нему. Мастаков все бормочет что-то или напевает. Потом встал фронтально на первый план. Мизансцена: «Моцарт и Шерлок Холмс».

2.

На этом подготовительный период может заканчиваться.

Если до начала репетиций еще остается время, то главная забота — «не остыть». Почаще заглядывать то в пьесу, то в собственные заметки и не оставлять изучения вспомогательного материала: литературного, иконографического, музыкального — всякого, чтобы держать себя по отношению к предстоящей постановке в хорошей рабочей форме.

Но редко период подготовки бывает столь обширным. Чаще всего это несколько дней. Да еще за эти дни надо распределить роли, выбрать художника, композитора и т. д.

И тем не менее недооценивать подготовительный период нельзя. Режиссер может поставить театру условие, что раньше чем через неделю-полторы он репетировать не может. И провести свою творческую подготовку в ускоренном виде. При недостатке времени можно исключить составление посценника, но не написание заметок.

Импровизация или моделирование?

1.

Каково же отношение застольного периода в чистом виде к пластике будущего спектакля?

Прежде всего нельзя недооценивать первой встречи режиссера, актера и пьесы. В этой встрече рождается первый намек на материализацию замысла. Внешний облик, лицо, глаза, сложение, манеры, голос, угадываемый тип темперамента, характер и характерные возможности актера, так же как его пластика в жизни и других ролях, — не так уж мало для прогноза предполагаемой пластики «артисто-роли». Более того, нескольких встрече исполнителями за столом часто оказывается вполне достаточно для начала поиска рисунка спектакля.

Кардинальный вопрос режиссерской технологии: надо ли планировать на макете и зарисовывать мизансцены? Один из распространенных ответов таков: мизансцены надо искать на репетиции, а не придумывать дома.

Нередко приходится слышать, как режиссеры-профессионалы гордятся тем, что могут не гото-

виться к репетиции: что можно сделать без актера? Все равно на репетиции все выйдет иначе. Зачем же мучаться, галлюцинировать, насиловать свое воображение, пытаться предугадать будущий рисунок спектакля? Вот прозвонит звонок, придут живые артисты — и откуда что возьмется!

Одно из определений режиссера, предложенное в этом исследовании, — *композитор сценического пространства*. На чем же основана такая параллель?

Может ли композитор выйти к оркестру без готовой оркестровки, без четкой разметки своей музыки по всем параметрам: темпу, силе звучания, характеру исполнения, ритму? Сколько нужно было бы дополнительного времени, сил коллектива и дирижера, если бы в его руках был лишь общий набросок музыкального произведения, каким, по существу, является для режиссера пьеса!

2.

Некоторые польские режиссеры прибегают к методу раскадровки, деления на клетки не только пьесы и макета спектакля, но и непосредственно планшета сцены.

— Персонаж такой-то, реплика такая-то — квадрат **Ф-12**, персонаж такой-то — на паузе — ответный переход с **А-14** на **Д-17**, — командует режиссер.

Почти игра в шахматы! Формализм? А почему?

Могут быть формальными и задания режиссера гораздо более общего характера:

— Войдите в эту дверь, оглянитесь, возьмите со стола книгу и уйдите.

Казалось бы, вполне действенное задание. Но если оно неточно ложится в логический ряд сквозного действия персонажа и пьесы, это может исказить органику сценического бытия.

И наоборот.

При точном осознании действенной линии каждого лица, при взаимоперевоплощении режиссера и актера точность режиссерского задания не убивает ни органики, ни в конечном счете свободы артиста. Ибо чем уже зона импровизации поначалу, тем активнее поиск, тем лучше используются возможности в рамках предложенного.

Речь идет тут, конечно, только о работающем, пытливом актере. Вообще, есть такая закономерность: чем трудолюбивее актер, тем более конкретного задания он требует от режиссера. И наоборот, актер-лентяй восстает против конкретности режиссерского задания, крича о том, что это есть посягательство на его творческую свободу.

Пусть из сказанного не создается впечатления, что я склонен отказать актеру в возможности участвовать в создании мизансцены спектакля. Но так или иначе, я убежден, что пластический рисунок сложной по стилистике пьесы — чуждой эпохи, другого народа, да еще с массовыми сценами, не может искаться только на репетиции. А стало быть, и любой трудной пьесы. А стало быть, и любой хорошей пьесы, ибо всякая хорошая пьеса по-своему трудна.

Выходит, без предварительной разработки мизансцен может обойтись лишь слабая пьеса? Не совсем так. Мне, например, приходилось ставить в своей жизни два или три спектакля без домашнего поиска его рисунка. Это происходило отчасти в силу обстоятельств, отчасти оттого, что пьесы эти не несли в себе дополнительных трудностей по сравнению с ранее репетируемыми. Для меня эти случаи были лишним подтверждением того взгляда на импровизацию, что место ей только там, где позади огромный целенаправленный труд. И, импровизируя рисунок спектакля на репетиции, иногда удачно, иногда даже с легкостью, я чувствовал, что собираю дань с прежних мучительных домашних разработок. И не приходило в голову, что раз я теперь научился импровизации мизансцен на репетиции, то можно пойти и дальше этим облегченным путем.

Напротив, в следующей работе я упорно возвращался к прежним мучениям у макета, чтобы через пять-шесть постановок опять заработать право без качественных потерь сымпровизировать рисунок спектакля по какой-то не слишком трудной пьесе.

Поэтому, оставляя пока случаи импровизированного рождения рисунка спектакля, попытаюсь раскрыть принцип мизансценирования на макете и на бумаге, который я считаю в своей практике не случайным.

3.

Но вот вопрос-возражение, который я сейчас как бы вижу на лице читателя.

— Предположим, вы меня убедите в необходимости предварительного решения мизансцен. Но в какой степени оно будет тяготеть над вами на завтрашней репетиции? В абсолютной? Тогда я не согласен.

Сразу отвечу: не в абсолютной.

Как уже было сказано, без импровизации, без раскрепощенности вообще нет творчества.

Вопрос в качестве этой импровизации.

Режиссер, воспроизводящий свою репетицию по букве домашней разработки, уподобляется оратору, вызубрившему свою речь наизусть и проговаривающему ее механически, как попугай.

Режиссер, проводящий репетицию без подготовки, схож с оратором, не подготовленным к выступлению. Он выйдет перед аудиторией и начнет говорить. И никто не знает, поведет ли его наитие в верном направлении.

Оратор, досконально подготовленный к выступлению, в точности, по пунктам знающий, о чем, и на всякий случай как он будет говорить, и в то же время способный по желанию оторваться от найденной для себя схемы выступления и в любой момент вернуться к ней,— вот, на мой взгляд, режиссер, верно сориентированный на предстоящую репетицию.

Раз на раз не приходится.

Сегодня вы идете почти точно по найденному накануне рисунку, живо цепляясь за находки свои и актера и тем самым *оборганичивая* вчерашнюю схему.

Завтра, мизансценируя другой эпизод, вы увидите, что то, что подбрасывает актер или рождает собственное вдохновение, принципиально обогащает, а в отдельных кусках даже опровергает намеченный заранее рисунок.

Но и в этом случае вчерашняя подготовка окажется небесполезной: она даст вам уверенность в правильном направлении импровизационного поиска, в соответствии его *общему чертежу здания* и сыграет роль запасных рубежей, на которые можно будет вернуться сразу же, как только ток вдохновенной импровизации приостановится.

У макета

1.

Как-то один теоретик режиссуры сказал, что проигрывание мизансцен спектакля на макете при помощи фигурок бывает нужно лишь тому, кто не доверяет своему воображению. Верно ли это?

Разумеется, хорошее пространственное воображение дает возможность режиссеру, глядя на макет или даже вспоминая его, проигрывать в своей голове большие куски будущего спектакля.

Но в том и другом случае получается разная степень точности разработки. Пространство материально и требует вещественного моделирования. Не случайно предстоящее сражение «репетируется» иногда на макете или ящике с песком. Мы помним знаменитую сцену из фильма «Чапаев», где полководец *мизансценирует* завтрашний бой на столе при помощи картофелин.

Хороший художник чаще всего не доверяет чрезмерно своему воображению и, не довольствуясь эскизом, тратит время на приготовление чистового макета со всеми подробностями.

Совершенно так же, с моей точки зрения, спектаклю необходима предварительная модель его будущей графики.

Конечно, всего в подробностях на макете не «проиграешь»; картонная или пластилиновая фигурка не способна *сесть и встать*, но с ее помощью возможно обозначить рисунок большинства переходов, остановок, поворотов. А этого уже достаточно, чтобы пластический строй будущего спектакля определился, чтобы у будущего «платья» появилась «выкройка».

2.

К организации этого процесса я чаще всего подхожу следующим образом: подробно изучив макет, прошу художника сделать для меня в небольшом масштабе черновую его копию.

Если по каким-то условиям (например, на гастролях) такого рабочего макета получить нельзя, выгородка осуществляется на столе при помощи случайных предметов, но по возможности с соблюдением пропорций. Вылепливаю нужное количество фигур из пластилина, каждая из которых должна обозначать определенное действующее лицо. Скульптурной подробности тут не требуется. Нужен лишь знак персонажа, который бы сразу читался.

Далее начинается *проигрывание* сцены на макете.

Как это делается, в каком порядке?

Только не с начала до конца пьесы. Ниже приведу рассуждение по этому поводу. Я начинаю с тех сцен, которые особенно влекут к себе, ярче других видятся в воображении.

Хорошо, если работа пойдет сразу. А если нет?

Остановимся немного на проблеме: идет — не идет.

На этом этапе труд режиссера приближается к писательскому.

У каждого писателя свои способы организовать себя для творческого процесса. Но, как правило, профессиональные писатели стараются работать ежедневно (*ни дня без строчки!*) в определенных условиях (прежде всего в тишине), в определенном ритме (например, страница в день) и по возможности в одно и то же время (чаще всего с утра, со свежим запасом сил).

Такого рода условий требует и домашняя работа режиссера.

Труднее всего бывает с режимом дня.

Редко выпадает режиссеру благодать — несколько недель совершенно свободного времени перед началом репетиций. В этом счастливом случае он должен по утрам на три-четыре часа полностью отрешиться от мира, закрывшись в комнате, творить. Для того чтобы погрузиться в атмосферу пьесы, проникнуться предлагаемыми обстоятельствами, «заболеть болезнями» героев.

«Служенье муз не терпит суеты».

Но чаще всего трудности авторского периода для режиссера этим не ограничиваются, так как мизансценирование идет параллельно с репетиционной работой. Как организовать свой творческий день в таких случаях?

Прежде всего, ценить и разумно планировать выходные и свободные дни. Так или иначе, но пока вся пьеса не будет решена на макете, необходимо находить для этого полтора-два часа в день.

В этих занятиях очень важен момент преодоления в себе внутреннего сопротивления. Как бы трудно ни шла работа, не останавливаться. Подшить девиз Вахтангова: **«Сегодняшняя репетиция ради завтрашней»**. Только когда не сходишь с дорожки, приходит второе дыхание.

И наконец, очень важно ощущение в себе связи между количеством и качеством творческой продукции.

Исключение составляют особые случаи. Каждый художник переживает один или несколько раз в жизни свою «болдинскую осень» — период, когда удается давать в день тройную, а то и десятикратную порцию высококачественной продукции.

Строить же рабочую методику необходимо на основе своих ежедневных возможностей, для того, чтобы, с одной стороны, не подменять качества количеством, с другой — распределить свои силы на долгие годы, чтобы раньше времени не наступила «страшнейшая из амортизаций — амортизация сердца и души».

3.

Как же практически осуществляется мизансценирование на макете? Естественно, я могу говорить лишь о своем опыте.

Прочитываю выбранную сцену несколько раз. Полезно бывает воспринять ее и на слух.

Лучше не торопиться. Можно послушать музыку, подходящую по стилистике, а то и совсем неожиданную; можно взглянуть в репродукции живописных полотен или архитектурных памятников.

Так, ключ к пластике мелодрамы-водевиля А. Арбузова «В этом милом, старом доме» я нашел лишь после того, как во время мизансценирования стал перелистывать монографию Матисса.

Полезно бывает просмотреть собственные заметки по пьесе и особенно посценник.

Затем еще раз перечитать текст — и пластическое решение сцены уже определяется целиком или отдельными яркими пятнами.

Теперь — к макету.

Вот она — исходная мизансцена эпизода! Так расположились персонажи в самом начале сцены. А может быть, кто-то из них сразу движется? И дальше: переходы, повороты, появления, уходы, вспрыгивания на стулья, игровые станки, падения, провалы. Вот кульминация сцены, а вот и ее финал — итог или переход в следующую.

Так можно проиграть сцену на макете два-три раза, уточняя детали. Именно детали. Потому что решение более или менее удачное, приходит один раз и остается неизменным. Практически я не прибегаю к созданию многих или даже двух вариантов сцены на макете.

Это не выдуманный для себя принцип. Я искренне не могу допустить, что одна и та же сцена в одно и то же время, в той же декорации одним и тем же режиссером может быть решена по-разному. Мне это так же трудно себе представить, как вообразить, каким бы оказался ребенок, если бы его отец или дед был бы не тот, а совсем другой человек. Или каким бы был облик какого-то конкретного города, если бы он возник на пятьсот километров южнее или севернее своего настоящего местоположения.

Надо творить однажды и навсегда, сказал кто-то из великих художников. Увы! В нашем театральном деле ничто не создается навсегда. Можно только стремиться к тому, чтобы создавать одна-

жды и надолго.

4.

Фигурки побегали, помедлили — прошли сцену несколько раз, кажется, «запомнили» все переходы и даже «устали».

Пришло время зафиксировать рисунок на бумаге. Как это сделать?

Простейшим способом, как делали Станиславский и Немирович-Данченко, или как захочется самому.

На левой, разграфленной на клетки странице пьесы с цифровым обозначением реплик на каждую мизансцену (или в специальном блокноте с выпиской реплик).

Сначала в каждой клетке рисуется на бумаге простейшая выгородка — основные ее точки. Затем обозначаются: персонажи — буквами, переходы — стрелками, остановки, повороты — соответствующими значками¹.

Время и самораспределение

1.

Прежде чем перейти к ответственейшему этапу — выходу на площадку, необходимо сказать о нескольких организационных моментах, прямо относящихся к мизансценированию, а именно о плане выпуска, расписании репетиций, выгородке и реквизите.

Наряду с чувством пространства чувство времени — одно из главных профессиональных свойств режиссера. Оно должно сосуществовать в двух плоскостях — сценической и производственной.

О чувстве сценического времени уже говорилось; сейчас — об ощущении времени с точки зрения производства.

Встречаются режиссеры, в ком это ценнейшее качество развито недостаточно или совсем отсутствует.

Есть коллективы, где на месяц-другой всегда можно оттянуть премьеру.

Жесткие условия небольшого периферийного театра, где необходимо выпускать шесть-восемь, а то и более премьер в год, приучают нас относиться к каждой репетиции как к телевизионному тракту (единственной репетиции с камерами), где ценится каждая минута.

Малоопытный режиссер в каждом периоде работы видит исключительно этот период, далеко не каждый день заглядывая вперед. Опыт вырабатывает в нас умение на каждом этапе работы то и дело оглядывать репетиционный цикл в целом. Постоянная ориентация на график выпуска дает режиссеру-постановщику определенную собранность, которая сообщается и актерам.

Кроме темпов производственных, режиссер должен знать и свои собственные темпы. Позиция *«буду репетировать столько, сколько позволит время»* не может вызвать одобрения. В ней сказывается недостаток профессионализма. И наоборот, заявление режиссера: *«На этот спектакль мне четырех месяцев много, но трех — мало, нужно три с половиной»* — вызывает уважение: значит, режиссер четко ориентируется в своих собственных темпах работы.

2.

Здесь необходимо оговориться. Меньше всего я преследую цель навязать кому-то свои привычки или правила. Но мы, режиссеры, — плохие экономисты. Единственный способ для нас приблизиться к научной организации труда — познать самого себя. Призывая к этому, я рискую поделиться своими выведенными из практики нормативами. Пусть это будет конкретным примером, соотнесясь с которым читатель-режиссер сможет установить свои индивидуальные потребности в репетиционном времени.

«Застольная разведка» продолжается для меня (при одной-двух репетициях в день) от одной до трех недель. В этот срок можно «вызвать» один-два раза каждую сцену и практически сделать все,

¹ Техника записи мизансцен см. в книгах:

Станиславский К. С. Режиссерский план «Отелло». М.—Л., 1945; Немирович-Данченко В. И. Режиссерский план постановки трагедии Шекспира «Юлий Цезарь». М., 1964.

что необходимо вынести за рамки репетиций на площадке (при условии, что потом работа над совершенствованием сценического слова продолжится вплоть до генеральных и спектаклей).

Репетиция на площадке. За 3—4-часовую репетицию я успеваю набросать, разработать и закрепить 3—5 страниц текста.

Час — страница. Не слишком ли медленно?

Нет. Быстрее — хуже: не остается времени на фиксацию и потом приходится начинать едва ли не сначала. Кроме того, более быстрый темп исключает скрупулезность разработки. На ее место приходят пробрасывание, приблизительность, рождающие в свою очередь штамп и второсортность исполнения. Но я стараюсь не допускать и снижения темпа, чтобы на каждой репетиции успевать выполнять свою норму. В этом случае за месяц оказывается возможным сделать не только набросок, но и тщательно и четко разработать весь рисунок спектакля. Если этому предшествовали 1—2 недели застольного периода, а впереди еще 3—6 недель прогонов и генеральных, то в условиях активного сезона за 2—3 месяца спектакль бывает готов.

Разумеется, тут не без исключений. В силу разных обстоятельств мне случалось репетировать спектакль и по семь месяцев и осуществлять его всего за две с половиной недели, но средняя цифра для меня именно такова.

В начале застольного периода лучше всего продумать план выпуска спектакля. Он составляется с конца к началу — от премьеры к первым читкам.

Перед премьерой и сдачей спектакля опытный режиссер оставляет обычно несколько страховочных дней, о чем никто, кроме руководства театра, знать не должен. Далее обозначается нужное число **генеральных** со светом, в гриме и костюмах (3—4), до того — **световые**, без актеров, но в полной декорации — продленные, не менее 6 часов каждая (1—2); еще раньше нужное число **прогонов** на сцене (5—8), а перед тем — **сценические репетиции** (10—15).

3.

Так уж заведено, что все режиссерские мечты о том, чтобы к моменту выхода на сцену стояла декорация, остаются мечтами.

Практически полную декорацию режиссер видит только вблизи генеральных, и то это достается ценой больших волнений. Почему же о декорации заходит разговор теперь, когда мы еще не дошли до репетиций на площадке? Потому что именно сейчас надо подумать о взаимодействии творческого процесса с производственным.

Как ни трудно в это время, когда еще мечта режиссера не нашла даже предварительной материализации, думать о производстве, но это необходимо. Есть в театре такое выражение: **загрузить цеха**. Имеет ли это прямое отношение к мизансценированию?

Да. Ниже речь пойдет о взаимозависимости мизансцены и декорации. Именно в начальный период режиссер должен прикинуть, какие детали декорации ему будут необходимы в первую очередь для сценических репетиций, и отразить это в плане выпуска.

К примеру, в нем должно значиться: «К 1-му числу — игровой станок со всеми лестницами; к 5-му — мебель, к 10-му — металлические детали — решетки, столбы, фонари; к 15-му (световой репетиции) — все матерчатые элементы — занавески и одежда сцены в выкрашенном и пропитанном противопожарным составом виде».

Этот график составляется тоже с запасом в несколько дней и согласовывается с дирекцией и заведующими производственными цехами. После чего директор, режиссер, художник и заведующий постановочной частью ставят на нем свои подписи.

Такая бюрократическая акция имеет огромное значение. С этого момента каждый знает сроки своих обязательств и определяет темпы работ. Режиссер же с художником в случае отклонения производства от графика хотя бы на один день могут «бить в колокола» — предъявлять дирекции свои претензии.

Таков вкратце опыт организации взаимодействия творческого и производственного процессов в профессиональном театре. Он не всегда учитывается и народными коллективами, в результате чего теряется чувство времени, возникают затяжки, аритмия, штурмовщина.

На первом этапе, в период читок и репетиций в комнате, прямой связи творческого и производственного процессов еще нет, но она должна ощущаться подспудно через взаимодействие режиссера и художника с дирекцией и постановочной частью.

Со стороны режиссера это должно выражаться прежде всего в строжайшем следовании им самим установленным срокам на каждом этапе работы.

Достигается это прежде всего через умелое составление расписания.

4.

Как уже было сказано, порядок разработки сцен не может быть механическим.

Хочется объяснить здесь этот ценнейший принцип и режиссуры вообще, который многими недооценивается. Он открыт Вахтанговым и формулируется так: *никогда не следует репетировать спектакль подряд — с начала до конца!*

Режиссер, который начинает репетировать с первых реплик пьесы и в конце добирается до заключительных, напоминает рисовальщика, пытающегося изобразить человеческую фигуру, начиная с хохолка на макушке и постепенно доходя до подметок ботинок. Целое от такой механической последовательности неминуемо искажается.

Другое немаловажное обстоятельство: лучшие силы, весь запас первоначальной радости от встречи с пьесой, первый порыв фантазии — все это расходуется на начало, и второй акт, как правило, получается слабее первого.

В соответствии с заветом Вахтангова, надо начинать с наиболее зажигательных сцен вне зависимости от того, в какой части пьесы они находятся; с тех, которые помогли бы легче и стремительнее завязаться роману между актерами и режиссером, с одной стороны, и драматическим произведением — с другой. Далее можно переходить к самым трудным сценам, затем строить начало и финал, а уж потом — делать куски-связки и — соединять все в прогоне.

Третье принципиальное достоинство такого способа работы в том, что за длинный период репетирования у режиссера и актера не притушается восприятие сквозного действия, а, напротив, оно возникает как некое откровение, волнует и творчески питает исполнителей и постановщика в предвыпускное время.

При составлении расписания надо учитывать и другие моменты. В том числе и личное время актера, с которым необходимо считаться хотя бы в первой половине репетиционного процесса.

Актер бывает расхоложен, если выходит на площадку через два часа после вызова, а то и совсем не выходит из-за того, что до его сцены не успели прийти.

Расписание составляется из расчета репетиционной нормы режиссера. Если сцена небольшая (одна-полторы страницы), актеры, занятые в ней, вызываются на половину репетиционного времени. Далее, с учетом перерыва, другая сцена. Сначала более трудная, потом — полегче.

Расписание всегда должно составляться заранее. В профессиональном театре оно обычно дается на несколько дней, а в некоторых — на неделю. Поправки к расписанию допускаются только в особых случаях и имеют юридическую силу, если они сделаны не позже 14 часов предыдущего дня.

5.

Приходя на завод, рабочий снимает табель. Он знает: его рабочий день установлен однажды и на долгое время.

Для актера также существуют рамки семичасового рабочего дня. Но час начала и окончания работы (во всяком случае, в репетиционное время) устанавливается на каждый день для каждого актера индивидуально. Кем? Режиссером. Таким образом, режиссер оказывается хозяином своего и чужого рабочего времени. Это налагает на режиссера четкие моральные обязательства.

Например, режиссер находится в сомнении: назначить ли на какой-то день вечернюю репетицию или дать актерам и себе отдохнуть? И отдых нужен, и лишняя репетиция не помешает. Режиссер решает: «Буду репетировать» — и ставит репетицию в расписание.

Подходит назначенный день. Перед утренней репетицией режиссеру предложили билет на какой-то замечательный, крайне нужный ему спектакль гастролирующей труппы. К тому же он очень устал. Будет ли от вечерней репетиции прок?

Казалось бы, в чем проблема? Он назначил репетицию, он волен ее и отменить.

Юридически, но не морально. Преодолев усталость, профессиональный режиссер не поддастся искушению. Почему? Из принципа. Нет нужды, что расписание составлено им. С момента его публикации оно такой же закон для него, как и для всех остальных. Кто знает, очень возможно, что актер, вызванный в этот вечер на работу, отказался от съемки или концерта! При чем же здесь личные дела или усталость режиссера?

— Репетиция! — произносит свое табу режиссер и отправляется на работу.

Все ли готово к завтрашней репетиции?

1.

Есть несколько принципиальных моментов, которые необходимо учесть перед выходом на площадку. Прежде всего это *выгородка* и *реквизит*.

Чертеж выгородки лучше всего дать за день-два до репетиции помощнику режиссера и обстоятельно объяснить, что именно требуется для выгородки и из каких предметов желательно ее собрать.

Все ли можно воспроизвести в выгородке?

Стена, дверь, забор, ворота, пень, холм, колодец, набережная с парапетом, палуба корабля, бункер, внутренность автомобиля, трамвая, танка, современная квартира, изба, застенок, пещера, тронный зал — все это может быть воспроизведено в репетиционной комнате с помощью простейших предметов: ширм, столов, стульев, ступенек, небольших станочков, фрагментов старых декораций. По сути дела, выгородкой должен заниматься художник. Вместе с заведующим постановочной частью, машинистом или комендантом он должен облазить все склады и помещения с декорациями, подбирая подходящие предметы. А затем проследить установку выгородки, все вымерить, отметить на полу репетиционного зала в соответствии с размерами сцены и декорации. Если художник в данный момент отсутствует, эти обязанности принимает на себя заведующий постановочной частью, ассистент или сам режиссер.

А как быть со сложным рельефом местности, со вторыми этажами, всевозможными люками и подвесами, механическими устройствами? Сложнее всего, пожалуй, с рельефом.

Редко удастся установить в репетиционной комнате замысловатый игровой станок, да и не часто он бывает готов в это время. Поэтому ничего не остается, как обозначить те выпуклости рельефа, которые могут быть игровыми точками, чтобы потом, выйдя на сцену, провести с актерами подробное освоение станка.

Второй этаж декорации приходится опускать на плоскость игровой площадки, постоянно помня об этом и разъясняя актерам:

— Вот тут вы выходите из комнаты первого этажа и поднимаетесь наверх. Пока идете по лестнице, продолжаете говорить свой текст. Теперь вы уже на втором этаже, вот здесь. И сразу начинаете следующую сцену.

Такое разъяснение принципиально важно. Оно сообщает репетиции точность, помогает актеру преодолеть временное несовершенство пластической среды.

Этот текст я говорю на лестнице, следующую сцену играю на втором этаже, фиксирует в своем сознании актер. Произнося текст, он, как ребенок в игре, не ленится «протанцовывать лестницу» на каждой репетиции.

И когда, наконец, приходит час его встречи с игровой конструкцией, лестница, второй этаж, всякая другая заранее известная подробность декорации не выступают как внезапное препятствие, а оказываются долгожданными недостающими звеньями в пластическом рисунке его роли.

Подобным же образом можно обходиться с предполагаемыми люками, любыми техническими и трюковыми приспособлениями, которые ожидают актера на сцене.

Репетируется сказка.

— Не забудьте, что к этому моменту вы уже привязаны невидимым зрителю тросом. В конце монолога попробуйте разбежаться и вскочить на стол. Пока с помощью стула. А на сцене вас подтянут на тросе, и вы «взлетите». На столе договариваете последние фразы и «улетаете» под колосники. А вы — выскакиваете в этот момент вот здесь — из люка. И тоже забираетесь на стол, как бы желая удержать приятеля от рискованного полета.

Первый актер в нужный момент вскакивает («взлетает») на стол, затем тихо сходит с него, мысленно уносясь в высоту. Другой же открыто подходит к месту, где он должен выскочить из-под земли, условно обозначает свое появление и включается в сцену.

Если чертеж выгородки четок и задание помощнику режиссера дано точно, то перед началом репетиции не будет суеты и хватит десяти минут, чтобы эту выгородку проверить и уточнить.*

Разумеется, я говорю о времени до звонка, после которого не может быть никаких задержек.

2.

Реквизиту в репетиционном процессе многие режиссеры уделяют недостаточно внимания.

Зачастую режиссер с актерами приступают к первой репетиции на площадке, что называется, с пустыми руками. А потом начинаются бесконечные распоряжения реквизитору — принести то, дру-

гое. И дело не в том, что это неудобно для обслуживающего репетицию работника.

Тут вопрос в принципе отношения к реквизиту.

Молодому режиссеру становится гораздо легче строить рисунок спектакля после того, как он выработает отношение к реквизиту не как к вспомогательному атрибуту игры, а как к моменту авторскому, неотъемлемой части режиссерской партитуры спектакля. Вхождение этого компонента в замысел и его разработку в принципе может быть следующим.

Мизансценируя эпизод у макета, постановщик не только постоянно спрашивает себя: «А что они тут делают, чего хотят, добиваются?» — но сразу же ищет, каким образом они это выражают, — не только через графику перемещений, остановок, поворотов, но и через физическое действие.

Стало быть, через реквизит.

Уже говорилось: логика действия не должна выстраиваться прямолинейно и потому все движения персонажа, его переходы, ракурсы чаще всего не буквально выражают действенный импульс, а неожиданно, порой парадоксально.

Точно так же и линия физических действий должна строиться сегодня по принципу *контрмонтажа*.

Вот отрывок из комедии А. Вампилова «Прощание в июне» — неожиданное объяснение профессора Репникова с женой. Более чем полжизни супруги молчали: чего-то недоговаривали. Внезапный скандал с дочерью влечет за собой этот нелегкий диалог:

(Цитирую с небольшими сокращениями.)

Репников. ...Хорош бы я был, если бы я его не выгнал! Одним словом, он вздорный, нахальный, безответственный человек, и Татьяна не должна с ним встречаться! Это надо прекратить раз навсегда, пока не поздно!

Репникова (*не сразу*). А по мне так пусть. Пусть она любит и проходимца, и хулигана, черта рогатого — пусть.

Репников. Нашей дочери ты желаешь... Вот как?

Репникова. Так. И еще неизвестно, как лучше — так или по-другому.

Репников. Я тебя не понимаю.

Репникова. Что тут непонятного. У них так, у нас по-другому.

Репников. У нас? (*Осторожно.*) Что у нас?..

Репникова. У нас все прекрасно.

Репников. Тогда в чем дело? Изволь объясниться. Что, интересно, тебе не нравится?

Репникова. Ладно, мне все нравится... Ты лучший муж в городе... А я... я хорошая жена... Живем душа в душу. Все нам завидуют.

Репников. Так... (*Поднимается из-за стола.*) Признаться, в последнее время я ожидал от тебя какой-нибудь глупости...

Репникова. «Последнее время»... всю жизнь ты ожидал от меня глупости. Всегда. Глупости и больше ничего... Что — не правда? Ты умилялся моей глупостью, воспитывал ее и вечно требовал от меня одной только глупости.

Репников. Если это так, то, вижу, я постиг успеха. Только непонятно, для чего она мне, твоя глупость?..

Репникова. Для удобства. И чтоб хоть чем-нибудь питать свое тщеславие. Гением ты можешь выглядеть только рядом с такой дурой, как я... Что я такое, ты не скажешь? Пока она училась в школе, я была членом родительского комитета. Теперь она выросла, кто я теперь?

Репников. Ты жена ученого, и действительно хорошая жена. Разве этого мало?

Репникова. Да ведь ты не ученый, в том-то и дело. Ты администратор и немного ученый. Для авторитета.

Репников (*сильно уязвлен*). Обо мне не напишешь мемуаров — это тебя раздражает?

Репникова. Нет... Ладно, хватит об этом. И не беспокойся, тебе ничто не угрожает: я поняла все слишком поздно... Подумай лучше о дочери...

По автору, этот диалог происходит за обедом. Нам с актерами хотелось, не вступая в противоречие с пьесой, решить сцену на бытовом действовании, но обеда, как такового, избежать. Ритм объяснения был бы не в характере спектакля и мог бы оказаться несколько штампованным, если бы Репникова приносила суп, разливала половником. Репников пытался бы есть, потом швырял ложку, вскакивая из-за стола, и т. д. К тому же действие нашей сцены происходило не в столовой, а в гостинной обширной квартиры Репниковых.

Сцена решалась на ежедневном ритуале сборов Репникова на работу, в которых его собственная роль была сведена почти до нуля. Все делала за него жена. На приведенный только что диалог раскладывался следующий ряд физических действий: Репникова приносила ножницы, подстригала мужу виски, слегка укладывала волосы, маскируя плешь, клала ему в портфель термос, застегивала запонки, подавала пиджак. Действующие лица переходили в переднюю, где Репникова подавала мужу пыльник, затем, присев на корточки (было понятно, что из-за живота ему трудно нагибаться),

снимала с него шлепанцы, надевала и завязывала туфли, слегка проводила по ним щеткой и, наконец, отойдя на шаг, как бы оглядывала свое произведение. Все это делалось ею без раздражения, почти неосознанно — привычно. И разговаривала она спокойно, не бунтуя, а как бы констатируя непоправимость положения.

Но разговор идет о реквизите. Легко убедиться, что при такой нагрузке на линию физических действий реквизит не может возникать на репетиции как по мановению руки факира. Он должен материально и плотно лечь в партитуру спектакля и выступать гарантом невоплощенной еще мизансцены. А пришедшие на репетицию актеры должны сразу увидеть в нужных местах ножницы, портфель, термос, рожок для надевания обуви, сапожную и платяную щетки.

Надо ли говорить, что подобная подготовленность к репетиции экономит массу общего времени и активизирует творческий поиск! Природа актера такова, что, едва он увидит предмет, ему захочется с ним поимпровизировать. Режиссерская партитура — не догмат. На то и глаза постановщика, чтобы в ходе репетиции отсечь все необязательное, в том числе и лишний предмет, лишнее физическое действие. Предположим, что не понадобится одежная щетка, — и реквизитор вычеркнет ее из своего списка. Предположим, возникнет необходимость еще в зеркальце или бархотке — и они тут же войдут в партитуру сцены.

3.

Итак, сцена заранее распланирована на макете, составлено расписание на несколько дней, даны выгородка и список реквизита.

Что дальше?

Надо решить, нужны ли *репетиционные костюмы*.

Чаще всего они бывают нужны. Исключение составляют случаи, когда пьеса сугубо современная по одежде и когда репетиция наверняка не предполагает никаких спортивных движений, танца, валяний по полу и т. п. Во всех остальных случаях режиссер должен указать в расписании, что актеры обязаны быть к началу первой репетиции на площадке в репетиционной одежде. Ею может оказаться тренировочный или любой удобный костюм, который не жаль испортить или запачкать. При репетировании же костюмной пьесы или ролей, предполагающих костюм, от которого может зависеть характерность, этой дежурной репетиционной формы оказывается недостаточно.

Длинные платья, кринолины, сюртуки, фраки, жилеты, узкие панталоны, халаты, военная форма, толщинки (так же как и платки, веера, относящиеся в театральной практике не к реквизиторскому, а к костюмерному цеху) тоже должны присутствовать на первой же репетиции на площадке, хотя бы в приблизительном подборе. Окончательный костюм поспекает только к генеральным (и даже если он есть, его нельзя эксплуатировать на протяжении всего репетиционного периода). Неопытный актер вместе с неопытным режиссером без такой подготовки, как правило, «тонут в накладках» на генеральной.

В предварительной прикидке мизансцен надо учитывать, наконец, и цвет костюма по эскизу. При слишком светлых костюмах невозможны мизансцены, которые привели бы к скорому их загрязнению. И обратив на это внимание на первых порах, возможно еще изменить одно из двух: или эскиз костюма, или мизансцену. И далее не устать контролировать себя и актера:

— Здесь у вас не может быть такого движения, ведь вы будете в узких обтяжных рейтузах и сапогах со шпорами. А вам ни в коем случае нельзя садиться на землю: не забывайте, что вы в белом платье. И прошу вас не прикасаться к лицу партнера, ведь у него будет наклеенный нос. Прошу всех также помнить про екатерининские напудренные парики!

4.

Еще одна распространенная ошибка молодых режиссеров заключается в том, что они начинают думать о музыкальном оформлении лишь в период сценических репетиций, а то и вблизи выпуска. В этом случае музыка не становится органическим элементом спектакля, а входит в него, как гарнир к уже готовому блюду.

Если музыка должна по замыслу существовать внутри сцен, ее необходимо вводить с первых репетиций на площадке.

С «живой» музыкой проще. Достаточно позаботиться о нотах и концертмейстере к первой же репетиции, и музыка будет вплетаться в пластическую фактуру сцены, сливаться с ней. То же касается и «живых» шумов. Если нет шумовика — человека, которому были бы специально поручены в спектакле шумы, эту обязанность должен выполнять реквизитор.

Очень полезно подключение к репетициям с самого начала не только концертмейстера-

пианиста, но и еще одного-двух музыкантов, в зависимости от характера спектакля: ударника, баяниста, скрипача.

Сложнее с фонограммой. Лучший путь — составление рабочей фонограммы и присутствие на репетиции радиста или поручение этих обязанностей помощнику режиссера.

Составление рабочей фонограммы обычно осуществляется так. Записываются и разделяются ракордами несколько музыкальных тем, которые предположительно на выбор могут подойти к данной сцене. Причем монтируются они одна за другой, чтобы легко было находить и выбирать. От репетиции к репетиции выбрасываются лишние темы и куски, вклеиваются новые. Затем по этому репетиционному варианту делается чистовая запись.

Рассказ или показ?

1.

Звонок.

Режиссер сидит у своего столика. Актеры—вокруг с вопросительно-выжидательными лицами. Волнующая минута. Все несколько смущены. Это доброе смущение: излишняя уверенность в себе перед вступлением в творческий процесс не обещала бы ничего хорошего.

Но как ни привлекательно это смущение первых минут, кто-то должен его преодолеть. Кто же?

Разумеется, режиссер. Ведь пока что он полный хозяин на репетиции, а актеры — лишь его гости (к генеральным положение изменится). Чем же режиссеру занять гостей, как же победить общее смущение?

Только не разговорами.

Две-три фразы — самое большее, что может позволить себе режиссер перед репетицией, если хочет, чтобы актеры физически не демобилизовались, чтобы действенный импульс, который они принесли на репетицию, не пропал зря.

Лучше всего, если режиссер сразу же идет на площадку и зовет за собой участников сцены. Он показывает им опорные точки, входы и выходы. Он будто водит исполнителей по своей квартире, предлагая им здесь поселиться.

Режиссер вооружает актеров их личным реквизитом, говоря, кому и где те или иные предметы могут понадобиться. И вот уже исчезло общее смущение — все заняты делом.

Эта ориентация в выгородке тоже должна занять не более двух-трех минут. Далее режиссер, усадив актеров на зрительскую сторону, рассказывая или показывая, излагает свои первые графические задания.

Дотошные методисты поправят меня: прежде всего *действенные задания!*

Но я не оговорился.

Если актер не владеет школой, с ним нужно заняться выяснением действенной начинки каждого кусочка, научить его технике действия. Если же актер грамотен, он сам действенно решает задачу, режиссеру же остается лишь вычерчивать рисунок сцены.

Не формальный ли это подход к делу? Нет! Ибо речь здесь идет тоже о грамотном режиссере, который не предлагает никакой иной графики, кроме потенциально действенной.

Возражение иного читателя не заставит себя ждать:

— Действие действию рознь. Как же можно не выяснить его, не проанализировать?

Да. Если действенный потенциал куска из текста неясен, спорен, то режиссер должен уточнить:

— По действию здесь вы не выгоняете гостя, а выясняете цель его визита.

Но такое разъяснение необходимо лишь в одном из множества случаев. Из всей логики репетирования, из самой предложенной графики движения должно быть несомненно, чего хочет режиссер, какую действенную задачу преследует. И продуктивнее, если актер сформулирует ее внутренне, чем будет ждать от режиссера, пока тот *преподаст* ему ее, поставит все точки над «i». Так убивается интуитивный характер действия, так смещается роль режиссера от художника параллельной профессии к докучливому ментору, постоянно вопрошающему:

— Чего вы тут добиваетесь? Какие у вас тут действия?

Ответ чаще всего очевиден. А у актера в сознании в ответ возникает спазм, подобный тому, который возникает у вас, если вам, указав на стул, строго говорят: «Имей в виду — это стул! Ты понял? Не ошибись!»

Так возникает «действенная демьянова уха».

2.

Что же предпочтительнее — рассказ или показ?

Рассказ менее навязчив, но более многословен, не так конкретен. Показ лаконичен, но опасен. Он результативен, навязчив, может тянуть на подражание.

И вообще, хорошо или плохо, когда режиссер много показывает?

Прежде всего следует различать *актерский показ* и *режиссерский*.

Актерский показ — со стороны режиссера — это подмена актера собой. Такой показ, как правило, вреден. Если режиссер показывает плохо, он перестает быть убедительным, роняет свой авторитет. А если показывает хорошо, он деморализует, уничтожает актера. «Ну! Куда мне!» — как бы говорит актер и внутренне уныло, без уверенности идет выполнять только что проиллюстрированное задание.

Актерский показ допустим, пожалуй, только в целях педагогических, когда надо сбить спесь с капризного, заносчивого артиста или растормозить творческую природу актера-лентяя.

— Во время этой сцены не прекращайте танцевать танго, причем на своем тексте постарайтесь быть лицом к залу, а перед репликами партнерши — ее поворачивать к зрителю.

— Я не знаю, как это сделать.

— Попробуйте.

Актер пробует, но ничего не выходит.

— А вы старайтесь, не закрываясь от зрителя, вести партнершу так, чтобы она выполняла рисунок танца, а вы только топтались на месте. К репликам партнерши берите ее за талию и резко поворачивайте лицом на зрителя, а после ее реплик возвращайтесь в прежнее положение.

Такое задание не так трудно, как может показаться. Но актерская лень нелегко сдает позиции.

— Я же не акробат, — говорит актер. — Видите, не выходит.

— Тут не требуется акробатики. Разрешите?

Режиссер «отнимает» у исполнителя партнершу и показывает.

Всегда ли режиссер в крайнем случае должен уметь выполнить сам свое задание?

Да, всегда. Но именно в крайнем случае.

Бывает, актер вдруг спровоцирует режиссера:

— Покажите, пожалуйста.

Лучшая реакция на это — мгновенный, без секунды колебания выход на площадку. Эта режиссерская решительность, отсутствие боязни оказаться в «актерской шкуре» под ревнивым актерским взглядом — большой козырь режиссерского мастерства.

Но режиссер не должен давать выставить себя в смешном виде. Качество такой провокации со стороны актера может быть разным. И однажды приняв и с блеском отбив вызов, при подобном повторном предложении режиссер будет прав, если ответит:

— Хорошенького понемножку. Мое дело — поставить задание, ваше — выполнить.

Актерский показ — это демонстрация, как надо сыграть, режиссерский — указание, что надо в данном куске сделать.

Режиссерского показа нет основания остерегаться. Он, как правило, конкретен и представляет собой наиболее лаконичное средство передачи актеру режиссерского задания.

Режиссер не должен стесняться выходить показывать, даже если перед ним артисты старше его по опыту и годам, даже если это знаменитости. Техника освобождения режиссера от зажима довольно проста. Ему достаточно осознать, что у каждого на репетиции свое дело, свои задачи, что режиссерским показом он выполняет лишь свою собственную работу, чтобы актер потом мог выполнять свою.

А как же быть с рассказом на репетиции? Как относиться к нему?

Те же проблемы возникают и у музыкантов. Они спорят — что лучше: когда дирижер формулирует задание в словах или когда хорошо задает его руками? Рассказывают, что Кароян умеет соединять то и другое.

— Обратите внимание! Сейчас будет такой-то кусок, в котором самое главное — то-то, — успевает сказать он в паузе, а между тем руки его задают группам инструментов одно за другим необходимые качества.

3.

Рассказ вместе с демонстрацией — это, собственно, и есть подлинный режиссерский показ. Режиссеру не нужно, выходя на площадку, проговаривать точный текст пьесы. Это-то и потянуло бы его на желание поактерствовать.

Чтобы проиллюстрировать то, что я имею в виду, говоря о рассказе в показе, предлагаю вернуться к процитированному уже отрывку из «Прощания в июне».

Режиссер выходит на площадку. Он занимает место исполнителя, который в это время отходит не куда попало, а в направлении зрительного, зала, как бы на авансцену. Дальше отходить актеру не имеет смысла, чтобы можно было сразу же выполнить задание или подключиться к режиссеру в качестве партнера, если режиссер будет показывать линию другого персонажа.

— Во время монолога о вздорном нахальном молодом чело веке вы, Репников, здесь — у стола. Репниковой нет, она ушла вон туда, в другую комнату. Вы роетесь в ящиках стола, перекладываете листки доклада, вырезаете лишние куски, что-то склеиваете (параллельно все эти действия в *намек* выполняются режиссером). В то же время говорите, не форсируя голос, но с *посыл*ом в ту кулису, в расчете быть услышанным женой, которая приближается на последних репликах вашего монолога (режиссер переходит на место Репниковой и далее объясняет — показывает ее линию действия, актриса — Репникова отходит на зрительскую сторону). Репникова подходит не быстро, как бы новыми глазами глядя на мужа, но и не слишком медленно — деловито. В руках у нее пиджак, ножницы, расческа. Дайте, пожалуйста, реквизит! Вы вешаете на стул пиджак. Поправляете мужу правый висок, обходите его со спины, выравниваете левый висок. Репников все время вам мешает. Вы решительным движением приказываете ему не вертеться. После ножниц идет в ход расческа. Вам не достать до его макушки, потому можно подставить стул и усадить его. Пока вы поднесете стул, Репников возьмет со стола листок и затем будет просматривать его. На причесывании и просмотре листка идет весь текст вплоть до: «...ты лучший муж в городе». На тексте «...живем душа в душу» хорошо бы подать мужу пиджак (режиссер выполняет действие). После текста «...все нам завидуют...» идете за термосом и портфелем. На монологе о собственной глупости возвращаетесь (режиссер идет от кулисы с термосом и портфелем в руке), отнимаете у мужа листок; доклад и термос укладываете в портфель (режиссер выполняет), затем ведете мужа в переднюю, где сразу присаживаетесь на корточки, начинаете его переобувать (режиссер в *намек* показывает).

К сожалению, режиссеры слишком часто прибегают к актерскому показу. Эта наша самонадеянность не может не раздражать актеров. И потому у некоторых из них вырабатывается неприязненное отношение к любой попытке режиссера выйти на площадку.

— Я уже понял, сейчас сделаю,— торопливо говорит актер, не дослушав, не вникнув толком в задание.

Такого актера надо постепенно приучить терпеливо и деловито воспринимать режиссерский показ.*

4.

Так что же, режиссерский показ должен быть всегда столь методичным?

А где же режиссерский темперамент?

Откровенно говоря, во мне не вызывают большого доверия вулканические режиссерские темпераменты. Иной мастер мечется по залу, словно кабан в зарослях. И всегда в этом хочется заподозрить некоторую позу.

Разумеется, творческий процесс увлекателен. Не может не загораться на репетиции и режиссер... Но если он загорается больше, чем актер, он рискует оказаться смешным. К тому же такое прогорание на репетиции бесполезно. Оно не аккумулирует актера, а приносит ему бесполезный наружный ожог.

Самое же главное в том, что режиссер выхолащивает себя. Подлинный режиссерский темперамент выражается не иначе, как через актеров и истинно темпераментный рисунок спектакля.

Потому отдадим предпочтение не первобытно-разнузданному, но постоянно сдерживаемому, близкому к дипломатическому режиссерскому темпераменту.

Кто кого?

1.

С какой степенью точности актер обязан выполнять режиссерское задание?

Если говорить о технической точности, то — с предельной. Режиссер не может проявлять терпимости к актерской лени, к приблизительности выполнения своего задания. Другое дело, если актер хочет предложить свое, альтернативное решение.

Как упорядочить право на возражение актера и полномочия автора спектакля?

Как-то в начале одной работы мы с составом спектакля сформулировали этические нормы рабочего общения режиссера с актером в трех формулах, пригодных для работы — *А, Б, В*, одновременно определив под буквами *Г, Д, Е* и всеми последующими формы общения, этически неприемлемые. Под этим подразумевалось:

Формула А. Режиссер предлагает, актер выполняет.

Формула Б. Режиссер предлагает, актер выдвигает встречное решение. Режиссер соглашается.

Формула В. Режиссер предлагает, актер выдвигает альтернативу, режиссер не соглашается. Актер выполняет первоначальное задание режиссера.

Есть режиссеры, которые из этих трех признают только формулу *А* — беспрекословное выполнение своей воли. Заведомо исключая соавторство актера в создании рисунка спектакля, они лишают его инициативы, а спектакль — всего ценного, что может принести в него коллективное творчество исполнителей.

Другие слишком подчиняют себя формуле *Б*. Им неловко отказать актеру в инициативе, и они растворяются в его предложениях. У таких режиссеров на репетициях, а потом и в спектаклях царит хаос.

С моей точки зрения, духу здоровых производственных отношений не противоречит ни одна из этих трех формул; разумным их чередованием и обеспечивается истинно творческая дисциплина репетиции.

Что же представляют собой другие формулы репетиционных взаимоотношений?

Формула Г. После того как режиссер не принял ответного предложения актера, актер не выполняет с готовностью первоначальное предложение, а задает режиссеру вопрос, вроде:

— А почему?

Или:

— Да разве это лучше?

Режиссер же в ответной реплике проявляет свою власть:

— А потому что мне виднее.

Или:

— Да, представьте себе, лучше.

После чего актер, не подавляя в себе вспышки возмущения, нехотя исполняет режиссерское требование.

Формула Д. Вслед за тем как режиссер попытался деспотически настоять на своем, актер продолжает парировать:

— Вы тоже можете ошибаться. Или:

— Мы — не марионетки. Вы режиссер и обязаны нас убедить.

В ответ на это режиссер либо угрожает актеру выговором, либо пускается в пространное объяснение, доказывая свою правоту, и на репетиции оказывается сделана лишь половина нормы.

Очевидно, что подобные формы производственных отношений, мягко говоря, неприемлемы.

2.

Сосредоточимся теперь на актерах.

Есть артисты, которые предпочитают *формулу А*, т. е. почти не спорят с режиссером. Они резко делятся на две категории. К одной относятся актеры, безынициативные, смотрящие в рот режиссеру, а на себя — лишь как на глину для режиссерского творчества.

По известному афоризму Немировича-Данченко, *режиссер должен «умереть» в актере*. В этом случае происходит обратное: актер «умирает» в режиссере и вместо самостоятельного творения актерского таланта мы получаем лишь слепок с режиссерского задания. Потому актеров этого типа надо всячески активизировать, укреплять в них ощущение своего «я», постоянно предлагая:

— Смелее предлагайте свое, побольше приносите на репетицию.

Актеры другого типа предпочитают, не споря, сразу идти к выполнению режиссерского предложения по иным мотивам. Они просто не желают вникать в режиссерскую компетенцию. Какое бы задание ни получил такой актер, он устремляет свое внимание, ум, волю, фантазию единственно на то, как лучше перевести задание режиссера на свой действенный язык. Для него режиссерское предложение — такая же данность, как текст пьесы. И в рамках этого задания он ищет и находит возможность своего решения.

Это самый благодатный тип актера, с таким актером легко, о его характере и манере работать режиссеры рассказывают друг другу с удовольствием.

Актеры, слишком пристрастные к *формуле Б*, к выдвиганию встречного решения, — это акте-

ры-спорщики, актеры-спорщики. Им — пусть хуже, лишь бы по-своему. С ними трудно. Лучше всего, пожалуй, бороться с их раздутым самолюбием в индивидуальных беседах, убеждая, что сам по себе дух противоречия бесплоден.

Рациональное зерно *формулы Б* — в обращении к ней актера иногда, по мере действительной необходимости. Мне приходилось встречать очень хороших артистов, которые с готовностью выполняют десять режиссерских заданий, а в одиннадцатый раз предлагают свое решение, с которым трудно не согласиться. Видно, актер высказывается только потому, что, угадав направление режиссерского поиска, он почти уверен, что его предложение придется к месту.

В какой форме наиболее приемлемы эти актерские предложения?

Если речь идет лишь о краске, в особенности для партнера, или о чем-то, что можно объяснить кратко, то — в словах. В большинстве же случаев — в действии, в конкретном показе. Известно, что, когда актер начинал пространно объяснять, как он хочет сделать что-то, Станиславский обрывал его суровой фразой:

— Не говорите. Идите и делайте.

И наконец, *формула В* — настоящие режиссера на своем предложении есть проверка, камертон «душевного здоровья» репетиции.

Хорошо, если режиссер в самом начале работы объяснит, что коли он настаивает на своем, то не в угоду своему самолюбию, а в интересах будущего спектакля, в интересах целого.

Актер же, чье предложение только что отвергнуто, не должен на этом сосредоточиваться, легко и с удовольствием возвращаясь к режиссерской версии. Пример ему может подать сам режиссер, с готовностью отказывающийся от своего предложения, как только актерское оказывается лучше. У хороших соавторов в процессе работы нет проблем самолюбия, а есть только соображения дела.

3.

Отношения актера и режиссера на репетиции бывают разными. Иногда они напоминают отношения дипломатов двух стран, другой раз — добрых приятелей, но чаще всего — родителя и взрослых детей. Такова уж природа их производственных отношений. Порой совершенно чужие люди, которые за рамками репетиции даже как бы отворачиваются друг от друга, едва возобновляется работа, снова становятся отцом и дочерью, сыном и отцом

«Говорят, артист — большой ребенок», — сказано у Маяковского.

Что помогает отцу или матери сохранить авторитет перед взрослым сыном? Как избежать конфликта поколений, взглядов, нетерпимости взрослого человека к какой-либо зависимости?

Прежде всего, старший должен быть на высоте.

С чего это начинается?

Мне думается, с правдивости и умения быть самим собой.

И еще — с верности себе.

Если во взаимоотношениях законодателем является один, другой — исполнителем этого закона, то закон должен быть непреложен и для законодателя.

Если режиссер объявляет, что опоздавший на минуту на репетицию не допускается, он накладывает аналогичное обязательство прежде всего на самого себя. Если режиссер называет срок, он обязывает прежде всего себя.

Режиссер должен быть верен себе и в характере творческих заданий. «Прогоним без остановок», — говорит режиссер.

Организм актера настроился на безостановочный прогон только что сделанного куска. Но режиссер увлекается. Едва сказаны первые реплики, слышится «Стоп!», и вместо прогона начинается разработка.

Актер испытывает сначала чувство неосознанной досады, а потом перестает относиться серьезно к заданию режиссера: все равно тот сам же его нарушит.

«Дойдем до такого-то момента и сделаем перерыв».

Опять же, актер распределяет свои силы так, чтобы после определенного количества труда наступил короткий отдых. Но вот дошли до известного момента, и режиссер уже забыл свое обещание. «Дальше!», — командует он.

Снова измена себе. Мелкая, но досадная, подтачивающая его популярность в труппе.

Закон есть закон.

Разумеется, здесь речь не о педантичности. В творчестве возможны неожиданности, применительно к которым необходимо бывает иногда на ходу изменить свое решение. Но актер должен знать, что это именно сознательно допущенные исключения из правила, продиктованные той же логикой творчества, а в принципе режиссер — человек слова.

Режиссер как рисовальщик

Что же именно должен передать актеру в своем показе режиссер?

Прежде всего, *где* исполнителю находиться и *что* делать, т. е. мизансцену и физическое действие. Иногда этот процесс называют режиссерским рисованием. Действительно, справедливо уподобить его созданию контурного наброска на холсте.

В своей практике я применяю в основном три способа режиссерского рисования на площадке: по **линиям, точкам и физическому действию**. Каждому из этих способов оказывается преимущество в соответствии со стилистикой решения всего спектакля или сцены.

Мизансценирование по линиям применяют большей частью, разводя на площадке те сцены, где основным выразительным средством выступает *качество движения*.

Певучие и летящие движения Ларисы, ястребиная пластика в мизансценах Паратова, пресловуто-назойливые и бессильно-рывковые переходы Карандышева — все это можно передать актеру, показав лишь в намеке, предложить ему сделать это по-своему, как говорил Станиславский, довести до предела.

В другом случае основным выразительным средством могут быть *точки фиксации*.

— Фокус не в пируэте,— утверждают танцовщики,— фокус — в остановке!

Этот способ режиссерского рисования мне не раз служил верой и правдой, прежде всего в создании мизансцен, так сказать, спортивного свойства.

Предфинальная сцена из «Золотого ключика».

Группа Буратино и группа Карабаса вступили в смертельный бой за обладание золотым ключиком Беготня, борьба за ключ, почти баскетбол.

— Здесь обе группы — на самом далеком расстоянии занимают вот эти точки. Карабас вот здесь дразнит Буратино ключом. Группа Буратино — ни с места. Карабас швыряет ключ коту Базилио. Кот перебегает вот сюда, ближе к центру, и снова дразнит Буратино и Пьеро, которые разом выбегают и фиксируются вот здесь. Пьеро отвлекает кота какими-то штуками, Буратино вырывает ключ. Но с другой стороны подоспевшая лиса Алиса вырывает ключ и кидает его Карабасу, ключ перехватывает Мальвина и отбегает сразу в угол просцениума, вот сюда. Буратино с друзьями загораживают дорогу Карабасу, он идет на них. Группы меняются местами...

Почти нет речи о качестве переходов. Актер только знает точку и качество остановки. И его цель — в нужный момент и кратчайшим путем занять свое место. Затем мизансцены проходятся по точкам, после чего начинается разработка.

Этот путь продуктивен.

Он дает возможность быстро выстраивать сложные, в том числе групповые и массовые сцены, но, повторяю, применим именно в эпизодах, где преобладает внешнее столкновение, большой темп.

И наконец, третий путь строительства мизансцены — *по линии физического действия*. Он наиболее применим в решении бытовой драматургии. Здесь также указываются и переходы, и точки остановок, но вся «география» сцены строится в зависимости от линии физического действия каждого персонажа. Этот случай мизансценирования уже проиллюстрирован в связи с разговором о реквизите по поводу решения сцены Репниковых из «Прощания в июне».

Одна из ошибок начинающих режиссеров в боязни слишком конкретизировать рисунок в репетиционной комнате:

— У меня там будут два этажа, четыре лестницы, покатый пандус. Что же я сейчас стану уточнять? Все равно придется переделывать.

Ждать декорации — значит не сделать ничего. Пластика, как ртуть, способна менять свою форму. Важно, чтобы она была накоплена. Надеяться, что она возникнет, откуда ни возмись, в выпускной период — чистейшая алхимия. Надо добывать ее по капле, тогда будет с чем выйти в декорацию*.

Синтезирование

1.

Аналитический процесс в искусстве очень увлекателен. Особенно для начинающего режиссера, обладающего исследовательским умом. И чем дальше он разнимает скальпелем пьесу, события, обра-

зы, технологию творчества драматурга, чем пристальнее всматривается во все это через микроскоп, тем в большие проникает глубины.

А дни бегут, и уж выпуск на носу. Все еще разобрано на части, мельчайшие детали будущего спектакля как бы разложены на столе. До некоторых еще не дошли руки, а времени уже совсем нет. Более того, на предварительный разбор оно катастрофически перерасходовано.

Пора, не пора, постановщик начинает собирать все воедино. В спешке, как попало, он монтирует разобранный по винтикам механизм. И, как всегда в таких случаях, остается несколько «лишних» деталей, которые он сгоряча отметаает.

В следующий раз режиссер «будет умнее». Он во всяком случае решит для себя, что время за неделю-полторы до выпуска неприкосновенно. Это дни прогонов. При новой постановке за упомянутый срок до выпуска он бросит предварительный процесс проникновенного анализа и круто повернет к грубому ремеслу.

— Пора устраивать прогоны.

И удивится, увидев, что и в этом случае большая часть его исследовательских откровений не реализуется в спектакле.

Он отнесет это на счет недостатка актерской техники и останется собой доволен. Между тем причина здесь иная — недостаток техники режиссерской.

Овладевающие нашей профессией далеко не сразу открывают для себя, что синтезирование — это не только прогоны и монтировочно-технические репетиции. Что синтезирование в профессиональном театре — это не менее 70% работы, и это процесс сугубо творческий, может быть, даже более увлекательный, чем предварительный анализ, потому что в нем больше от настоящего театра, потому что в нем, как на проявляемой при красном свете пластинке, постепенно начинают вырисовываться черты будущего произведения искусства. И, открыв для себя сию премудрость, режиссер начинает синтезировать не по завершении процесса разбора, а параллельно с ним, не позже, чем во вторую четверть репетиционного периода. А то и вообще отказывается от разделения этих процессов, решительно заявляя:

— В современном театре всё — синтез! Анализ — не более, чем мгновенное отклонение от комплексного, синтетического поиска.

Практика убеждает, что такой путь гораздо благотворнее и для совершенно неопытного артиста, готовящегося впервые выйти на подмостки. Сакраментальное анализирование ошеломляет его своим величием. Чувство благоговения перед театральной премудростью приумножается в нем, но это отнюдь не способствует его освобождению. После особенно мощной аналитической репетиции новичок окончательно теряется. Трудное начинает казаться для него недостижимым.

Комплексный же подход не дает ему задуматься, у него нет времени даже испугаться. Весь механизм его творческой природы начинает работать разом. И если режиссер при этом терпелив, он скорее подведет дебютанта к первому серьезному перевалу и поможет ему без мудрствований одолеть высоту.

Не могу согласиться с теми из моих коллег, кто не придает большого значения немедленному и методическому закреплению рисунка, — такой режиссер «разбрасывает» сразу целую сцену; в конце репетиции, если остается время, разок прогоняет — и до следующей встречи. И работа наполовину пропадает зря.

Не более правы, как мне кажется, и практикующие другую крайность — те, кто любит отрабатывать каждый переход, поворот в отдельности, сосредоточиваясь на одной мизансценической единице в отрыве от контекста последующих. Нет сомнения, что такой способ работы одинаково вреден опытному актеру и новичку. Он вырабатывает привычку механического заучивания мизансцены, движения, жеста, умертвляющую их при самом рождении, как если бы только что распустившийся цветок, чтобы его лучше сохранить, немедленно закладывали в книгу.

А. Арто определяет мизансцену как *пространственный язык театра*. Можно ли обучать языку путем механического вызубривания слов, в отрыве от смысла и перспективы фразы? Разве что попугаев.

Очень важно ощущение пропорции в создании и закреплении рисунка сцены.

Мне думается, режиссер должен давать в один прием порцию мизансцен не по количеству фраз пьесы, а по количеству фраз собственной партитуры, т. е. в зависимости от насыщенности текста пластикой. Останавливаться можно в конце смыслового куска, но это вовсе не обязательно. Если кусок велик, можно прервать задание почти в любом месте. Драматург В. Розов рекомендует останавливать работу на полслове, чтобы легко сочинялось дальше.

Важно приостанавливать себя в тот момент, когда чувствуешь, что большая доза пластического текста будет обременительна для актера.

В своей практике я приучаю актеров воспринимать в один прием в среднем от четырех до деся-

ти пластических единиц. После чего следует закрепление с некоторыми, не слишком дотошными уточнениями — один, два или три раза.

Очень важен ритм закрепления в разные моменты работы.

К середине репетиции актеры часто начинают намекать, что пора бы сделать перерыв.

— Один раз (или два) закрепим наработанное, чтобы потом сразу идти дальше,— говорит режиссер, и актеры, как правило, соглашаются с разумностью такого распоряжения. Тем более что прогон наработанного за полрепетиции занимает не более чем две-три минуты (конечно, если режиссер не будет злоупотреблять актерским терпением, увязая в уточнениях).

Вторую часть репетиции режиссер должен, как правило, планировать так, чтобы оставалось время для закрепления наработанного за всю репетицию.

Иногда можно прибегать к закреплению **методом кольца**. Этот термин заимствован из опыта кинодубляжа, где определенный кусок отснятой пленки склеивается кольцом и прокручивается с начала до конца нужное количество раз. Наше кольцо отличается, однако, тем, что мы имеем дело не с зафиксированным на пленке, а с непосредственным репетиционным процессом, с живыми артистами.

— Мы прогоним сцену три раза. Фокус в том, чтобы не останавливаться на стыках между прогонами, а, мгновенно перестроившись на исходную мизансцену, продолжать, как если бы сцена шла дальше. Но «ритмово» начинать каждый следующий прогон не с нуля, а с той ступеньки, на которую мы поднялись в финале сцены. При этом прошу не подменять подлинное ритмическое наполнение и усиление вольтажем, эмоциональной самонакачкой. Надо соединять в себе ощущение продолжения и непрерывности всего «кольца» с верой в то, что все происходящее проживается как бы в первый раз.

В таких прогонах не допускается остановок ни под каким видом, даже если кто-то спутал текст или мизансцену.

О чем надо в большей степени заботиться режиссеру — о том, чтобы скорее развести начерно всю пьесу, или чаще возвращаться к уже выведенным на площадку сценам с целью разработки и закрепления их в памяти актеров?

Увы, и о том, и о другом, как ни трудно это совместить.

Нельзя успокаиваться, располагая черновыми набросками сцен, которые день ото дня стираются в мускульной памяти исполнителей. Но с другой стороны, нельзя, увлекшись разработкой отдельных эпизодов, перерасходовать на них временной лимит и упустить остальное.

Вот и приходится лавировать: сегодня развожу девятую картину, завтра — вторую, послезавтра — седьмую. Завтра вечером закрепляю девятую, послезавтра — вторую и т. д. Снова строжайшая самоорганизация и жесткая пропорция в сочетании авторских и разработочных репетиций с преимуществом для первых*.

2.

Один художник метко заметил: хорошо, когда в начале работы все ясно, в середине — туман, а к концу — опять все ясно.

Сейчас речь идет как раз об этом тяжелом периоде репетиций, когда то и дело кажется, что ничего не понять, что можно утонуть в хаосе сметанного на живинку и совсем еще не тронутого. Надо знать неизбежность такого ощущения и не относиться к нему панически.

Этот этап меньше всего допускает попытки подводить какие-либо итоги и демонстрировать кому-либо наработанное.

Режиссер должен заранее настроить себя так, чтобы не ждать от первых «склеенных» прогонов (недаром их называют адовыми прогонами) ничего приятного. Чего бы ему это не стоило, режиссер обязан быть бодр, оптимистичен, если надо — преисполнен юмора. Словом, его вид должен не дать артистам усомниться в том, что все идет верно, хоть и трудно, что тяжелый перевал на этом участке пути ожидался заранее.

Рассмотрим случай, когда спектакль не выходит на сцену вовремя из-за задержки выпуска предыдущего. Что тут делать режиссеру?

Только не ослаблять репетиционного темпа.

Режиссер должен перестроить работу так, чтобы у всей творческой группы не оставалось сомнений в том, что в репетиционном зале еще непочатый край работы. Тем более что чаще всего так оно и бывает.

В этом случае можно провести разработку по второму кругу, вызывая на репетиции группами эпизодов. Например, у героя и героини есть за спектакль три парные сцены. Вот и хорошо вызвать на две репетиции эти три сцены. Один день начать с наиболее трудной, остальные лишь вспомнить, другой — проработать две остальные, полегче, и в конце второй репетиции закрепить все три.

За скрупулезной разработкой рисунка не следует забывать и творческие задачи, добавляя одно за другим предлагаемые обстоятельства.

Например, попадает во второй круг все та же сцена Репникова и Репниковой из «Прощания в июне». Уточнены ракурсы, повороты, переходы, ритмы, всевозможные нюансы. Остается время два-три раза прогнать сцену.

— Вам, Репникова, происходящая перед этим сцена с Таней и Колесовым очень напомнила что-то из вашей молодости. Может быть, у вас был жених, которого вы действительно любили и к которому точно так же со скандалом убегали от родителей. Вы, Репников, может быть, об этом знали и догадываетесь, что ваша жена сейчас вспоминает. Для вас обоих воскресает то, о чем двадцать пять лет вы старательно умалчивали.

Подобного задания может оказаться довольно, чтобы при очередном прогоне сцена приобрела недостающую горько-ироническую нотку.

В другом случае можно предложить:

— Вы, Репников, возмущены более всего тем, что жена устраивает вам неприятный разговор перед ученым советом, на котором вы должны делать серьезный, вероятнее всего, ею же написанный доклад, который от недостатка времени вы не успели переписать своей рукой. А на ученом совете будет высокое начальство, и этот день может роковым образом отразиться на вашем, а следовательно, и ее благополучии. К тому же вы опаздываете и никак не можете разобраться в страницах доклада. Вы, Репникова, знаете, что сановитый муж ваш трусоват, что по институту ходят разговоры, будто доклады ректору пишет жена. Наплыв горьких чувств вызывает в вас странное ощущение: «Пусть хоть раз опозорится как следует, а там будь что будет». Отчего вы, против обычного, не спешите.

Это задание должно раскрыть в сцене другую — комедийную грань.

Следует, однако, предупредить актеров, что характер сцены — не карнавальная маска, которую можно менять одним движением, отбрасывая предыдущую. Новые задания должны лишь что-то прибавлять к сцене, но не уничтожать прежде наработанного.

Так, еще через две недели, если они есть, мы второй раз подходим к прогону в репетиционной комнате. Если остается еще немного времени, стоит употребить его на чистовые прогоны в комнате сначала по актам (один-два раза), потом целиком (три-пять раз). И всякий раз с обновленной задачей и корректурой — устной для массовых сцен (пять-десять минут) и письменной для индивидуальных (по принципу, описанному в главе «Пластическая гигиена спектакля»).

После такой вторичной проработки выход спектакля на сцену осуществляется значительно легче.

Дальнейшую работу в комнате я бы признал вредной.

Перевал

Обычно за сценические репетиции идет бой.

Но, предположим, репетируется только один спектакль. И на сцену можно выйти в любой момент.

Когда приходит час это сделать? Чем раньше, тем лучше?

Нет.

Попытка на пустой, необжитой сцене впервые мизансценировать спектакль убивает интимный момент рождения пластической ткани. Фантазия режиссера «вымораживается» слишком большим пространством, на смену озорству мысли приходит растерянность, схожая с состоянием *зажима* у актера. (Исключение составляют случаи, когда атмосфера холода, пустоты должна по замыслу присутствовать в сцене или спектакле.)

Это общее явление, свойственное не только молодым специалистам, но и мастерам. Я наблюдал, например, что Г. А. Товстоногов, репетируя новый спектакль, раньше намеченного времени не стремится выйти на большую сцену, даже если она находится в простое.

Но, предположим, весь спектакль уже решен на площадке, позади черновые прогоны по актам. Пора или не пора?

Чаще всего — пора.

Даже если хочется еще поработать в комнате. Даже если не полностью готова декорация. Потому что пространство сцены требует основательной подгонки всего рисунка, так же как и другой амплитуды игры — иного *посыла*.

Момент перехода на сцену всегда связан для режиссера с большим волнением.

Как-то выдержит слабый, почти голый птенец — едва набросанный рисунок — первое испыта-

ние пространством, высокими колосниками, глубокой арьерсценой, захлапленными темными карманами и главное — пусть пустым, но залом?

2.

Режиссер-постановщик должен помнить, что выход на сцену — это принципиально новый этап работы, еще один тяжелый «перевал». И если он следует сразу за черновыми прогонами, режиссер подходит к нему с ощущением, что он не успел еще отдышаться, беря предыдущую высоту, а уж грядет следующая, еще более крутая. Когда знаешь трудности наперед, легче рассчитать силы.

Как уже говорилось, у малоопытных режиссеров к этому моменту производственное начало подавляет творческое. И время упущено, и количество сценических репетиций жестко лимитировано, и один за другим начинают сутолочно поступать недостающие компоненты спектакля.

Не надо думать, что мастеровитый режиссер застрахован от связанных с этим неприятностей. Он порой также судорожно вынужден сколачивать все воедино.

Но в отличие от новичка опытный режиссер каждую минуту помнит, что в это нестерпимо суматошное время превыше всего очередная творческая задача. А именно: подойти к качественному скачку превращения разрозненных элементов в произведение искусства.

Что он для этого делает?

Режиссура — занятие не для робких. Человек этой профессии должен уметь самые трудности обращать себе на пользу. В это время мало кто в театре прогнозирует спектаклю успех. Он дает себе слово ни на что не обращать внимания — ни на растерянность сторонников будущего спектакля, ни на усмешки недоброжелателей. Мужество, стойкость и — работа, работа.

Если в авторский период репетиций — минимум ремесла, нетерпимость к нему, то здесь надо сознательно поставить «ремесло подножием искусству». Правда, не в ущерб последнему. То есть ремесло, распространяемое на технические компоненты спектакля, с бережливым отношением к самой художественной ткани.

3.

Очень важно правильно обставить сценическую репетицию.

Представим себе, как актер, волнуясь, надевает чистую сорочку и идет на первую сценическую репетицию. Он приходит (если ему не гримироваться, а лишь одеться в репетиционный костюм) за пятнадцать-двадцать минут. Все его встречают одной и той же фразой: «Там еще конь не валялся». Он заглядывает на сцену и понимает, что хорошо, если через час начнется репетиция.. Актер слоняется по грим-уборным, ждет. И — через полтора часа наконец выходит на сцену.

Охрипший режиссер кричит на кого-то, что и того нет, и другого нет, и вообще «ничего нет». Актер произносит свой текст. Ему трудно сосредоточиться, так как мало того, что постановщик то и дело отвлекается всякими техническими неурядицами, но, в зал то и дело входят какие-то люди, бродят в шапках по арьерсцене, из фойе доносится шум.

Вообразим себе и другую картину.

Тот же актер идет на первую репетицию. Наученный горьким опытом, он решает прийти не без двадцати, а ровно к одиннадцати. Не спеша поднимается по лестнице и заходит в зрительское фойе. Первый, кого он видит, — дежурный билетер. Строгая женщина сидит за столиком, на котором стоит табличка «Тише, идет репетиция». В это время актер слышит звонок.

— Звонок?! — пугается он.

— Только второй. Вы еще успеете, — успокаивает его билетерша.

Актер одним глазом заглядывает в зал и видит, что на сцене стоит полная выгородка, режиссер разгуливает по сцене, делает последние уточнения.

«Вот это да!» — думает актер и бежит одеваться. Едва натягивает репетиционную одежду, слышится третий звонок. Сбегая по лестнице на сцену, он соображает: «Так не годится. Завтра придут без двадцати!»

Не случайно я упомянул о дежурном билетере.

Его присутствие в фойе с первой сценической репетиции до последней генеральной — не роскошь. Никакими вывесками, стендами или световыми табло невозможно добиться той особой атмосферы в зрительской части театра, которую может обеспечить этот заботливый театральный человек.

Как показывает опыт, для исполнения этих обязанностей в каждом театре и Дворце культуры на время выпуска спектакля может найтись сотрудник, который в рамках своего рабочего времени сможет, выполнять эти обязанности.

Если билетер дежурит на репетиции впервые или по графику дежурные меняются, режиссер

должен найти минуту побеседовать с ним, попросить не отлучаться со своего поста, кроме как в момент возникновения шума с той или иной стороны в помещении театра. Говорить билетер должен шепотом, чтобы любой, не знающий режима жизни в театре тоже моментально переходил на шепот; делать замечания предельно вежливо, чтобы не возникало конфликтов. Такой охранительный барьер вокруг немедленно начинает ощущаться в зрительном зале и на сцене.

Пришел час найти место режиссеру в зрительном зале. Он чаще всего определяет свое место в одном из первых рядов партера.

Это неверно. Надо лепить спектакль, который бы брал зал как махину, целиком. А стало быть, строить рисунок для всего зала, рассчитывая на его основную массу и последние ряды. Да, в этом случае из первых рядов игра будет казаться укрупненной. Да, зрители первого ряда будут несколько раздавлены чрезмерной объемностью композиций, избытком воздуха, будут чувствовать себя как бы у подножия горы. Да, будет вблизи заметна технология крупной лепки.

Но на близком расстоянии в любом случае видна технология. Только в спектакле, рассчитанном на последние ряды, обращает на себя внимание укрупненность рисунка, тогда как в постановке, нацеленной на близкие места, всегда чувствуется чрезмерное актерское старание, которым артисты вынуждены компенсировать недостаточную дальнобойность спектакля, что эстетически гораздо хуже.

Если же спектакль рассчитан на весь зал, зрители первого ряда как бы приобщаются к тайне волшебства: они не перестают чувствовать за своими спинами ответный ток тысячной толпы.

Поэтому режиссер, мне думается, должен сидеть не ближе десятого ряда. А прогоны так называемых постановочных спектаклей, больших действий, лучше вести даже не из центра, а из конца амфитеатра или с балкона. И актеру это дает верную направленность, способствует масштабности игры.

4.

Здесь же — несколько слов о микрофоне как режиссерском орудии.

Выше говорилось о том, что все в театре надо мерить по человеку. Артист, разговаривающий «живым» голосом, и режиссер, отвечающий ему через микрофон, находятся в неравном положении.

Однако народу в репетиции участвует много, а режиссер один. Значит, и он в неравном положении, значит, у него есть право усилить свой голос в два-три раза?

Да. Но именно в два-три, а не в десять. Уровень звучания тут играет немаловажную роль. Так же как и режиссерская деликатность в пользовании этим орудием. Все ли замечания делать в микрофон? Не утомит ли это артистов? Может быть, иной раз лучше подняться на сцену, сказать что-то, минуя микрофон, или указать жестом?

Решающую роль здесь играет и распределение замечаний артистам и техническим службам, в частности осветителю и радисту. В некоторых театрах существует режиссерский пульт, который укрепляется на спинке кресла перед режиссерским местом или устанавливается на режиссерском столике. При помощи такого селектора обеспечивается локальная связь режиссера с каждым из обслуживающих цехов, она же выводит его на дирекцию и на зрительный зал.

В Ленинградском АБДТ под руководством Г. А. Товстоногова, помимо такого пульта, еще выводится дополнительный микрофон в последние ряды амфитеатра, где художник по свету, не мешая режиссеру, может автономно корректировать свет.

Если селектора в театре нет и режиссер корректирует свет сам, простейший выход — предоставить в его распоряжение два микрофона. Один из них обеспечит режиссеру возможность говорить со всеми вместе, другой — только с электрорегулятором и радиоцехом.

5.

Когда спектакль решается не на гладком полу, а предполагает сложный рельеф, задержка выхода на сцену частично компенсируется готовностью игрового станка, если его можно смонтировать в репетиционном зале.

И наоборот, отсутствие игровой конструкции на первой же сценической репетиции обесмысливает самый выход на сцену, можно сказать, срывает его. Гладкий пол сцены оказывается ничем не лучше пола репетиционной комнаты.

Не случайно в предполагаемом графике выпуска спектакля первым по срокам готовности мною обозначен игровой станок. Режиссер должен заранее предупреждать дирекцию, что неготовность игрового станка, велик он или мал, означает срыв сценических репетиций и всего графика выпуска спектакля.

Все же остальные элементы декорации должны быть возмещены точной выгородкой, сделан-

ной с участием художника, грамотно, с тщательным подбором и точным расположением временных деталей.

Первые сценические репетиции не могут быть прогонными. Мизансцена попадает в иные географические условия, и поэтому естественно, что актер сначала хочет сориентироваться в них, а потом уже проигрывать целиком эпизод.

Если спектакль в репетиционном зале дошел до прогонов, полезно в расписании первую сценическую репетицию так и наименовать: «Освоение».

Все внимание актеров на такой репетиции сосредоточивается на игровых точках и переходах. Можно предложить актеру проговаривать при этом не весь текст, а только узловые реплики переходов, и освоение пойдет в несколько раз быстрее. Мизансцена за мизансценой подгоняются, корректируются, приспособляются к новым условиям:

— Это так и остается. Здесь — левее. Здесь — глубже. Тут — придется совсем иначе: выходите из порталной двери.

— А здесь как я выйду?

— Там будет портьера. Пока выходите открыто по лесенке за станком. Остановитесь подальше, а потом сюда, обойдя суфлерскую будку слева. А вашим партнерам придется стать чуть дальше от вас, ближе к зрителю.

Как правило, на освоение игрового станка и выгородки достаточно бывает одной репетиции на целый акт. А если вызывается часть акта, то 10—15 минут. Остальное время можно употребить на собственно репетицию — попытку сыграть первый раз сцену во вновь освоенных условиях.

На первых сценических репетициях очень важно сдерживать актера, чтобы открывшиеся вокруг просторы не потянули его на ходульность и штамп.

6.

Чем точнее выгородка в фойе соответствовала макету (с учетом размера просцениума и других постоянных особенностей сцены), тем меньше непредвиденного можно ждать от декорации.

Однако на пути от замысла к воплощению в творчестве каждого, в том числе и художника-постановщика, много терний. Так что никакой гарантии от некоторого количества несовпадений дать нельзя. Иногда выход в декорацию сулит сюрпризы весьма значительные.

И режиссеру-постановщику приходится выбирать одно из трех.

Или махнуть рукой на несовпадения и тем заведомо убить эстетический результат.

Или изменить декорацию. В некоторых случаях это целесообразно. А именно тогда, когда художником ли, руководителем ли монтажной бригады допущена явная ошибка и ее тут же или к следующей репетиции можно исправить.

Если же ошибка неисправима или никакой ошибки нет (качественное отличие от макета продиктовано логикой технического воплощения), остается третье: приспособить к новым условиям мизансценический рисунок.

— Я столько работал над пластикой. Теперь все насмарку, — восклицает не умудренный опытом режиссер.

В большинстве такого рода случаев отчаяние безосновательно. Нарботанная к спектаклю пластика по закону сцены подобна веществу: не может взяться ниоткуда или обратиться в ничто. И чем полезнее это вещество, т. е. чем основательнее, логичнее, оригинальнее режиссерский рисунок, тем точнее и гибче пластическая ткань.

Задача лишь в том, чтобы не теряться.

— Я жертвую одним прогоном и спокойно, без паники внедряю в кинетическую (двигательную) память актера все уточнения и изменения, диктуемые моему взору общей картиной, — что-то подобное невредно бывает сказать себе в столь критический момент.

Режиссеру полезно постоянно развивать в себе дар импровизации, без которого он незащищен и смешон.

7.

Озадачу начинающего режиссера одним общим в скульптуре и мизансценировании требованием компоновки пространства.

Скульптор знает, что, если он блестяще закомпоновал группу в основном ракурсе, это всего лишь часть работы. Надо, чтобы смысл и музыка композиции не пропадали при медленном обходе вокруг нее.

Совершенно так же в мизансцене.

Плох режиссер, не чувствующий разных точек в зале. Сила театра в одновременном воздействии живого акта искусства на тысячную толпу. Если же из тысячи всего триста, сидящие в центре, будут полноценно воспринимать пространственную идею спектакля, а остальные семьсот испытывать неудобство, легко представить себе, сколь чувствительно это отразится на степени намагниченности зала, воспринимающего произведение театра единым дыханием.

Выход не в том, чтобы режиссеру бесконечно бегать во время прогона по залу. Это тоже сбивает с толку — режиссер превращается в суетливого зрителя, пересаживающегося с места на место. Хотя иногда, особенно во время репетиции на сцене с остановками, не мешает отойти на боковое место и посмотреть свою лепку под новым углом зрения, а уже тем более прислушаться к предостережению:

— А отсюда ничего не видно.

И право же, недорого стоит распространенная режиссерская шутка:

— Пусть не покупают крайние места.

Имеет смысл обойти все точки зрительного зала сразу после установки декорации — все ли видны двери, игровые площадки по краям и в глубине сцены? И если соглашаться вынужденно на ущерб восприятия с некоторых кресел, то на самый незначительный и в самых неизбежных случаях.

Главное же — выработать в себе это *пространственное чутье*, которое есть у живописца, не всегда отходящего от полотна, но безошибочно угадывающего эффект на расстоянии.

Публика на выставке рассматривает скульптурную группу со всех четырех сторон, на сцену же смотрит только с трех. Зато мизансцена должна восприниматься еще и с разной высоты. Вообразим для примера девять точек зрительного зала в центре и с двух боков на разных высотах: в первом ряду партера, последних рядах амфитеатра и верхнего яруса. Совершенной можно считать только ту композицию, идея которой воспринимается с одинаковой четкостью со всех этих точек созерцания.

Может показаться, что такое изобилие требований к мизансцене делает ее недостижимой.

Как, в самом деле, соблюсти столько условий хотя бы в отношении просматриваемости? Если мизансцена хороша из центра зала, так уж наверняка кособока с крайних мест; если совершенна с самой левой точки зрения, то, несомненно, с самой правой нелепа. А если и возможно найти композицию, дающую одно и то же впечатление вблизи и издали, с краю и из центра, то это будет уж такое общее место, что, угождая на всех, ничего ею не скажешь.

Приведенное рассуждение ошибочно. Все как раз наоборот.

Обойдите медленно с остановками памятник Пушкину в Москве или Медного Всадника в Ленинграде, и вы, без сомнения, согласитесь со мной, что эти монументы прекрасны в любом ракурсе, но эффект не одинаков. Новый ракурс — иной оттенок художественной идеи.

Логика восприятия мизансцены точно та же.

Так все-таки — как быть? Строить мизансцену с одной точки, игнорируя остальные, или без конца перестраивать, приспособлявая к другим?

Ни то и ни другое.

Строить со своей точки зрения, одновременно помня и об остальных. Сделать в этом самоконтроле своим союзником актера, приучить его «чувствовать все стулья в зале» И гармония, найденная под одним углом созерцания, будет восприниматься чуть в иных пластических созвучиях и под всеми другими углами. Опыт, кстати говоря, убеждает, что наиболее универсально воздействие как раз не обтекаемых, а так называемых *смелых мизансцен*.*

Известно, сколь велико значение **монтажа** в кинематографии.

В театре же возможности этого художественного средства многие недооценивают.

Иногда весь фокус в том, чтобы вовремя отсечь лишний кусок экспозиции, начать с более действенного момента, отчего вся сцена зазвучит иначе.

Монтажными находками бывает более всего богат именно выпускной период.

Всегда возникает особое настроение, когда видишь в первый раз полную декорацию. Заиграл на ней свет, вошел актер, последовали перемены от картины к картине — и сразу стал очевиден эффект мизансцены во времени. Здесь-то и следует ждать откровений монтажной работы.

8.

Художник сказал царю, что удаляется в пустыню совершенствовать свое искусство. Через сотню лет старик вернулся в мир и предстал перед умирающим царем с чистой дощечкой в руке.

— Чего же ты достиг за столько лет? — спросил царь.

— Я научился изображать петуха всего пятью линиями, — ответил художник и, обмакнув палочку в краску, провел пять линий. С дощечки смотрел петух.

— Ты не зря потратил годы, — заключил мудрый царь. — Ты сумел найти главное.

Такой же процесс должен прослеживаться и в режиссерском письме. Во время поисков еще нельзя сказать верно, какие из множества найденных частных определяют мелодию спектакля. Хорошо, когда в середине работы актеры с большой старательностью вырисовывают каждую мелочь. Но избыток деталей в мизансцене — не самоцель. Это та пластическая руда, которую «изводишь единого слова ради».

Жестоким и многократным отсевом из нее выделяются крупинки драгоценного металла. Задача — не потерять это ценное, не засорить его случайным, а, наоборот, выявить, постепенно укрупняя до символа.*

Всякое произведение искусства должно обладать **четкой фактурой**. И подобно тому как можно говорить о качестве словесной, музыкальной, живописной фактуры, должна искаться фактура пластическая.

Что значит — *отфактурить* мизансцену?

Живописец старается, чтобы вещь на полотне была не только видна, но и как бы ощутима. Так же и с мизансценой. Мало, чтобы она смотрелась, необходимо ее так прорисовать, отточить, дотянуть, чтобы она была еще и стереоскопична, как бы зрительно осязаема.

9.

Постоянные остановки на прогонах — ошибка многих начинающих. Непрерывность прогона в какой-то момент должна стать неприкосновенной. Это необходимо для актера, чтобы он мог почувствовать свою сквозную линию, роль в целом, спектакль в целом.

И в то же время, как быть режиссеру? Пропускать свои замечания, смотреть сквозь пальцы на ту, другую, третью неточности? Но это неизбежно приведет к *приблизительности* в художественном результате, как мы знаем, самому страшному бичу подлинного искусства.

Записать свои замечания, а завтра собрать актеров и провести беседу? Так поступают многие режиссеры. В конце концов это выход. Хотя далеко не идеальный. Почему?

Во-первых, пока режиссер записывает свои замечания, он больше смотрит в свой блокнот, чем на сцену, и пропускает многое. Во-вторых, завтра устная корректура отнимет добрый час от генеральной. Можно ли позволить себе такую роскошь ежедневно на выпуске? Может быть, и можно, но какова цена?

Соединить борьбу за уточнение особо важных деталей с задачами безостановочного прогона возможно, на мой взгляд, только одним способом: прибегая к **письменной корректуре**.

Режиссер не должен записывать замечания сам. Он должен непрерывно смотреть на сцену.

Рядом с режиссером за столиком сидит ассистент с набором узеньких именных листков, адресованных каждому исполнителю, производственным и обслуживающим цехам.

Перед началом новой сцены ассистент раскладывает перед собой корректурные листки, адресованные ее участникам. Так что режиссеру остается только едва слышно шепнуть ассистенту очередное пожелание, и оно под определенным номером будет предельно разборчиво зафиксировано на листке.

Есть определенное организующее действие в том, чтобы замечания писались на специальных типографских бланках такого, например, образца:

«Уважаемый товарищ _____! По просмотру прогона (спектакля) _____ режиссер _____ просит Вас принять к сведению следующие коррективы и пожелания: _____»

И внизу листка: *«С уважением, ассистент режиссера _____»*

Если театр не имеет возможности заказать подобные бланки, психологически важно, чтобы корректура оформлялась единообразно, аккуратно, с датой репетиции, вежливо, с обозначением адресата, например: *«Валерию Витальевичу Петрову»*, с датой и подписью ассистента.

Актер должен привыкнуть не уходить с прогона, не получив такой режиссерской «рецензии» на сегодняшнюю репетицию для домашней подготовки к завтрашней.

Устную же корректуру можно будет провести лишь по массовым сценам после репетиции или на следующий день перед прогоном, что займет не более пяти минут.

Замечания техническим цехам и администрации фиксируются таким же образом, и ассистент разносит их адресатам, проверяя потом исполнение распоряжений режиссера.

Так налаживается ритм взаимодействия. Так экономится время актера. Так берегаются силы режиссера.

К вопросу о письменной корректуре мы вернемся еще в разговоре об эксплуатации спектакля.

Проведем еще одну параллель — с живописью.

Известно, как много для художника значит последний штрих. Едва он сделан — и все наконец

заиграло, обрело смысл, законченность.

Время выпуска — мятежное время.

— Тут уж не до жиру, быть бы живу, — говорит в такой обстановке режиссер.

И тем не менее он должен позволить себе роскошь *последнего мазка*. Если эту находку воплотить просто, он может это сделать тут же на прогоне. Если это невозможно — отрепетировать отдельно и назавтра пустить в генеральную.

Но последний мазок должен быть именно мазком, не больше. Ни в коем случае не следует под этим предлогом позволить себе увязнуть в бесконечных доработках в период, когда поиски по частностям уже завершены. На языке живописцев это называется *замучить картину*.

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 останки, поиски и уточнения света, связанная с этим суета в высшей степени нервную 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 светомониторинг, 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 пропал 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 выработать 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**.

Теория созревания

1.

Есть разные определения понятия театр. Одно из них принадлежит В. А. Филиппову: театр это зрелищное искусство, обязательно включающее в себя три компонента: драматургическое произведение, актера и зрителя. При изъятии одного из них театр перестает существовать.

Послушайте, а как же режиссер?!

Да, современный театр превратил треугольник в четырехугольник. Но сейчас речь идет о театре в исконном значении этого слова. Поэтому на одну главу объединим режиссера и автора, назвав их союз одним почетным словом *драматург*.

Итак, **драматургия — актер — зритель**.

С этой точки зрения почти все виды зрелищных искусств, в том числе эстрада, оперетта, опера, содержат эти три элемента и потому, бесспорно, подходят под понятие театр.

А как же, например, кино? Ведь, кажется, и тут они есть? Значит, кино — это тоже театр?

Нет! При внимательном рассмотрении один из элементов, утверждает Филиппов, отсутствует. Какой же? Драматургическое произведение есть? Есть. Публика? Конечно. Актер? Стоп! В строгом смысле слова актера нет. Есть его фотография в процессе творчества. Отсутствует импровизационный момент в соприкосновении артиста с публикой — и это не театр.

А церковная служба? Есть «сценарий», исполнитель. Есть, конечно, и публика. Значит, театр? Нет. Строго говоря, публики-то как раз и нет, ибо все — участники.

Театр...

Филипповское определение театра, разумеется, не единственное, но в нем есть нечто от понимания существа этого таинственного вида искусства.

Рассмотрим же эти важнейшие компоненты с точки зрения режиссуры, и в частности мизансценирования.

Начнем с драматургии. Как актер зависим от режиссера, так режиссер — от драматурга, это, как говорится, доказано-передоказано.

И все-таки?

Многие режиссеры хвастаются, что они способны поставить даже телефонную книгу. В этом

заявлении, при всей его банальности, есть некий блеск. Уж если человек способен сделать спектакль из такой скучной вещи, как же он великолепно поставит любую, пусть самую плохую пьесу!

Однако телефонная книга — не пьеса. Это жизнь. Причем в обобщенном до символов отображении. «Родильный дом», «Зоопарк», «Справки об утерянных документах» — за всеми этими рубриками стоит социальная классификация и предполагается живой образ. Как и за каждым номером телефона — свой кусок жизни. Таким образом, поставить телефонную книгу — значило бы создать на ее основе свой сценарий.

А вот поставить плохую пьесу!.. Где вместо обобщенных образов телефонного справочника фальшивые картины и мертвые характеры... Какая пластика стоит за таким текстом, какие мизансцены?! Некоторые режиссеры считают вытягивание плохой драматургии делом профессиональной чести. Думается, большим мужеством был бы отказ от такой драматургии. Зато в настоящей...

— Ну вот, мальчики, мы почти дома.

— Почти — не считается.

Так начинается пьеса А. Вампилова «Старший сын». И в этих двух репликах, если внимательно приглядеться, заложены уже и образы, и музыка, и — мизансцена.

2.

Теперь. Какова зависимость качества мизансцены от уровня актерского ансамбля?

Вообразим себе модель: *блестяще придуманный режиссером рисунок и предельно слабая труппа*. Увы! Это тоже выглядит грустно. Хорошая декорация не спасает плохого спектакля, но она сама по себе произведение искусства. **Мизансцена же сама по себе еще не есть качество; она — лишь возможность**, и, не будучи реализована через убедительную игру артиста, она теряет всяческий смысл. И все же на любые недостатки труппы я смотрю с большим оптимизмом, чем на несовершенство драматургии.

Режиссер, мне кажется, не имеет права оценивать плохую труппу так, как он порой оценивает плохую пьесу. Как реставратор за слоем посредственной живописи угадывает более ранний ценный слой, так и режиссер в самой погасшей труппе может разглядеть живые индивидуальности, которым кропотливым трудом в точном рисунке может быть возвращено их первоначальное «я».

Однако повторим: нет убедительной мизансцены без убедительного актера, как нет успеха постановщика без успеха исполнителя.

3.

И наконец, третья сторона вопроса — публика. Как подойти к ней? По той же аналогии — взять модель *хорошая мизансцена и плохая публика*?

Пожалуй, не выйдет. Само по себе понятие «плохая публика» неточно. Зритель может воспринимать спектакль с разной степенью чуткости. Но это зависит не только от зрителя, но и от спектакля. Более верным будет термин «подготовленная публика». Но это тоже не всегда значит — идеальная для данного спектакля.

С какой же стороны подойти?

А вот с какой. Пьеса и мизансцена, актер и мизансцена встречаются до момента готовности спектакля и проходят об руку нелегкий путь.

Мизансцена и зритель встречаются лишь в финале работы, когда в ней уже мало что можно изменить.

По Филиппову, театр — трехгранная пирамида.

Можно ли говорить о совершенстве постройки, если вместо трех граней у нее только две?

Театральным педагогам известно, что отличная учеба по основным предметам — мастерству актера и режиссуре — далеко еще не гарантирует на будущее хороших актеров и режиссеров.

На чем основывается это странное наблюдение?

Другого объяснения не найти, кроме той же аналогии с пирамидой.

Искусство получать отличные оценки предполагает умение успешно выступать — но не перед публикой, а перед кафедрой. Законы восприятия непосредственного многоликого существа и небольшой группы строгих судей далеко не одни и те же.

Студент несколько лет вырабатывает в себе эту непростую технику — выступлений перед педагогами во что бы то ни стало на оценку «отлично», и переориентация на зрителя оказывается для него нелегкой задачей.

Режиссер репетирует спектакль. Вопрос: когда этот спектакль должен достичь совершенства? К последней генеральной? Или раньше?

Вот здесь-то и кроется роковое заблуждение.

Не может постройка быть готовой без одной из трех основных своих частей! Или — если она действительно готова, эта недостающая часть уже не нужна, ее можно смело отсечь.

Так порой и случается.

После восторженного приема, оказанного комиссией спектаклю, он начинает увядать с первых же публичных представлений.

Бывает и наоборот.

Вспомним девиз: «*Сцену надо сделать, а потом сыграть*». Сделать — как?

Видимо, так, чтобы можно было ее сыграть. Сыграть не единожды.

А что такое — сыграть?

Не иначе, как воспроизвести для публики.

Как же ее, эту сцену, надо сконструировать, чтобы включение в нее зрительского компонента не оказалось «лишним»?

Прежде всего конструировать с учетом этого третьего компонента, т. е., попросту говоря, репетируя, все время о нем помнить. Вылепливая ту или иную мизансцену, постоянно внутренним взором видеть зрителя, слышать внутренним ухом его предполагаемую реакцию. Это чувство можно привести до почти физического ощущения в затылке: *зритель резко и коротко засмеялся*. Или: *заскучал*.

Без этой способности нет режиссера.

Из рассуждения вытекает еще одно производное. Если спектакль, как целое, должен приобрести совершенный вид с приходом зрителя, то, естественно, он не может быть таковым до этого даже на последней генеральной. Более того, быть может, если спектакль идет на пустом зале слишком уж лихо, не есть ли это — опасный симптом: что он уже как бы «обошелся» без зрителя?

Тут напрашивается такая аналогия.

В технологии производства духов часто совершается одна и та же ошибка. Качество продукта оценивается не на последнем этапе производства. Оценили. Восхитились. И пошли дальше. А после закрепления и других заключительных процессов получается совсем не то.

Если ориентироваться на окончательный эффект, нельзя ждать его на каком-либо из предварительных этапов постановочной работы.

Более того, если постановка достигает апогея своего звучания на премьере, сообразно теории дозревания, — это не лучший симптом. Как показывает опыт, спектакль-долгожитель до десятого — пятнадцатого представления лишь набирает силу. Потому-то в первые месяцы чем чаще его играть, тем лучше. Конечно, при условии ежевечерней режиссерской корректуры.

Пластическая гигиена спектакля

1.

По-настоящему любить театр — значит не только трепетно относиться к процессу работы, увенчивающемуся последней генеральной и премьерой. Такого же самоотвержения заслуживают будни — корректура рядового спектакля, ввод, восстановление, освоение площадки на гастролях. Все это требует к себе отношения не как к унылой поденщине, а как к ежедневным обязанностям капитана корабля, от которых зависит и строй жизни команды, и само движение к цели. Только при таком отношении театр — серьезное дело. В театре, как нигде, будни должны быть праздниками.

Пластическая гигиена спектакля — это прежде всего неустанный надзор. Спектакль, идущий без режиссера, незримо обезглавлен. Это почти то же, что симфонический концерт без дирижера.

Кто, как не режиссер, объективно оценит сегодняшнюю игру, ведь для актера не секрет, что только из зала можно сказать об этом безошибочно. Кто другой отметит вновь найденные нюансы?

Просмотр своего спектакля приносит постановщику редкие минуты радости. Он четко отмечает микроскопические недочеты, на зрителя действующие лишь подсознательно; как никто другой, переживает каждую игровую и техническую неточность. Это нелегкий труд.

И тем не менее режиссер, особенно в молодежном коллективе, должен полностью просматривать не менее 80 процентов своих спектаклей. Один актер от недостатка опыта «не держит строй», как рояль со слабыми колками, и требует ежедневной настройки. У другого от недостатка внутренней техники слишком быстро вырабатывается механистичность игры, и каждые один-два спектакля необходимо предлагать ему свежие задачи. Однако все это требует времени.

2.

Ранее нами был изложен принцип письменной корректуры, не берущей ни часа дополнительной энергии коллектива. Сейчас следует сказать о той же технике применительно к уже идущему спектаклю.

Во время спектакля ассистент записывает за режиссером в свой блокнот все замечания артистам и обслуживающим цехам. Потом он расписывает замечания на отдельные листки, которые раздаются адресатам не когда придется, а в день очередного спектакля: постановочной группе — перед установкой декорации, обслуживающим цехам — за час, исполнителям ролей — за тридцать—сорок минут до начала спектакля. Успевают ли актер разобраться в режиссерских пожеланиях и скорректировать себя в такой срок? Ведь за это время он должен одеться, наложить грим, прийти в полную боевую готовность. Проверено — да. Это дополнительно сосредоточивает внимание актера, способствует, как говорится, *гриму души*. Не случайно сказано «пожелания», потому что речь идет уже о спектакле, когда режиссерская власть не должна слишком довлеть над волей артиста. В листках содержатся не только поправки, но и поощрения, закрепляются некоторые актерские находки. Тон замечаний соответствует педагогическим намерениям режиссера по отношению к артисту.

3.

Нет двух одинаковых сцен, как и двух залов с одной и той же акустикой. На больших ответственных гастролях практически необходимо на каждый спектакль по одной репетиции в полной декорации.

Такие репетиции — лучший экзамен на находчивость и чувство композиции для режиссера. В спектакле строгого рисунка необходимо проверить все соотношения, целое и подробности картины, перемещаемой в *новую раму*.

Постановку, содержащую интермедии и импровизацию, надо максимально приспособить к стационарным условиям сцены, обыграть каждый ее выступ и закоулок. Без этого живой спектакль на чужой сцене покажется скучным и академичным.

Если нет возможности провести большую репетицию, все-таки необходимо освоить сцену **по точкам**, вызвав состав спектакля за час-полтора до начала. В этом случае на репетиции не проговаривается текст, но уточняются лишь мизансцены с упором на те, которые попадают в зависимость от особенностей сцены. Так, если на первом плане в неожиданном месте вырос под ногами холм электробудки, следует прежде всего пройти мизансцены первого плана.

Несколько иной способ освоения площадок во время малых, бригадных гастролей. Там что ни день, то новые подмости. И от постоянного изменения условий у актеров быстро вырабатывается ориентация.

Зато после гастролей, всяких, и особенно малых, режиссер должен не полениться провести освоение на собственной, *родной* сцене. Мускульная память актера хорошо поддается перестройке, но, фиксируя новое, начисто вычеркивает вчерашнее.

4.

Первый принцип сбережения произведения театра — принцип ансамбля. Постоянный состав спектакля сыгрывается в стройный оркестр. Партнерам известно друг о друге все: где у кого слабое место и необходимо поддерживать, партнерски подкреплять кусок, где, наоборот, не надо мешать товарищу в моменте или даже нотке самовыявления. Не менее важна и физическая взаимоприспособленность партнеров. Любовная сцена, пантомима, танец, драка, фехтовальный этюд, да и любая сложная мизансцена, — все это должны быть не только технические трюки, но и откровения ума и сердца. А таковыми они могут быть лишь с того момента, когда техника прочно войдет в мускулы артистов, перестанет отвлекать их внимание.

По этим причинам режиссеры иногда решительно возражают против механической очередности двух составов исполнителей. На место почти гипнотической взаимозависимости партнеров приходит царство случайности, бесконечная цепь внутреннего досадования, не заметных простым глазом бесчисленных мелких накладок.

Не случайно Г. А. Товстоногов на вопрос о двух составах исполнителей заметил, что это явление не от искусства.

Введение формальной очередности без особой необходимости бьет по самому главному — расшатывает гармонию спектакля и при этом отнюдь не является способом установить в театре всеобщее равенство. Потому что единственная справедливость по большому счету — это распределение работы по степени одаренности, качеству труда и объективным данным каждого. Честнее выработать в

труппе отношение к назначению двух исполнителей в одном случае как к объективному конкурсу, в другом — как к обязанности «запасного игрока».

5.

Если в вопросе о двух составах исполнителей существуют разные мнения, то в отношении к вводу все достаточно единодушны. Ввод есть производственная необходимость.

Мы уже говорили, что превращение всякой производственной вынужденности в затею творческую — одна из заповедей режиссуры.

— Вы сыграли за сезон две огромные роли.

— Одну роль. Вторая — это был ввод.

Почему актер предпочитает большую роль не называть ролью, если для него это ввод?

Он не участвовал в процессе создания спектакля. И вводился не в свой рисунок — в чужой. У всех на памяти первый исполнитель роли, ее «архитектор», с чьей игрой успели связаться определенные шаблоны восприятия. И наконец, спектакль уже прожил какую-то жизнь, набрал скорость, и теперь новому участнику надо «вспрыгивать на подножку на полном ходу».

Как же сделать, чтобы ввод давал не ущерб, а прибыль спектаклю, чтобы для актера он превратился в полноценную новую работу? Иногда говорят, что для нового исполнителя нужно создавать новый рисунок. Но практически, мы знаем, это невозможно. Ведь спектакль отлит в определенную форму и продолжает в ней оттачиваться. Заменить рисунок одной роли — значило бы поломать целое.

Есть и другая крайность. Нового исполнителя натаскивают под старого. Это-то и есть главный бич вводов.

Режиссер, несомненно, должен показать вводимому артисту общий рисунок и потребовать исполнения его с точностью. Но это должно касаться *лишь общего рисунка, а не индивидуальной пластики*. Режиссеру надо отрешиться от власти обаяния первого исполнителя и к этому же призвать актера. Прорабатывая с ним роль, он должен не втискивать артиста в спектакль, а творить вместе с ним в рамках готового рисунка. При такой установке актер с режиссером, несомненно, даже за две репетиции найдут немало нового, не противоречащего целому. Лучший способ освободить, привести в творческое состояние вводящегося — заниматься на репетиции не только им, но делать замечания и даже кое-что обновлять в ролях его партнеров. Этим частично компенсируется упущенный творческий процесс для нового исполнителя. Сделанным на таких репетициях находкам все вместе радуются на спектакле, и новичок в ансамбле уже не посторонний.

Мы наименовали режиссуру авторской профессией, стало быть, сочинительский опус режиссера можно рассматривать как ценность. Ценность надо беречь. Потому и целесообразны восстановления спектаклей.

Но два раза ребенок не рождается.

При капитальном возобновлении нужно либо забыть прежнюю постановку и заново решить спектакль, либо сберечь все ценное, что было в старой редакции, и прибавить к нему нового не слишком много, но не меньше того, чтобы произведение театра зашило вновь.

Заметки о сценической культуре

1.

«Это театр высокой сценической культуры». Или: «Спектакль низкой культуры».

Когда мы говорим так, что мы имеем в виду? Из каких слагаемых состоит понятие культуры театра?

Вообразим себе картину, какой в действительности, быть может, не встретишь. Она поможет нам обрисовать круг проблем.

Мы идем в театр. Вон он, величественный, в дали аллеи. По мере приближения отмечаем, что здание давно не ремонтировали. Вокруг — афишные стенды с крупнозернистыми фотографиями загримированных лиц, кое-где подмытые дождем. На щитах — несколько аляповатые плакаты. Так для нас, еще не достигших вешалки, уже начался театр.

Парадный ход почему-то забит. Зрители толпятся сбоку перед узкими дверьми. Вот она — вешалка. Гардеробщиков мало, очередь. Отстояв ее половину, слышим не очень приветливый голос: «Номерков нет, проходите дальше». Проходим. В вестибюле тяжелый воздух. Очевидно, этой про-

блемой никто не занимается.

Фойе. Портреты артистов сосредоточены на одной стене, их созерцает недвижная толпа зрителей. Протискиваемся. Многие актеры сфотографированы в вычурных позах, инициалы стоят после фамилий. К некоторым случайным шрифтом приписаны звания. Билетеры одеты в дорогую странного цвета униформу.

Занимаем места с краю второго ряда. В зале прохладно, — видимо, холода не стали дожидаться начала отопительного сезона. Нам предстоит увидеть классическую комедию, одну из тех, что из десятилетия в десятилетие кочуют со сцены на сцену. Разворачиваем программку — тоже, увы, не идеальное типографское изделие. Кто же все-таки играет главную роль? Галочка стоит между фамилиями.

Занавес открыт. Обозреваем декорацию. Ставки покосились, оббиты углы, половик и задник кое-где зашиты. Не найдя в программке даты выпуска, заключаем, что спектакль не молод.

Начало задерживается. Внизу не успели раздеть людей. А может быть, и на сцене что-то не ладится: из-за кулис доносятся голоса и молоток.

Но вот — поспешные три звонка. Из колонок слышится хрип, потом — музыка. Кнопкой врубили сценический свет, также «сняли зал». Реостат тут не в чести. Билетерша дефилирует по проходам, высматривая свободные места. С ваших мест видно, как два актера на выходе о чем-то беседуют.

И вот спектакль пошел, вернее, помчался, словно маршрутное такси.

2.

Позади уже половина первого акта.

Каковы же приметы режиссерской, актерской, постановочной культуры сегодняшнего спектакля? Труднее всего, пожалуй, говорить о режиссере. Где он? Давно уехал в другой город? Или благополучно пьет дома чай?

Нелегко определить и стилевое решение. Одни сцены заставляют нас предположить, что это мюзикл, другие сугубо традиционны, третьи претендуют на злободневно-ассоциативную трактовку.

Мизансцены выстроены даже не через одну, а через десять. Говорят, что дикция — вежливость актера. Режиссерская же дикция — это четкость рисунка.

Костюмы решены точно во времени. Но чем дальше, тем настойчивее вопрос — зачем они? Актеры, особенно молодежь, нарочито игнорируют диктуемую костюмом манеру держаться, отчего все зрелище очень напоминает маскарад.

Один за другим появляются и исчезают действующие лица. Выходы второстепенных лиц небрежны. Вместо «шлейфа» жизни персонажа актер выносит на сцену «шлейф» закулисного быта, что особенно заметно вблизи.

Хороший портной никогда не срезает ткань близко у шва, оставляя припуск, чтобы шов не разошелся. Подобного же отношения требует культура выхода на сцену и ухода с нее. Отыграв эпизод, артист несет жизнь своего героя не только до последнего обозреваемого шага, но и проносит на несколько метров за кулису. Швы сегодняшнего спектакля расползаются на наших глазах. Вот некто договорил свои слова и пошел. Это не персонаж вышел в другую комнату, это актер побрел в свою грим-уборную, словно медведь-акробат, отработавший номер.

Другое дело премьерша и премьер. Этих не обвинишь в неаккуратности. На каждый выход — новый костюм. А сами выходы? И особенно уходы! Каждый раз — аплодисменты.

— Что ж плохого? Зритель изъявляет восторг!

Увы! Всякий профессионал знает, что аплодисменты на уход артиста — результат несложного трюка. Такие аплодисменты срывают и на пари.

Театр подлинной культуры предполагает умение не допускать дешевых эффектов, вызывающих в зале моторную реакцию хлопков. Техника эта состоит в умении перекрывать эффектную точку новой, неожиданной мизансценой, а главное — уводить внимание зрителя от формы к существу.

Режиссерский вкус сказывается и в подаче «звезд», в том числе их костюмов. Усердствуя, мы забываем, что костюм есть знак персонажа и — дополнительная информация о нем. Допуская вместо двух-трех — шесть переодеваний, мы превращаем театр в мюзик-холл. И информируем зрителя лишь о богатом гардеробе премьера.

Сегодня он в роли аристократа. Он аристократствует и манерничает, т. е. делает как раз противоположное тому, что составляет стиль поведения человека с хорошими манерами. К тому же при встрече он долго трясет руку гостю; целуя даме ручку, тянет ее к своим губам; за столом жестикулирует вилкой; жест его большей частью *описательный* (иллюстративный) или *механический* (моторный) и редко — *психологический*.

Другой любимец публики играет его слугу. У него забота одна: рассмешить. Он обильно рабо-

тает «пятой точкой», не гнушаясь кукишами и пинками. Лицо его выдает серию уморительных гримас, как у комика прошлого века, когда мимика искалась перед зеркалом. Искусство Художественного театра бросило вызов этому опыту, доказав, что сознательное мимирование (как и интонирование) порождает ремесло, штампы.

У премьеры лицо зажато, и весь его темперамент идет в мускулы и артикуляцию. У молодой героини оно отражает переживания, но не персонажа, а самой актрисы. Вот ее партнер больно взял за руку, а сейчас ей неприятно то, о чем она говорит, и на ее хорошеньком личике появляется гримаса, будто у нее болит живот.

Какова же норма лицевой пластики современного актера? Лицо его есть экран души. Оно должно быть спокойно и свободно. И тогда неосознанно для исполнителя оно передаст все ипостаси его мыслей и чувств.

3.

Наша «маршрутка» летит к цели. И на последнем отрезке пути — приятная неожиданность: в эпизоде — наш с вами любимый актер, один из немногих, к кому часто относят слово «безупречный». В самом деле, как проста его манера держаться, естествен юмор, мужествен жест руки — от плеча (в отличие от женского — от локтя).

И все же он сегодня хуже, чем обычно. Что с ним?

Ну, конечно! Это — ввод. Срочный! (В программке даже нет фамилии актера.) Костюм с чужого плеча, фальшивый парик. Может ли самый дорогой алмаз засверкать в такой оправе?

Мизансцена одновременно слишком просторна и тесна для него, словно на подростка надели сапоги отца и пиджак младшего брата. Стояние на месте никак не разработано, графика переходов пуста. Но артист не сдается. Каким-то чудом ему удается сбалансировать органику своего сценического бытия с нелепостью внешнего облика. Но что это у него в руках? Какие-то ядовито-зеленые шарики, стучащие друг о друга. Неужели кисть винограда?! Можно ли работать с таким реквизитом? И благо позволяет жанр, свое отношение к бездарно выполненной бутафории мастер трансформирует в отвращение к якобы незрелому плоду. А вот разбушевавшаяся героиня с силой швыряет на пол диванную подушку. Столб ныли. И этот казус артист с блеском обыгрывает. Спасена целая сцена, но не престиж театра.

Пыль, однако, попала в дыхательные пути одного из партнеров, и он чихает пять раз подряд. Кое-кто на сцене потерял «серьез» и закрылся от зрителя.

Вот и еще камертон подлинности сценической жизни. Здесь можно привести легенду о Ермоловой, которой, как рассказывают, в сцене смерти ребенка вместо куклы подсунули живую обезьянку. Ермолова сыграла сцену не хуже, а, может быть, лучше, чем всегда. Потом подошли и попросили прощения.

— Я не заметила, — сказала актриса.

Способен ли нормальный человек не заметить такое? Или заметить и не придать значения? Смотря что ему важнее — оценка изощренной шутки в реальности или вымысел об умирающем младенце.

«Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман».

Ну а если обман не возвышающий, а лишь по обязанностям службы? Тогда — конечно. Едва у кого-то отклеится ус, вся вообразенная жизнь рассыпается как карточный домик...

4.

Но вот и конечная остановка. Финал спектакля, плохого, хорошего, — всегда облегчение, короткий праздник.

Какой это труд — сыграть спектакль! Нечеловеческий. И зритель, даже тот, кто думает, что артист играет «играючи», в этот момент готов понять, кажется, что все не так-то просто.

Цирковые артисты знают, чего стоит улыбка спустившегося из-под купола гимнаста. Каждый артист к финалу представления «спускается из-под купола». Как любовь и смерть всегда рядом, так — искусство и опасность. Нужды нет, что актер театра рискует собой не физически, — все равно он рискует всем!

Поклон поставлен. Хорошо это или плохо? Прислушаемся к спору двух театралов.

— Зачем это все? Я вот не желаю хлопать под музыку!

— Хлопайте как хотите и кому хотите. Почему бы не организовать финал в зрелище?

— Поклоны это не финал.

— А что же?

— Этическая традиция.

— Согласен. Но если поклон не поставлен, разве он стихийно не образуется в зрелище? Только эстетически не организованное. Желаете вы того или нет, но в наше время требование целостности спектакля логически распространилось и на поклоны.

Из двух спорящих легче, пожалуй, согласиться со вторым. Хотя первый точно заметил: поклоны не есть финал. Это нечто после финала. Потому искусство ставить поклоны для режиссера — прикладное умение, как для сценографа — оформление буклета.

В соответствии с жанром поклон может быть строгим или озорным, с пластическими цитатами из спектакля. Лучше, если обязательный цикл выходов невелик и есть дополнительный.

Обратим внимание, что не все актеры умеют кланяться. У некоторых поклон сопровождается движением бедер, у многих он «утиный», оттого что кланяющийся начинает сразу с движения головы и плеч вниз без предварительного «вздоха» — необходимого выпрямления.

Это техника. А какова эстетика поклона? Кто кланяется: персонаж, исполнитель?

Аплодируют артисту. Стало быть, кланяется артист. Но в обличий своего героя, образ которого не должен тут же на глазах у зрителя осыпаться, как елочная мишура.

Этика выходящего на поклон та же, что именинника, принимающего поздравления. Хорошо ли, если он при этом смотрит мимо поздравляющих, высокомерен, устал, развязен? Или попросту, недослушав приветствий, поворачивается и уходит. Так иногда артист зачеркивает свою работу.

Уважение к зрителю и сердечность — первые заповеди выходящего на поклон. И еще — достоинство.

Уценить свою работу можно и иначе. Артист трудился целый вечер. Зритель награждает его по заслугам. И от полноты чувств артист вдруг начинает... аплодировать зрителю и передаривать ему свои цветы. Возникает маниловская ситуация, ставящая в неловкое положение обе стороны.

А на премьере мы видим и режиссера. Этика режиссерского поклона за рубежом и у нас не одинакова. По европейской традиции режиссер выходит на поклон по собственному усмотрению и присоединяется к артистам. У нас — лишь по вызову, т. е. по аплодисментам артистов. Трудно судить, какой из обычаев лучше. В первом справедливо то, что режиссер в театре как-никак — хозяин положения, и скромность подсказывает ему не принимать знаки внимания артистов на глазах у публики. Второй красив тем, что артисты проявляют великодушие к режиссеру, делясь с ним своим успехом.

Несомненно же, что умение режиссера держаться на поклоне — также лакмусовая бумажка культуры театра.

Артисты зааплодировали. Появился этот таинственный человек и сразу чуть не умер от скромности. Артисты аплодируют ему, он — артистам. «Кукушка и Петух». «Это все вы, вы!», — говорят улыбки артистов. «Ну как вы можете! Я тут совсем не при чем!», — смущается режиссер и приступает к монотонной процедуре пожимания рук всем до одного. Потом, окончательно застеснявшись, убегает за кулисы, и артисты вызывают его вновь.

А в другом театре в этот вечер его коллега горделиво выходит на поставленный для себя поклон — кульминацию спектакля. Такой феномен мне случилось наблюдать в одном театре, в спектакле «Гамлет». По завершении событий из кулисы появлялся его создатель и, описав меж трупов торжественный полукруг, он направлялся к залу и проникновенно сообщал: «Спектакль окончен».

Вряд ли режиссеру надо обставлять для себя поклон, но не лишне его продумать. Этические нормы здесь очевидны. Если постановщик выходит на сцену по аплодисментам артистов, лучше, если он ответит не аплодисментами, а вежливым поклоном сначала публике, затем актерам. Не будет ничего обидного для остальных, если он сдержанным рукопожатием и поцелуем рук дамам отметит двух-трех главных исполнителей. После чего взаимным приветствиям на сцене пора прекращаться и все вместе должны кланяться публике, ибо в этом состоит смысл всякого сценического поклона.

Прежде чем перейти к упражнениям, хочется вспомнить меткое замечание А. Д. Попова. Он говорил, что, рассматривая вопрос о режиссерском обучении, часто допускают одну и ту же неточность в ссылке на Станиславского, ставя в одном из его высказываний на месте запятой точку:

«*Научить режиссуре нельзя*, — утверждал Станиславский, — однако после запятой продолжал: — *но научиться можно*».

Потому-то эта книга написана как практическое исследование, рассчитанное на творческое восприятие и предполагающее неустанный самостоятельный поиск.

1970-1980

Часть четвертая УЧЕБНЫЙ КЛАСС

... Мы должны научить каждого из вас ... членораздельному и внятному рисунку. Вопросы художественной ценности этих рисунков придут значительно позже...

Акимов

Несколько предварительных замечаний

1.

В этой части книги — этюды и упражнения по мизансценированию. Материал расчленен на циклы, каждый цикл соотносится с определенной главой или разделом предыдущих частей; читатель адресовался в эту часть книги звездочками в тексте. Около каждого цикла упражнений указаны страницы, где изложен раздел темы, соотносящейся с этими упражнениями.

Однако последнюю часть книги не следует рассматривать только как приложение к предыдущим. Это есть продолжение, практические занятия, на которых студент должен обязательно узнать что-то новое. Поэтому описание некоторых навыков режиссерской техники отнесено сюда.

Предлагаемые сюжеты этюдов носят примерный характер. Тут все рассчитано на преломление в творческом сознании педагога и его профессиональный подход к делу. Не лишне при этом отметить, что преподавать режиссуру имеет право только ее мастер, т. е. тот, кто может сам профессионально поставить спектакль.

Непреложное условие занятия режиссурой — грамотность в актерском деле. Здесь уже речь идет не только о преподавателе, но и о студенте. Если актерская школа хотя бы в основных ее разделах не пройдена, режиссурой заниматься рано. Не менее года следует употребить на то, чтобы такие понятия школы Станиславского, как **действие, внимание, органика, свобода мышц, воображение, общение, куски и задачи, видения, подтекст, сверхзадача, сквозное действие** и т. д., практически стали для всей группы чем-то вроде таблицы умножения. Не то упражнения в режиссуре обернутся для обучающихся дилетантизмом. Да и в самих режиссерских упражнениях **правда сценической жизни не может не быть первым из критериев**. Едва ей на смену приходит фальшь, как **загорается красный свет**, и основы школы восстанавливаются в их законных правах.

Практика есть практика. Прав Е. Симонов, утверждающий, что режиссурой, как и фортепианной техникой, надо заниматься по шесть часов в день.

Что значит — заниматься режиссурой? Часами слушать витийствования преподавателя? Или пробовать, ошибаться, снова пробовать?

«Когда практика будет проделана, поговорим о теории», — настаивал Станиславский. В то же время занятия столь сложным предметом лучше вести под девизом «Тише едешь, дальше будешь».

2.

Как же создать условия, чтобы обучение режиссерской технике давало результат?

Сразу возникает вопрос — какие условия: наилучшие или минимальные?

Нет сомнения, стремиться надо к наилучшим. Небольшой зрительный зал, учебная сцена с порталными дверьми, одетая в простую холщовую одежду. В карманах ее — учебный конструктор, нейтральный, обтянутый такой же тарной тканью: двухметровые ширмы из двух, трех, четырех створок (10—15 штук); кубики 60 X 60 X 60 см (20—25 шт.); полукубики 30 X 60 X 60 см (5—10 шт.); лесенки «двух и трехступенки» (6—8 шт.), высота каждой ступени 20 см; балюстрады высотой 90 см, длиной 1 м 20 см (4 шт.); колонны 1 м 20 см (6—10 шт.); полуколонны с подставками для реквизита наверху по 90 см (4—6 шт.). Кроме того, стандартные столы, стулья.

Минимальная световая аппаратура с маленьким регулятором в глубине зрительного зала, магнитофон, колонки, фортепиано, ударная установка. По бокам сцены — несколько макетов ее в масштабе 1:20 с тем же конструктором в пропорциях, той же фактуры и цвета. В идеале — такое же мини-световое оборудование. Не мешает где-то сбоку и классная доска.

— Только и всего? Как просто! — воскликнет один читатель.

— Ну, знаете! — возмутится другой. — Это под силу разве что академии.

Для нашего атомного века это, действительно, проще простого. С точки зрения же «феодалной» театральной практики — достаточно сложно.

Что же делать, если нет такой сцены, конструктора и вообще ничего нет?

Один из принципов творческой работы — от трудностей не расслабляться, но сами эти трудности обращать себе на пользу.

Обыкновенная казенная аудитория. Несколько столов и стульев.

Можно ли сравнить эту обстановку с описанной выше? Но научиться и в таких условиях можно многому. Нанесенные отовсюду, под руку попавшиеся предметы и — воображение заиграло, работа кипит. «*Театр*, — говорил Лопе де Вега, — *эта две доски и единая страсть*». Здесь мы скажем: стол, стул и режиссерская фантазия.

Если говорить об условиях, — главное, пожалуй, это то, как обставит занятия сам педагог. На первом месте тут тишина и чистота. Будь то учебная сцена или просто комната, с первых шагов молодой режиссер должен привыкать создавать творческие условия для творческой работы.

3.

Два студента в перерыве, дурачась, вбегают на сцену.

— Не шутите со сценой! — строго останавливает их педагог. — *Сцена — это ваше «я»*. Художник не положит сверток с колбасой на холст, на котором собирается писать картину. Он осторожно достанет холст со стеллажа и любовно установит на мольберте.

Уважение к сцене — первая заповедь театральной этики. Кулисы до занятия расправлены шестом, установлены на нужную ширину, заправлены внутрь (от зрителя). Так же растянут и заправлен задник. Ни одной соринки. Ни одного лишнего перехода через сцену и вне занятий. Выходящие на сцену, все, кроме ведущего репетицию режиссера, не смеют перешагнуть через рампу, но обходят вокруг. Кулисы висят как свинцовые, ни одного прикосновения к ним ни снаружи, ни изнутри. За кулисами все ходят неслышно, разговаривают даже не шепотом, а бездыханно, одними губами.

В зрительном зале классический полукруг, чтобы каждый видел друг друга и сцену перед собой. Преподаватель в центре полукруга. На сцену все выходят охотно и легко (это нетрудно воспитать с первых шагов).

Режиссура в своей сути основана на инициативе. Потому на занятиях должна царить атмосфера инициативности.

Играется этюд. По окончании его участники остаются на сцене. Смотрящие, все или некоторые, кратко высказываются по одному, не перебивая друг друга. Участники этюда молчат: они уже высказались. Им дано будет, если понадобится, лишь ответить на вопросы. Последним говорит преподаватель. Его мнение должно быть авторитетно, но не претендовать на непререкаемость.

Как уже сказано, один из принципов нашей театральной школы — обучение режиссуре в сочетании с продолжением актерской школы. Потому такие наименования здесь, как режиссер, актер, зритель, будут чисто условными. Собственно, это одни и те же студенты на занятии.

Учебный раздел книги строится на чередовании актерских и режиссерских этюдов (в тексте они соответственно отмечены буквами А и Р).

Сценическая композиция рассматривается в статике и в движении. Потому не случайно чередование статических и динамических этюдов. А иногда преобразование одних в другие. Актерские этюды в динамике на одного человека выполняются без подготовки. Актерские этюды в движении на двух и более человек подробно оговариваются в плане взаимоотношений, предлагаемых обстоятельств и играют без репетиций. Актерские этюды в статике выполняются по принципу самокомпоновки. После того как оговорена тема, предложены условия этюда, исполнитель выходит молча на сцену и закомпоновывает себя в пространстве, ориентируясь лишь на предыдущих участников композиции. Преподаватель утверждает или отменяет предложение актера.

Статические режиссерские этюды выполняются по принципу лепки. Режиссер этюда указывает точку в пространстве, ракурс и примерную позу, которую исполнитель оправдывает, приспособивая к своей индивидуальности.

Режиссерские этюды в движении репетируются накануне во внеклассное время и приносятся на занятия как готовый мини-спектакль.

Всякий актерский этюд по желанию преподавателя может быть преобразован в режиссерский путем назначения одного студента режиссером этюда или выделением его из состава исполнителей, с обязательной заменой его другим студентом.

Что касается самих сюжетов — хорошо, когда они увлекательны, занимательны, но это не должно стать самоцелью, чтобы не превращать режиссерский класс в литературные курсы. Отдадим

предпочтение меньшему количеству постоянно разрабатываемых сюжетов. На знакомой фабуле иной раз легче выработать новый навык, чем скрывшись за свежее остроумное сочинение.

Если этюд представляет хоть какую-то ценность, после сделанных поправок он непременно игравается вновь тут же или на следующем занятии.

Азимут простейшей мизансцены

Как и в тексте главы, этот раздел прорабатывается на материале простейших мизансцен эстрады.

1. Несколько студентов поочередно выходят и *объявляют концертный номер*. Каждому предлагается найти наилучшее место на площадке для объявления (**А**). Преподаватель подводит студентов к выводу, что лучшая точка для ведущего — центр первого плана сцены (**центральная мизансценическая ось**).

2. *Два ведущих*. Студенты разделяются попарно. Каждая пара предлагает свое решение. Вырабатывается понятие о **дополнительных осях композиции** — центрах правой и левой половины сцены.

3. Простейшая мизансцена во времени (**А**). Те же два ведущих по очереди. Сначала один за другим объявляют свой номер на центральной оси композиции. Преподаватель обращает внимание на неслучайность выходов. Для создания простейшего равновесия один ведущий выходит слева и уходит налево, другой — справа и уходит направо.

4. То же с остановками выходящих по очереди ведущих на дополнительных осях композиции — центрах левой и правой половины сцены.

5. *Два ведущих в отрыве от осей композиции* (**А**). Первый выбирает произвольную точку на первом или втором плане. Второму предстоит закомпониться таким образом, чтобы за счет удаления по плану или выдвигания вперед создать эффект композиционного равновесия.

6. Аналогичные композиции из *трех фигур* (**А**). К двум ведущим по принципу самокомпоновки добавляется третий. Сначала педагог вырабатывает в студентах чувство простейшей композиции с ритмическим распределением фигур по ширине и глубине. Затем прививает вкус к смелым решениям: на смену простейшим приходят сложные с допущением элемента неожиданности. Однако каждый случай неграмотного или негармоничного решения композиции немедленно анализируется преподавателем вместе со студентами с точки зрения **азимута простейшей мизансцены**.

Секрет «лево-право»

1. Несколько статических композиций, которые располагались бы в основном в одной половине сцены, на трех-четырех человек с ярко выраженными сюжетами (**А**). *С поличным. Признание. Злая шутка. Раскаяние*. Каждому этюду в данном конкретном воплощении коллективно подбирается наиболее точный заголовок. После чего композиция перестраивается зеркально. Снова подбирается заголовок.

2. Сюжетные этюды в динамике на произвольные темы, решенные также в основном на одной половине сцены с последующей перестройкой зеркально на другой (**Р**). Перед началом этюда режиссер передает педагогу лист бумаги, на котором написаны заголовки этюда в обоих решениях. Смотрящие подбирают свои названия.

3. Студентам на дом задаются статические композиции по мотивам известных произведений живописи (**Р**), начиная с советских хрестоматийных полотен: «Оборона Петрограда» А. Дейнеки, «Первая демонстрация» К. Петрова-Водкина, «Письмо с фронта» А. Лактионова, «Опять двойка» Ф. Решетникова, «Ранние зрители» Ю. Пименова; далее, перейдя к картинам русской классики: «Московский трактир» Б. Кустодиева, «Не ждали», «Арест пропагандиста», «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» И. Репина, «Устный счет» Н. Богданова-Бельского, «В мастерской художника» И. Прянишникова, «Баян» В. Васнецова, «Ожидание новобрачных от венца в Новгородской губернии» А. Рябушкина, «У помещика» В. Маковского, «Всё в прошлом», «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» В. Максимова, «Сватовство майора», «Свежий кавалер» П. Федотова, «Последний день Помпеи» К. Брюллова. И наконец, можно обратиться к сюжетам из западной классики: «Корабль дураков» Босха, «Нищие калеки» Брейгеля-старшего, «Возвращение блудного сына» Рембрандта, «Свобода на баррикадах», «Ладья Дон Жуана» Делакруа, «Абсент» Дега, «Пьеро и Арлекин» Сезанна, «Семейный портрет» Матисса, «Парижская ночная жизнь» Ренуара.

Такие сюжеты, как «Ладья Дон Жуана», «Нищие калеки» или «Корабль дураков», даются с целью воспитания у студентов смелости творческой мысли. Однако задача педагога — не допустить попыток «пародией бесчестить Алигьери». Классический первоисточник и трудность темы должны

призывать преподавателя к строгости вкуса, а студента — к скромности.

Хорошо, если студенты на занятии будут располагать репродукциями картин. Репродукции подносятся к зеркалу, после чего ищется новое название картине в связи с изменившейся интонацией ее смысла в зеркальном отображении.

Сценические планы

1. Плоскостная статическая композиция на 3—5 человек (А). *Аттракцион. Прачечная. На ринге. Обозначился. Репетиция в цирке.* Смотрящие, оценив композицию, делают предположения, на каком из планов она смотрелась бы наиболее выгодно. Высказанные предположения проверяются практически.

2. Режиссер излагает замысел статической композиции (Р), затем удаляется за дверь. Зрители делают предположения, на каком из планов задуманная композиция будет читаться лучше всего. Автор замысла возвращается и осуществляет свою композицию. Смотрящие могут оспаривать выбранный режиссером план применительно к его замыслу.

3. То же с композициями на двух планах. *Проводы делегации. Встреча парохода. Оратор и президиум. Конфиденциальный разговор.* Смотрящие оценивают композицию с точки зрения выбранных планов и эффекта по глубине — **перспективы**,

4. Трехплановые статические композиции на произвольные сюжеты (А). *У бочки с квасом. На трамвайной остановке в знойный полдень. То же в мороз. Танцплощадка. Каток. Пляж.*

5. То же с заданным планом для каждого участника.

6. Статические композиции на определенное число исполнителей с заведомым распределением их по планам (Р). Один — на первом, двое — на третьем. Двое — на первом, пятеро — на втором. И т. д.

7. Сюжетные этюды в движении с максимальным использованием планов. (Р) *Стройотряд на вокзале. Обыск. Маскарад.*

Рельеф

1. Статические композиции (А): *одна фигура на ногах, другая — на земле. Падение ниц перед возлюбленной. Один боец осматривается вокруг, другой «слушает землю». Нокдаун.*

2. *Две фигуры на ногах: одна на стуле, другая на полу* (А). *Один вывинчивает лампочку, второй ему подает другую.* Такие композиции не должны быть формальными: выбор ракурса, плана, точки по ширине сцены обуславливается сюжетом и идеей этюда.

3. Вся группа попарно пропускается через сюжет: *паркетчик и электрик.* Взаимоотношения. Смысл композиции. Предполагаемое название композиции. Соответствие всему этому выразительных средств.

4. Статические композиции-барельефы для трех и более человек на два измерения: ширину и высоту, на сюжеты, предложенные студентами (Р).

5. То же, включая глубину с максимальной нагрузкой на рельеф. Если в аудитории нет специального учебного конструктора, на это занятие желательно принести в аудиторию игровые станки и другие подъемы из того, что имеется под руками. В крайнем случае максимально используются столы и стулья.

Ракурсы

Фас.

1. *Одна фигура в полный фас* (А). Вся группа проходит через это упражнение. Каждый предлагает свое оправдание фасной позе.

2. *Видоизмененный фас.* То же, но с допущением небольших отступлений от чистого фаса. Педагог обращает внимание, насколько обогащаются выразительные возможности при замене чистого фаса видоизмененным.

3. *Фас в движении.* Каждому предлагается выйти из глубины сцены (или репетиционного зала) прямо на зрителя и остановиться. Упражнение прекращается самим студентом после фиксации остановки.

4. *Фас в повороте.* Человек разгуливает по комнате, площади или любому другому предполагаемому конкретному пространству в конкретных обстоятельствах. Все повороты осуществляются через фас. В обсуждении определяется, в какой степени оправданы были повороты и какие выразительные возможности они дали. *Некто в угловой комнате ждет такси.* Окна обозначаются справа и

слева в первых кулисах. Третий объект внимания — телефон — на стуле в центре авансцены. Ожидающий в нетерпении расхаживает по комнате между этими тремя объектами. Исполнитель распределяет свое внимание так, чтобы в зависимости от точки своего нахождения каждый раз выбрать тот объект внимания, который даст ему возможность оправдать лицевой поворот. При обсуждении отмечается не только оправданность поворотов, но и то, насколько полно использовал исполнитель в каждый момент этюда свое **лицевое раскрытие на зрителя**.

5. **Две-три фигуры в фас** — абсолютный и видоизмененный (А). Основные оправдания мизансцены: вынужденность (*часовые, люди за работой*) и объекты внимания в направлении зрительного зала.

6. По этому же принципу — выход двух или трех фигур анфас на зрителя.

7. **Две фигуры в поворотах через фас**. Двое собираются в дорогу. Как и в упр. 4, все повороты — «лицевые». Для смотрящих это может быть также упражнением на внимание — они не должны упустить ни одного поворота того или другого исполнителя, оценив каждый из них с точки зрения оправданности и использования выразительных возможностей.

Труакар.

8. Статическая композиция Улица. Студенты группами в 7—10 человек по одному выходят на сцену и воплощают собой этюд. *Моментальный снимок фигуры из толпы*. Условие этюда: все фигуры — в развороте в три четверти. Таким образом, мы получаем сразу материал для сравнительного исследования выгодных сторон труакара.

9. Статические композиции на несколько человек с различными сюжетами, где все фигуры были бы в **труакар**. *Коридор института. Приемная начальника. Прачечная. Стройка. Спортплощадка (Р)*.

10. **Труакар в движении** — **диагональный переход**. Диагональ сцены — какой-то участок пути. Студентам предлагается сделать по одному этюду с переходом сцены по диагонали (А).

11. **Отрезок пути (Р)**. Студентам предлагается выстроить динамические этюды, состоящие из ряда проходов через сцену по диагонали (сначала серия без текста, затем — с текстом). Здесь необходим единый сюжет или место действия, которые сами по себе диктовали бы режиссерскую драматургию. *Финиш соревнований по спортивной ходьбе. Опасный участок пути. Болото*. В повторении темы «Право-лево» педагог обращает внимание студентов на неслучайность выбора той или другой диагонали в зависимости от необходимого художественного эффекта.

12. Сюжетные этюды-диалоги, предполагающие *обилие движения*. Условие — остановки только в три четверти. *Розыгрыш. Сюрприз. Ажиотаж*.

Профиль.

13. **Загадка профиля (А)**. Несколько сольных этюдов — одна фигура в статике в профиль. Угадывая замысел, каждый смотрящий отмечает выразительные нюансы позы **со своей точки обозрения**. Затем зрителям этюда предлагается поменяться местами. После чего они снова высказываются по поводу новых нюансов, замеченных с другой точки обозрения. Вывод — разнокачественность эффекта профиля с разных точек обозрения и ограниченность его выразительных возможностей.

14. То же со статической профильной композицией из двух или нескольких фигур (Р).

15. **Эффект профиля (Р)**. Статическая композиция из нескольких фасов и полуфасов, дополненная одним или несколькими профилями. *Дипломатический прием*. Главные фигуры — дипломаты раскрыты и полуоткрыты, служебные — секретари, обслуживающие лица — в профиль. *Шерлок Холмс и сыщики Скотланд-Ярда*. Раскрытая поза героя и профили антуража.

16. **Ракурс восприятия (А)**. *Ошеломляющая новость*. Известие сообщается уходящему в профиль к зрителю — в спину. Остановка в профиль без поворота — мгновенное «окаменение» человека при восприятии.

17. То же с последующим после люфтпаузы разворотом в три четверти к партнеру («*Это правда?*»). Или с последующим безмолвным апартом. После восприятия факта — разворот на зрителя («*Что же это делается?*»).

18. **Проходка в профиль (А)**. Каждый студент предлагает свой вариант.

19. То же с вариациями отказа от профиля в ходе проходки. Оправдания: **объекты внимания вокруг или психологические отвлечения**.

20. **Профильная проходка двух фигур**. Перекрытие одной фигуры другой как пример неграмотного решения парного профильного перехода. Вариации *обгонов, оглядок, опережений* в зависимости от выразительных потребностей эпизода.

Спина и полуспина.

21. Сольные статические композиции в **чисто спинном ракурсе** на заданную тему. *Усталость. Осторожность. Холод. Жара. Голод. Сытость. Боль. Одиночество. Вдохновение. Покой* (А).

22. Подобные же задания с допущением **полуспинных ракурсов**. Студенты под руководством преподавателя исследуют выразительные возможности чисто спинных и полуспинных ракурсов. В дальнейших упражнениях применяется сочетание спинных и полуспинных ракурсов.

23. **«Повесть спин»** (Р). Статические композиции на несколько человек на произвольные темы, где все фигуры были бы обращены к зрителю спинами и полуспинами.

24. То же с добавлением **одной фигуры лицом**. Один лицевой ракурс на фоне других спинных, естественно, будет центром композиции. Преподаватель со студентами следят, чтобы то принципиальное увеличение выразительных возможностей, которое прибавляется с добавлением одного открытого лица, использовалось максимально. Потому это упражнение дается не иначе, как после всех предыдущих.

25. Статические композиции **на нюансировку спинных ракурсов**. *Парочка на бульваре* (Р). Преподаватель обращает внимание, что, наблюдая со спины двух общающихся людей, всегда можно сделать определенные предположения об их взаимоотношениях. Видя перед собой парочку на бульваре, не так трудно угадать, кто из двоих более зависим от другого. Каждому студенту предлагается сделать свою статическую композицию. Парочки — спинами. Режиссер этюда с исполнителями сочиняют целый роман: подробнейшим образом оговаривают историю, текущий момент, предполагаемую перспективу взаимоотношений пары. Смотрящие сочиняют свой «роман» — в зависимости от продемонстрированной композиции. Потом сопоставляется достигнутый эффект замыслом. Буквальных совпадений тут искать не следует, важно совпадение общего художественного впечатления. После этого этюд оценивается с точки зрения выразительности.

26. Подобным же образом, с подробнейшей психологической разработкой, выполняется следующее задание: статическая композиция *Любви́нный треуго́льник* (Р). Фиксируется момент сложных взаимоотношений между троими, переданный через две раскрытые и одну закрытую позы. Причем фигура, стоящая спиной, должна быть именно та, чья «психологическая мелодия» может быть передана через спинный ракурс. Возможности сюжетов здесь безграничны. *Девушка и соперники. Парень и две соперницы. Мать, сын, невестка. Муж, жена, теща*. При оценке композиции педагог и студенты не забывают также и о принципе треугольника в мизансцене, ограждающего нас от плоскостных решений.

27. **Спина как дополнение**. Также три фигуры в статике, только третья — «вне игры». В этом случае наличие третьей спиной фигуры оправдывается потребностью создания сценической атмосферы и композиционной необходимостью. *Прощание двух человек в аэропорту и уборщица. Два человека в горе и прохожие. Двое в ожидании на переговорном пункте и спящий человек*.

28. **Две фигуры в динамике спинами**. Задание, аналогичное изложенному в упр. 25, но более широкое по сюжетам. *Начальник и подчиненный. Учитель и ученик. Два разведчика. Сделка. Философский спор. «Перемирие» между двумя врагами*. По условию этюда диалог не должен быть слышен зрителю. Потому он подробно оговаривается заранее и воспроизводится едва слышно. Этот же этюд может выполняться под музыку или аккомпанирующее пение. Протяженность этюда — время удаления действующих лиц от края просцениума до задника. Или, если урок идет в комнате, от передней точки обозреваемости до дальней стены.

29. **Полуспина в проходке по диагонали сцены** (А). Отгадки: кто, куда, зачем идет? Что происходит с человеком в данный момент?

30. Такая же, как в упр. 28, **проходка в диалоге по диагонали полуспинами двух фигур**. Обгон то одной, то другой фигуры на разных участках пути в соответствии с логикой выразительности.

31. **Остановка фигуры спиной и полуспиной** (А). **Оценка факта**. Этюды в движении с текстом на произвольные сюжеты, предполагающие в ходе диалога одно или более ошеломляющих сообщений. Они воспринимаются действующими лицами не иначе, как **в закрытых ракурсах с последующим раскрытием или без такового**. *Брат уговаривает сестру не встречаться с молодым человеком*. Сестра отмалчивается. Брат все более распаляется, наконец заявляет, что намерен расстроить их взаимоотношения, для чего немедленно идет к ее поклоннику. Заявив это, он решительно направляется к выходу по диагонали в глубину сцены. Сестра останавливает его сообщением, что это не поклонник, а муж, в чем можно убедиться, заглянув в паспорт. Известно останавливает брата у двери спиной к публике. После чего следует медленный разворот на сестру (желательно дальним от нее плечом) и испытующий взгляд («Что ты сказала?»), затем движение к письменному столу, где лежит паспорт.

32. **«Спина-занавес»** (Р). Миниатюра из нескольких эпизодов в движении и с текстом (либо пантомима под музыку), предполагающая следующую форму условности. В каждом из эпизодов миниатюры действуют не все ее участники. Тех же, кто в данный момент не функционирует, режиссер

не уводит со сцены, а **закрывает** — ставит спинами, дополняя ими композицию и, может быть, их позами образно намекая на их предполагаемую заочную роль в данном повороте сюжета. «Сердца четырех». Этот сюжет старого фильма-водевиля рассказывает о двух парах, переплетенных сложными взаимоотношениями между всеми, в результате чего среди той же четверки образуются две новые пары. Миниатюра может состоять из серии парных эпизодов. Спины не участвующих в очередном эпизоде служат композиционными дополнениями сценок и «занавесами ролей» в данный момент.

Графика

1. **Переход по прямой.** Половина группы пропускается через упражнение: переход по прямой в определенном игровом куске. Другая половина «судит», определяя самый убедительный и выразительный переход. Наиболее удачным переходам смотрящие подыскивают названия. «Ни перед чем не останюсь». «Дело — табак». «Будь что будет».

2. Таким же образом каждому предлагается оправдать **полный круг** на сцене. (А) *Часовой. Человек, принимающий окончательное решение.*

3. Сольный этюд на произвольную тему, решенный через **графику ломаной линии**. *Поиски утерянного предмета.* То же в психологической плоскости: *поиски решения.*

4. Сюжетные этюды с неоднократным использованием **прямой**. *Спор двух решительных людей.*

5. **Формальное оправдание круга.** Сюжетные этюды, предполагающие в мизансцене круг. (Р) *Трое в ночном, дозоре: двое у костра ведут диалог, третий на некотором расстоянии ходит вокруг них.* Круг помогает создать определенную атмосферу и ритм диалога.

6. **Психологическое оправдание круга.** Уговоры. Один сидит на стуле, другой ходит вокруг него — настойчивость уговоров.

7. **Переход-скобка.** Основное оправдание графики: непрямолинейное воздействие на партнера (с примесью сомнений или другого «элемента апарта»). *Два молодых ученых.* Один уговаривает другого уйти от его научного руководителя, в то же время сам понимая, что поступает плохо. Другой сопротивляется, возражает, сознавая, что собеседник в чем-то прав. Переходы-скобки помогают выразить стадии переживаний каждого, сопутствующие прямому воздействию на партнера.

8. **Круговерть.** Этюды на сюжеты студентов на тему: цепь недоразумений или серия розыгрышей. Классический сюжет с близнецами. Близнецы (девушки или юноши) разыгрывают знакомых, сдают друг за друга экзамены, приходят один за другого на свидания, сами попадают во всевозможные недоразумения. Близнецов может играть один актер, отличая одного от другого каким-то внешним обозначением. Или два исполнителя, тогда в их облике должен быть найден знак равенства — одинаковый костюм или деталь. В мизансценах предполагается круг или полукруг.

9. **Несовместимость.** Два человека живут в сплошных ссорах, раздражают друг друга, но не могут расстаться. В мизансценах — только **ломаная линия**.

10. **Зеркальная графика.** Упражнение «Зеркало» из программы первого курса актерского факультета. Один — человек у зеркала, другой — его отражение.

11. **Синхрон.** Упражнение «Тень». Один следует за другим по пятам, изображая его тень. Преподаватель подчеркивает важность владения приемами **зеркальной графики и синхрона**, предостерегая от примитивного пользования ими. Подводит, к понятию **рифмы** в мизансцене.

12. *Зеркало во сне или сказке.* «Взбунтовавшееся» отражение или тень.

13. **Художественное осмысление зеркальной графики.** На том же принципе «зеркала» — этюды. *Разговор человека с совестью. Встреча со своим вторым «я».* (Ситуация Ученого и Тени из сказки Е. Шварца «Тень».) Миф о Нарциссе и Эхо.

14. На основе упражнения 11 («Тень») — пластический этюд «*Верность по убеждению*» (мотив стихотворения М. Цветаевой из цикла «Ученик»):

По холмам — круглым и смуглым,
Под лучом — сильным и пыльным,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — рдяным и рваным.
По пескам — жадным и ржавым,
Под лучом — жгущим и пьющим,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — следом и следом.
По волнам — лютым и вздутым,
Под лучом — гневным и древним,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — лгущим и лгущим.

В этой поэтической пантомиме верность учителю должна передаваться не через формальное повторение движений, но на основе **синхронных движений** следует искать индивидуальную мелодику пластики ученика.

15. *«Квадратура круга»*. Сцена делится пополам. В каждой половине своя пара молодоженов. Точное совпадение мизансцен, как пример злоупотребления зеркальной графикой. Затем — сложная разработка **рифмованных мизансцен** с умеренным применением зеркальной графики и синхрона.

16. **Рифма в мизансцене (Р)**. Студенты придумывают этюды из двух-трех частей, в которых повторялась бы внешняя обстановка при контрастных психологических ситуациях и, наоборот, возобновлялась бы ситуация взаимоотношений в различной обстановке. *Два эпизода в аэропорту*. Жена прилетела к мужу всего на три дня. Первый эпизод — встреча, второй — прощание. Внутренняя контрастность подчеркивается рифмованностью мизансцен. *Встречи трех друзей с интервалами в несколько лет* во фронтовых условиях, затем на южном курорте и, наконец, в больнице, где лежит один из них. Рифмованность мизансцен подчеркивает внутреннюю неизменность отношений вопреки контрастности обстановки.

17. **Переведение прозаической мизансцены в стихотворную**. Студенты предлагают прозаические сюжеты этюдов и воплощают их в прозаическом режиссерском рисунке. *Парень уговаривает девушку ехать с ним на Крайний Север*. Они сидят на скамейке около дома. Диалог и мизансцены, примерно, таковы:

— Мне кажется, главное, что тебя останавливает, — привычный образ жизни, от которого ты боишься оторваться. Прости, я стрельну сигарету. Извините, у вас не будет закурить? Спасибо. Так вот... Ты поняла, что я сказал?..

— А ты подумал о маме?

— Мама должна понять, что ты уже не маленькая.

Соответственно — бытовые переходы, прозаические приспособления. Далее этюд переводится в поэтический жанр. Для наглядности текст излагается белым стихом:

— Чтоб мы расстались? Это невозможно!

— Мне страшно!

— Вместе нам не будет страшно.

— Что будет с мамон, ты подумал?

— Сразу

Мы ей не скажем, и она поймет...

Возвышенный стиль продиктует и мизансценический рисунок — более поэтический, музыкальный, обобщенный. Меньше случайных движений, ломаной линии, больше строгости и округлости в графике. Педагог следит, чтобы подлинная поэтичность не подменялась дутой формой.

18. То же без изменения текста. Предполагаются сюжеты вроде вышеизложенного, допускающие и стихотворные, и прозаические решения. При сохранении одного и того же текста мизансцены переводятся из прозы в стихи и обратно.

Движение и слово

1. **Пластическая координация (А, Р)**. Рассказ партнеру, который начинается в одном пластическом качестве, продолжается в другом. *В экспедиции один научный работник сменяет другого*. Второй рассказывает первому, что было сделано им за истекшее время. Свой монолог он начинает сидя. Между тем сообщают, что вертолет улетает на час раньше назначенного времени. Ученый, торопясь, начинает собираться в дорогу. Не может найти какой-то важной вещи. При этом продолжает говорить. Смотрящие следят, **чтобы резкие изменения характера движения не уничтожали пластики слова**, чтобы двигательная перестройка сопровождалась паузой перестройки в речи и чтобы это не убивало непрерывности рассказа.

2. *Двое накрывают на стол, обсуждая какую-то важную проблему.*

3. *Фотограф и модель.*

4. **Ритмическая координация движения, слова, шумов**. Диалог за спортивной игрой (настольный теннис, бадминтон, бильярд, карты, домино, кегли, городки, стрельба из лука). Цель упражнения не только координация движения и слова, но и выработка ощущения движения и шумов как **ритмических отбивок диалога**. В этих этюдах выбор **характера движения** (в данном случае спортивной игры) не может быть случаен: движения ритмически должны оттенять смысл диалога. Диалоги следует выбирать активного содержания. *За игрой в пинг-понг: стычка двух научных оппонентов, диалог следователя и подозреваемого, сцена ревности.*

5. То же **на трудовых процессах**. *Забывание гвоздей на диалоге*, которое должно быть не помехой, а своеобразной «музыкой» диалога.

6. *Двое заходят в комнату, в которой по какой-то причине нельзя громко разговаривать, и при этом скрипят половицы*. Координация осторожного движения и тихого разговора.

7. Серия этюдов, где бы **слово и движение несли одну и ту же смысловую нагрузку**. «*Не пушут!*» Двоим предлагается этюд, в котором один должен произнести четыре раза «*Не пушут!*» и сделать четыре жеста того же значения; другой — столько же раз «*Отойди вот туда!*» и четыре жеста того же смысла. Сначала педагог предлагает все жесты делать после слов, потом исследуется противоположный вариант. Педагог обращает внимание на преимущество второго варианта: жест после слова безволен, иллюстративен, слово после жеста раскрывает его смысл, в нем больше воли. Может быть также исследован случай **синхронна движения и слова**. Педагог подчеркивает неинтересность такого унисона. Такое же исследование можно проделать на сюжете: «*Планировка дачного участка*» или «*Расстановка мебели в новой квартире*».

8. **Слово и жест с разной смысловой нагрузкой**. Слово «*проходите*», жест — «*подождите*». В этом случае слово и жест не зависят друг от друга и могут располагаться в любом порядке. «*Я тебя ненавижу!*» — *и поцелуй*. «*Я денег займы не даю*» — *протягивает десятку*. Каждому предлагается проделать по два этюда (А, Р), где бы слово и жест противоположного значения были сначала в одном, потом в обратном порядке.

9. **Борьба с иллюстративностью** на материале мизансцен литературного театра. Смизансценить отрывок из «*Конька-Горбунка*» или сказки Пушкина, не отходя от текста:

Царь с царицею простился,
В путь-дорогу снарядился,
И царица у окна.
Села ждать его одна.

Как «прививка» против иллюстративности — негативный пример: все, что говорит чтец, вслед за этим иллюстрируют исполнители. Другие пути театрализации литературного текста: действие опережает слово, причем выстраивается не прямолинейно, несет в себе качественно иную информацию.

Пластическая реакция

Повторяются упражнения из программы первого курса актерского факультета по разделу «Оценка факта». При этом каждый раз анализируется вид пластической реакции: **устремление, отказ, торможение**. Смотрящие высказывают зрительскую оценку этюду, потом, после раскрытия замысла исполнителем, — технологическую. Вся группа пропускается через сюжеты:

1. *Человек входит в квартиру и видит на вешалке чье-то пальто.*
2. *Некто возвращается домой, ищет забытую вещь; находит или не находит.*
3. *Прохожий подходит к газетному стенду; читает крайне важное для себя сообщение.*

4. Все попарно выполняют этюд «*Встреча*». Предыстория встречи каждой пары должна быть оговорена в подробностях. Два человека видят друг друга. Один из трех видов реакции.

Все эти этюды исполняются сначала как актерские. После критических замечаний товарищей и преподавателя к некоторым этюдам прикрепляется режиссер. После проведенной работы по выстройке мизансцен, и в частности пластических реакций, этюд демонстрируется вновь как режиссерский.

Знаки препинания в мизансценах

1. Одна и та же фраза произносится с разными знаками препинания. *Поговорим или в другой раз*. Каждый произносит эту фразу, ставя в середине и конце ее определенные знаки препинания, которые слушатели пытаются угадать.

2. То же на языке мизансцен (А). Каждый предлагает этюд из двух мизансценических фраз с разными знаками препинания.

3. Таким же образом воплощается разная пунктуация в фразах: *Подожди у меня болит нога. Вот так не торопись. Здравствуй садись. Потерял ну вот*. Другие фразы по заданию педагога или предложениям студентов.

4. *Некто у себя дома*. Звонит телефон. Хозяин не знает, подойти или нет. Колеблется. Наконец принимает какое-то решение. Смотрящие определяют знаки препинания в мизансценических фразах, записывают их для себя по ходу этюда. Потом сверяют. То же в других этюдах на одного человека по

предложению студентов (А). *Оратор готовится к выступлению. Ожидание. Поиски решения. Выяснение путаницы.*

5. *Человек в будке телефона-автомата все время спиной к нам.* Мы не слышим, что он говорит. По видеоизменениям его спинных поз мы должны понять характер его разговора и прочесть знаки препинания между пластическими фразами.

6. **«Мизансцена без мизансцены».** Исполнитель в лицевом ракурсе при предельной сдержанности выразительных средств. *Человек сидит, ничего не делает.* При этом идет активное размышление. Смотрящие оценивают этюд с точки зрения органики (педагог подчеркивает, что процесс мысли на сцене неизобразим), угадывают характер размышления, определяют знаки препинания в игровых кусках.

7. **Групповые этюды с ярко выраженными знаками препинания между мизансценическими фразами (Р).** Особое внимание обращается на знаки препинания в переломный момент этюда и на завершающий знак. *Семья получила посылку; всеобщее нетерпение: «Странно, что бы это было?», «А я догадываюсь!», «Неужели?!»*

Зрительный и звуковой ряд

1. По предложению студентов один и тот же сюжет воплощается дважды: сначала в виде пантомимы без сопровождения, затем в виде радиосценки за ширмой (голоса, шумы). *В магазине игрушки. Урок танца. Воспоминание. Сердечный приступ.*

2. **Расчленение воздействия зрительных и звуковых образов (Р).** Голос за кадром. Статическая картинка на экспрессивный сюжет с текстовым сопровождением. *Мысли бегуна.* Стоп-кадр — фигура бегуна. «За кадром» — текст: мысли, мелькающие в голове бегуна. То же может быть проделано на сюжет о двух бегунах, поравнявшихся вблизи финиша. Соответственно «за кадром» — два голоса. Другие статические композиции с голосами «за кадром».

3. **То же с чередованием нескольких статических картинок в последовательном развитии сюжета с голосами «за кадром».** *Те же два бегуна несколько раз обгоняют друг друга.* Соответственно озвучивается словами то, что должно происходить в эти моменты в сознании каждого. Последний кадр — финиш.

4. **Моментальные фото в толпе (А).** Статическая картинка на четыре-семь человек — *«Перекресток».* Участникам этюда раздаются номера. После того как ведущий назвал номер, каждого соответственно «озвучивает» один из смотрящих не более чем одной фразой. После того как педагог или назначенный им ведущий назвал номер, его индивидуальный «диктор» произносит одну фразу, вскрывающую от первого лица **внутреннюю сущность позы.** После этого исполнитель принимает новую позу. Упражнение должно идти в быстром темпе.

5. Вспоминаются статические композиции из числа наиболее выразительных и воспроизводятся таким образом: композиция выстраивается за занавесом (Р). После открытия занавеса кто-то молча отсчитывает десять секунд. На одиннадцатой по его сигналу начинает звучать песня, музыка или стихи. Используется эмоциональный эффект при подключении к зрительному ряду звукового.

6. То же в этюдах в движении **на органическое молчание** из программы первого курса актерского факультета. Ситуации, в которых невозможно или не обязательно разговаривать. *Охотники. В читальном зале. На лекции. Пение птиц.* Последний сюжет может быть показательным в борьбе с иллюстративностью и в использовании музыкального сопровождения. Если в начале сценки участники (независимо от сюжета) слушают не слышимых зрителю птиц и их пение как бы начинает звучать в воображении зрителя, то включение в середине этюда фонограммы с птичьими голосами неизбежно окажется грубым, разрушит зрительскую мечту. Преподаватель подчеркивает установку на включение дополнительного ряда **с самостоятельной образной нагрузкой.** Так, музыка в этюде с птичьими голосами скорее может обозначить смысловой поворот этюда, например осознание, что, несмотря на внешнюю идиллию, внутренняя гармония между слушающими пение птиц невозможна.

7. Наоборот — **включение зрительного ряда после звукового.** Здесь еще труднее избежать иллюстративности. Потому обязательным условием упражнения должна быть **качественно новая информация** после включения зрительного ряда. *Абонент не может дозвониться в справочное;* во второй части этюда отодвигается ширма и обнаруживается закулисная жизнь справочного бюро: девушки справляют день рождения.

8. **Зрительная ассоциация.** Этюды по типу приведенных в главе. Повторение мизансцен при иных обстоятельствах.

9. **Звуковая ассоциация.** Этюды из двух частей также по примеру приведенных в главе. Второй эпизод этюда связывается с первым при помощи звуковой ассоциации.

1. **Ритм во времени.** За ширмой разыгрывается радиопьеса в исполнении одного или двух человек. Желательно — с импровизированными шумами. *Ссора дочери и матери. Научный опыт. Сеанс гипноза. Дрессировка животного.* Засекается время, израсходованное на всю сценку. Обсуждается соответствие художественной информации израсходованному сценическому времени.

2. Подобная сценка прodelывается двумя или тремя исполнителями или парами. «Радиосценка» делится слушателями с участием исполнителей на **смысловые куски**. Сценка проигрывается еще раз. Каждый кусок отбивается хлопками, и засекается израсходованное на него время. Сопоставляется по ощущениям зрителей соответствие времени и художественной информации в каждом куске. Преподаватель подчеркивает необязательность формального совпадения временных ощущений и буквально истраченного времени.

3. Такая же сценка под метроном, поставленный на самый медленный темп. **Тренируется умение насытить каждую временную единицу соответствующим количеством художественной информации.**

4. **Ритм в пространстве.** Кинолента (Р). Просцениум делится на несколько пространственных единиц. Слева направо в статике воплощается «кусочек киноленты» — несколько последовательных стоп-кадров одного и того же эпизода, переданные через разных исполнителей.

5. Плоскостные статические композиции-барельефы, основанные на принципе повтора мотивов в разных частях композиции (Р). *Танец. Жатва. Сбор винограда. Альпинисты.* Смотрящие производят ритмическое деление композиции на **пространственные такты**. Обсуждается насыщение каждой единицы в смысловом и композиционном отношении.

6. **Ритм во времени и пространстве.** Барельеф оживает фрагментами: каждый пространственный «такт» превращается из барельефа в пантомиму на определенный отрезок времени. Время может быть отбито метрономом, устным счетом или музыкой. Обсуждается временное и пространственное самораспределение исполнителей внутри каждой ритмической группы.

7. **Логика поз**, или «мультифильм» (А). Сценка, разыгранная при помощи серии поз. Каждые четыре секунды один исполнитель принимает новую позу в соответствии с сюжетом, а другой в том же темпе реагирует логически ответной позой. Сначала простые сюжеты. *Бадминтон. Теннис. Танец* (на расстоянии от партнера). Потом более сложные: *Продажа из-под прилавка. Шпиргалка.*

8. **Дано время** (А). Несколько пар проходит через сюжет: *Два человека в ссоре ждут у операционной исхода операции.* По условиям — переходы исполнителей осуществляются по очереди, после того, как один из них перешел на новую точку и замер в позе. **Характер перехода, точка остановки и поза** должны быть сценически не случайными, логически ответными по отношению к предыдущему переходу. Количество и графика переходов, качество остановок произвольны. Продолжительность этюда — ровно три минуты. По окончании обсуждается самораспределение исполнителей во времени и пространстве.

9. **Дано пространство** (А). Две будки телефонов-автоматов, расположенные на определенных точках. *Человек заходит в одну будку, проводит разговор, затем, выйдя, надумывает позвонить еще раз по тому же или другому телефону, для чего заходит в другую будку.* Этюд выполняется в двух качествах: под музыку с неслышимой зрителю речью и с текстом. Засекается время каждого разговора. Обсуждается временное решение: соответствие смысловой насыщенности и выразительности монолога — затраченному сценическому времени.

10. То же в сюжете «*Ожидающий на улице*». Даны три точки на площадке. Человек ждет на одной, другой и третьей в произвольной последовательности. Возможно возвращение на те же точки.

11. Сцена делится на две или три части. Произвольные сюжеты этюдов, разделенных на столько же частей и соответственно разыгранных в двух или трех комнатах. Обсуждается распределение частей этюдов временное и пространственное (Р).

12. **Пространственная отбивка смысловой точки.** Этюд играется в одной половине сцены, смысловая точка — в другой. *Инженер пристаёт к чертежнице.* Трижды он заигрывает с ней, трижды она выходит из комнаты. Наконец идет в кабинет начальника и жалуется.

13. **Временная отбивка смысловой точки.** Этюд в динамике с текстом или под музыку. Быстрый темп. Замедление темпа — смысловая точка. «*Спляши*». Получившего письмо заставляют плясать. Из письма он узнает о несчастье.

14. Наоборот. Спокойно текущие события и экспрессивный финал. *Двое ожидают важного события или встречи.* Коротают время. Время выступает как препятствие (контрдействие). Неожиданно выясняется, что часы отстают — момент пропущен. Этюд может быть решен в двух жанрах — драматическом и комедийном.

Уроки пантомимы и четвертая стена

В этом разделе упражнений рассматриваются элементы пантомимы только в аспекте мизансценирования драматического спектакля.

1. Групповые этюды по предложению студентов **на действия с воображаемыми предметами**, предполагающие определенный мизансценический рисунок (**Р**). *Погрузка на багажной станции. Обед в рабочей столовой. Конвейер на стройке. Продажа живой рыбы. Заготовка дров.*

2. После того как накоплено несколько этюдов, лучшие из них переводятся на язык драматического театра, выполняются с бутафорскими предметами: посуда, продукты питания, чемоданы, кирпичи, рыба.

3. Те же этюды с добавлением сюжетов, характеров, событий. Преподаватель со студентами следят, чтобы элементы аффективного действия с предметами, их предполагаемыми свойствами и весом выполнялись так же четко, как в упр. 1 и 2.

4. Элемент пантомимы **стенка**. Студенты овладевают техникой ощущения воображаемой стены, опоры на нее рукой, плечом, спиной.

5. *Планировка квартиры (А)*. Каждому предлагается по-своему спланировать квартиру и рассказать о ней без слов — языком пантомимы. Смотрящие отмечают все мелкие неточности в планировке и обозначении стен, окон, дверей.

6. *Въезд в квартиру (Р)*. Несколько семей въезжают в квартиры. Планировки квартир разные, из числа предложенных в упр. 5. Вносят воображаемую мебель, расставляют.

7. То же с натуральной мебелью. Студенческие столы, стулья, скамейки обыгрываются как самые разнообразные предметы мебели. Стены же остаются воображаемыми.

8. То же с добавлением сюжетов и событий.

9. Пантомима *Путник (Р)*. Пантомимический ход на месте анфас. Техника пантомимного хода может быть изучена по любому учебнику пантомимы или заменена любым обозначением движения. Путник идет бодро. Обгоняет своих попутчиков. Пластически это изображается так: попутчики появляются из первых кулис также анфас к зрителю и, обозначая движение вперед, технически отходят назад, исчезая в последних кулисах. Таким же образом «проплывают» мимо путника встречные деревья, дома. Для выработки пантомимного мышления можно передавать все встречные предметы через актеров, в определенных образных позах, с титрами в руках: «дом», «дерево» и т.д. Путник постепенно утомляется. Встречные дома «грустнеют», деревья «вянут», попутчики опережают его. Все так же обозначая движение вперед, исполнитель медленно отходит назад, после чего выключается из этюда.

10. Пантомима *Бегуны*. Возможно, например, такое решение. Старт. Четыре бегуна в профиль замерли в стойке. По выстрелу всех, стоящих на старте и вокруг, «смывает» в кулису. Остаются только бегуны. Некоторое время бегут все четверо в профиль. Может быть, время от времени пролетают анфас к зрителю болельщики. Вот двое отстали окончательно — разыгрывается схватка между оставшимися. И наконец, остался один. Из другой кулисы выскакивает «финиш» вместе с мизансценой встречающих.

11. Этюды с текстом, включающие в себя элементы **иллюзорного, полуиллюзорного и смешанного движения**. Всевозможные сюжетные диалоги, связанные с движением. Натуральное движение в профиль по авансцене. Поворот на зрителя — переход на движение иллюзорное. Затем, близ финала диалога, — снова поворот и уход в профиль. Движение двух фигур на зрителя. Приближение натуральное, с элементом иллюзорности (с помощью элемента пантомимы обозначается гораздо больший участок пути).

12. То же с **фактическим удалением при иллюзии приближения**: читается — две идущие на нас фигуры все более отдаляются от нас. Педагог обращает внимание, что элемент пантомимы — не украшение. Он должен быть необходим, и само **качество пластической иллюзии должно отвечать образной логике изображаемого**.

13. Этюды «в темноте» *Недоразумение. Розыгрыш. Детектив. Трагическая ошибка*. Сначала по принципу чистой пантомимы — на пустой сцене, затем — с мебелью и реквизитом. Педагог подчеркивает неперемное присутствие логики пантомимы, или логики условности, в любом воспроизводимом на сцене жизненном процессе.

14. Замкнутое пространство. Упражнение на выработку зримого ощущения четвертой стены при помощи элемента пантомимы «стенка». *Несколько человек в замкнутом пространстве*.

15. Классический сюжет Марселя Марсо *Клетка*. Человек, проснувшись, направляется вперед и натывается на препятствие. Он — в клетке. Часто перебирая руками по всем четырем стенам, ищет выхода. Не находя его, он приходит в отчаяние, мечется, натываясь на стены клетки. Наконец отыскивает лазейку. С трудом выбравшись через нее, человек ощущает себя на свободе. Идет вперед. И снова — препятствие. Оказывается, клетка находилась в другой, большего размера. Это повторяется

несколько раз. Финал пантомимы — по предложению исполнителя.

16. **Упражнения на действия с воображаемыми предметами, связанные с четвертой стеной.** Поскольку предполагается, что раздел беспредметных действий уже пройден, здесь предпочтительнее групповые сюжетные этюды (Р).

17. *Молодожены вносят зеркало.* Выбирают место на стене. Небольшое разногласие. Наконец договорились. Вбивают гвоздь (для наглядности лучше озвучить). Повесили. Вместе смотрятся в зеркало, обнимаются. Зеркало падает, разбивается. Дурной знак!

18. Серия этюдов *Витрина магазина.* Здесь большие возможности для пластических решений и развития режиссерской фантазии. В частности, для игры с четвертой стеной. В витрине — манекены. Девушка стирает с них пыль. Кто-то общается с ней со стороны улицы и изнутри магазина. Упражнение допускает фантастические повороты с оживлением манекенов. Педагог предупреждает, что, как и реальные, фантастические сюжеты должны подчиняться определенной логике. Так, оживление манекенов оправдывается лишь в случае, когда оно будет нести определенную, если хотите, философскую функцию.

19. **«Пробить четвертую стену!»** Символический этюд: люди пытаются выбраться из завала в шахте. Теряют силы, но продолжают пробивать стену. Наконец выход найден — четвертая стена пробита. Другие этюды на преодоление четвертой стены по предложению студентов.

20. **Окно в четвертой стене.** Пантомимная скрупулезность в обыгрывании окна. Упражнения: *мытьё окон, выставление на лето и вставка на зиму рам.*

21. Тоже **в аспекте драматического театра.** Сюжетные этюды у окна на четвертой стене — элемент пантомимы в обыгрывании окна сводится до минимума (но не до приблизительности!). Педагог обращает внимание на конкретность видений у исполнителей объектов за пределами четвертой стены.

22. **Экстерьер.** Диалоги на обыгрывании воображаемых объектов в направлении зрительного зала. Смотрящие следят, чтобы глаза исполнителей не поднимались «в небеса» — все объекты не выше голов предполагаемого последнего ряда. *Командир ориентирует подчиненного на местности. Двое встречают третьего в толпе, причем один знает приезжающего в лицо, но плохо видит, другой видит хорошо, но не знает* (на сцене всего два человека).

23. Групповые (но пока не массовые) этюды, предполагающие **активно движущиеся объекты в стороне зрительного зала (Р).** *Трибуна стадиона. Скачки. Приход парохода.*

Мизансцены толпы

Сначала в этом разделе вырабатываются некоторые навыки организации сценической массовки.

1. **Шахматный порядок.** Нескольким студентам предлагается конкурс: десятью участниками создать впечатление максимального количества людей. Групповая композиция на произвольную тему в двух измерениях — ширине и глубине (Р). Студенты подвоятся к понятию шахматного порядка в расстановке фигур в массовой сцене так, чтобы каждый участник во втором и третьем ряду видел как можно больше зрителей.

2. **Принцип взаимозаменяемости (А).** Педагог просит небольшую группу студентов выйти в коридор. Внимание остальных он обращает на то, что в зависимости от перемещения фигур на сцене будет создаваться впечатление то большего, то меньшего числа людей. Затем возвращает группу и предлагает ей этюд, где бы все двигались. *Перед экзаменом.* Все в нетерпении расхаживают, перемещаются с места на место. При повторении этюда преподаватель дает задание всем участникам сцены следить, чтобы между ними все время сохранялось расстояние, например не менее полутора метров, и образовавшиеся на сцене «залысины» немедленно заполнялись другими актерами.

3. **Толпа в трех измерениях.** Нескольким студентам предлагается еще одно соревнование: наилучшее решение пространства и распределение десяти участников массовки с учетом трех измерений. Статические композиции с использованием столов, стульев, игровых станков. *Субботник. Туристы. Раскопки.*

4. **Ритм движения.** Предлагается пять разновидностей ритма. № 1 — едва различимое движение. № 3 — нормальное, № 4 — среднее, № 5 — апогей. Сюжет: *группа болельщиков на косогоре.* Все следят за игрой. Один из студентов — дирижер — задает на пальцах ритм движения. В этом варианте этюда участникам предлагается не произносить ни звука, как в немом кино.

5. Тот же этюд, но без движения — все наблюдают игру, не сдвигаясь с мест. Дирижер на пальцах также от 1 до 5 задает **ритм говора.** Педагог объясняет важнейшие принципы сценического говора: соответствие теме и непрерывность (все говорят, никто не слушает).

6. **Координация движения и говора.** Та же толпа болельщиков на косогоре. Дирижер на паль-

цах одной руки задает толпе ритм говора, на пальцах другой — ритм движения. При этом не забываются принципы взаимозаменяемости и сценического говора (упр. 2, 5).

7. То же с двумя дирижерами. Толпа делится пополам — болельщики двух команд (вперемешку). Два дирижера задают каждый своей группе на пальцах двух рук ритмы движения и говора.

8. Разрабатываются разные принципы построения массовых сцен на одном сюжете. Например: *конфликт двух соседних домов в деревне из-за расстроившейся свадьбы*.

а) **Тема с вариациями.** Конфликт, по существу, происходит между двумя матерями, которые утром вышли из дому с ведрами, остановились и начали корить друг друга. Высыпали с одной и с другой стороны подростки — с любопытством наблюдают ссору. Матери велят им идти домой, но не настойчиво, так как заняты перебранкой. С одной стороны вышла сестра невесты, тоже сказала противной стороне что-то обидное и ушла на работу. Появились отцы, постояли, затем каждый пошел по своим делам. С появлением новых лиц взаимные обвинения усиливаются. Вот вышел жених. Наступила тишина. Потом, когда он тоже пошел прочь от дома, мать невесты стала в сердцах кричать ему что-то вслед.

б) **Действие и контрдействие.** Вслед за матерями из обоих домов выходят и другие женщины. Возникает перебранка — кто кого перекричит. Мужчины тоже выходят на крыльца и тянут своих женщин назад в избы. Вся массовка решается на двух полярных тяготениях: действие — оскорбить, выместить на другой стороне обиду, основное «антидействие» — усилия мужчин затянуть жен, сестер, дочерей в дом, прекратить ссору.

Преподаватель следит, чтобы сохранялось равновесие между тем и другим с преимуществом в сторону основного действия. Тогда контрдействие не будет уводить в сторону, а сыграет роль усиливающего момента, тетивы лука.

в) **Аккомпанемент.** С утра между домами царит напряжение. То с одной, то с другой стороны выходят на улицу расстроенные люди. Когда встречаются, не смотрят друг на друга и не разговаривают. И только две матери настроены воинственно. Наконец, одна из матерей останавливается на крыльце и произносит что-то обидное. Вторая отвечает. Как и в предыдущих случаях, высыпают на крыльца и во дворы постепенно оба семейства. Иногда члены семьи с той и другой стороны вступают в перепалку, но с начала до конца лидерами конфликта остаются две матери. Здесь преподаватель должен следить, чтобы сопровождение не забивало солистов, а служило им аккомпанементом, усиливающим основную мелодию.

г) **Кордебалет.** Этот принцип близок к предыдущему, но здесь у массовки могут быть свои куски, темы, чередующиеся с выступлениями солистов. Вот разговор двух матерей перебивают молодые женщины. Мужчины загнали их в дом, но один из них что-то неосторожно сказал другой стороне, и возникает конфликт между мужчинами. Едва не дошло до драки, старики уняли молодых, все разбредаются, но один из стариков крикнул что-то вслед другому, и на крыльца опять пулей выскочили матери — и все началось сначала.

д) **Принцип двух полухорей.** В этом случае действует только массовка, без солистов. Сразу ли или постепенно возникает столкновение всех со всеми. В этом случае совершенно необходимы детали, которые не дали бы массовке превратиться в бесформенную кашу. Один из лучших путей к этому — контрапункт. Например, равнодушный к конфликту глухой дед, который, сидя на солнышке, ковыряет свой валенок иглой. Или невеста, которая тихо плачет за спинами своих ссорящихся родных.

е) **Дифференциация по группам.** Это легче делать при большом количестве участников, но возможно и с десятью. Допустим, есть еще надежда все уладить. Для начала предоставим выход отцам. Вот они увидели друг друга и один кивнул: отойдем, мол, в сторону, поговорим. То же между старшими братьями: с одной стороны — двое, с другой — один. Потом встречаются матери. Решают мирить молодых. Выводят их на крыльца, почти насильно. В наступившей тишине он и она объявляют, что в брак вступать отказываются. И тогда начинается прямой скандал, в котором сохраняются те же группы, которые обозначились вначале: мать невесты заводит через все пространство перебранку с матерью жениха; отцы бранятся, стоя напротив друг друга, то и дело намереваясь разойтись, но опять возвращаясь; братья завязывают драку — двое на одного.

ж) **Канон.** В скандале принимает участие вся деревня. В оба двора то и дело заходят односельчане и включаются в конфликт.

Исполнители запасаются головными уборами: кепками, шапками, фуражками. Появление актера в другом головном уборе означает выход нового персонажа.

9. **Метод наслоения.** Он применяется в случаях, когда массовка есть сопровождение к сцене главных действующих лиц. Сначала репетируется сцена с солистами. Затем наслаивается массовка. *Встреча в аэропорту бывших супругов, которые в ходе разговора решают воссоединиться.* Массовка организуется в соответствии с теми же семью принципами.

а) **Тема с вариациями.** Объясняющимся все время мешают. Они не могут найти себе угла.

Наконец становятся в самой середине вокзала и там завершают свой разговор, ни на кого не обращая внимания.

б) **Контрдействие.** Одному из двух крайне важно улететь, а билета нет. Предположим, ей. Он помогает ей добиваться билета. Сначала отказывают. Потом обнадеживают. Они объясняются, бегая от окна к окну, глядя на часы, пробиваясь к кассе, а получив билет, прислушиваются к объявлениям по радио. Тема «Как улететь?» выступает как контрдействие. Поначалу места массовки лишь обозначаются: здесь очередь, здесь скамейка, на которой с боков сидят по два человека, здесь у кассы еще трое и т. д. Потом подключаются все персонажи массовки, и прорабатываются куски с ними.

в) **Аккомпанемент.** После того как сделана сцена с солистами, на заднем плане начинает работать массовка: движение, шумы только как акценты в объяснениях — по номерам темпо-ритмов (упр. 4—7). Где-то массовка забивает, где-то перекрывает объясняющихся (проверить по зрительскому и слуховому ряду), где-то дает мгновенные акценты. Можно сознательно заглушить слуховой ряд, чтобы самые напряженные моменты объяснения воспринимались только зрительно. Для этого предложить массовке иногда производить особенно громкий шум, оправдав это определенными моментами жизни аэропорта: объявление о посадке, сообщение о задержке рейса и т. д.

г) **Кордебалет.** Характер действия массовки как бы олицетворяет момент объяснения героев. Идея — сила чувства, которая растворяет все вокруг. Он бежит за ней, она не хочет с ним разговаривать. И в массовке беготня, суэта, кто-то кого-то догоняет, все спешат, что подчеркивает всю нелепость этой погони. Вот он остановил ее, и начинается резкое объяснение. Он отчитывает ее за то, что она боится решительного разговора. И в толпе время от времени какие-то резкие объяснения, будто весь свет переругался. Наконец они обнялись. В это время сел самолет. Множество встречающих и прилетевших обняли друг друга. Широкая картина единения. Мужчина и женщина приняли решение. Это совпадает с объявлением посадки. Герои и массовка (не вся, а значительная ее часть) поднялись и решительно пошли в четком направлении.

д) **Два полухория.** Затишье между рейсами. Люди не знают, чем заняться. И тут это объяснение, которое привлекает к себе внимание. С одной стороны расположились, в основном, парни, с другой — женщины и старухи. Объяснение идет негладко. Случайные свидетели воспринимают его как сцену ухаживания и начинают полусхоту «болеть»: мужчины — за него, женщины — за нее. Иногда солисты удаляются из поля зрения, тогда между мужчинами и женщинами вспыхивает перепалка.

е) **Дифференциация по группам.** Он и она стоят на балконе. Чтобы как-то облегчить трудный разговор, они во время диалога сверху наблюдают за жизнью аэровокзала (сами способствуя переключению внимания зрителей с объекта на объект; их голоса в отдельные моменты воспринимаются как бы из-за кадра). Вот зашумели новобранцы. Один что-то рассказывает, смешив товарищей. А вот с пожилым человеком случился сердечный приступ, и вокруг захопотали. А сейчас появилась группа кинозвезд.

ж) **Канон.** Объясняющиеся встали на проходной части. Все время мимо них идут группы на посадку и прилетевшие. Их проходки по отношению к объяснению героев служат контрапунктом.

10. Массовые сцены, репетируемые методом наслоения, на сюжеты, предложенные студентами. Сначала демонстрируется сцена солистов (за массовку подыгрывает режиссер этюда **путем режиссерского показа**). Далее обсуждается, есть ли потенциал для массовки и каким образом ее лучше строить.

11. **Контрапунктирование** как обратный метод по отношению к методу наслоения. Выстраивается простая массовка. *Вечер отдыха.* Пары танцуют. Группы нетанцующих беседуют. Затем массовка разрабатывается путем контрапунктирования: отдельным участникам сцены предлагаются индивидуальные линии поведения.

12. Два способа репетирования массовой сцены — **синхронный метод** и **саморежиссура групп** — на примере одного сюжета. *Стройка.* В первом случае задаются группам **движения**, которые те исполняют синхронно — буквально или с определенными отклонениями. Потом тем же группам исполнителей предлагается самостоятельно определить для себя **характер действия**.

13. Решение массовки на **контрасте динамики и статики.** *Толпа у театра.* Большинство в статике: ожидают своих знакомых. Двое мечутся, спрашивая лишнего билетика. Наоборот: все в движении в поисках друг друга или билета, одна девушка замерла без движения.

14. Серия комплексных упражнений на выработку навыков решения и организации массовых сцен на усмотрение педагога.

Практический цикл раздела «Мизансцены толпы» рекомендуется осваивать с особой неторопливостью, останавливаясь на каждой из тем и возвращаясь к ней до тех пор, пока студенты не обнаружат конкретных признаков режиссерской техники.

Фрагментация

1. **Говорящие руки (А).** Импровизированное окно. Одна пара рук в статике. Зрители угадывают сюжет этюда. *Одиночество. Ожидание. Усталость. Подозрение. Гурман.*
2. Аналогичные сюжеты, сыгранные одними руками в движении под музыку.
3. Две-три пары рук сначала в статике, затем в движении (**Р**). *Скука. Утомительный собеседник. Без намеков! Любимая мелодия. Из-под палки. Любопытство.*
4. **Говорящие ноги (Р).** Занавес снизу подколот, либо на игровой площадке протянута занавеска, не достающая до пола на 30 см. Режиссер выстраивает групповой этюд под музыку без текста, событийный ряд которого должен быть понятен и правдив. *Разборчивая невеста. Начальник-деспот. Производственная травма. Штурмовщина. Приезд знаменитости. Обманутые надежды.*
5. Композиция в просвете занавеса или ширмы (1,5 м) в статике, затем в динамике на сюжет одной из сказок Пушкина или любой другой известной сказки.
6. Массовая композиция в статике, поданная фрагментом в просвете в занавесе в 2 м, затем в 3 м. *Рынок. У театра. Зоопарк. Конкурс парикмахеров.*
7. Аналогичные массовые сцены в движении с текстом, закомпонированные сначала на всей сцене, затем в просвете занавеса в 3 м, 2 м, 1 м.

Мизансцены монолога

1. **Моносцена.** Каждому дается один и тот же текст нейтрального порядка. *«Вот это да! Что же теперь делать? Надо собираться. Где же у меня все! Возьму только самое необходимое. Может быть, позвонить? Нет! Не буду. Ну и ну! Ладно, надо скорее ехать. А то... Скорее!»* Монолог заучивается слово в слово и мизансценируется сначала самим исполнителем. По окончании этюда смотрящими угадывается литературная версия: кто, при каких обстоятельствах, куда собирается? Педагог отмечает излишества в движениях и преимущества минимального движения в мизансценах монолога. (Как исключение может быть рассмотрен обратный случай, когда обильное движение есть необходимое качество решения монолога.)
2. На материале того же монолога делаются режиссерские этюды. Здесь обратный ход — сначала излагается режиссерская драматургия монолога. Далее — пространственное решение. Осуществляется выгородка и мизансценирование на макете и в чертеже. После чего замысел реализуется в исполнении другого студента.
3. Мизансценирование сцены-монолога из драматургии по примеру из текста главы (монолог Ксении из пьесы А. Островского «Не от мира сего»).
4. **Сцена-монолог в присутствии партнера.** Тот же путь импровизированного текста, только на сцене, помимо произносящего монолог, присутствует еще молчаливый (или спящий) партнер. В данном случае текст монолога может не даваться преподавателем, а выдумываться студентами.
5. Мизансценирование монологов-сцен с молчаливым партнером из драматургии. Монолог Фамусова «Петрушка, вечно ты с обновкой» из комедии А. Грибоедова «Горе от ума». Монолог Кашкиной из I акта пьесы А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске». Отрывок из монопьесы Ж. Кокто «Равнодушный красавец».
6. **Монолог-рассказ.** Студент рассказывает какой-то случай из жизни, желательно содержащий острый конфликт или событие. Потом переносит свой рассказ на сцену, для наглядности прибегая к мизансцене. Преподаватель следит, чтобы мизансцены не строились по иллюстративному принципу.
7. Работа над монологом-рассказом из драматургии по примеру из текста главы (монолог Сальери из маленькой трагедии А. Пушкина «Моцарт и Сальери») (**Р**).
8. **Монолог-рассказ в присутствии партнеров.** Так же рассказывается случай из жизни. Потом весь рассказ переносится на сцену, причем на площадку выходит не только исполнитель монолога, но и несколько слушателей, которые располагаются в соответствии с предлагаемыми обстоятельствами рассказа. Преподаватель обращает внимание на неслучайность распределения объектов внимания рассказчика, на общение с тем или иным слушателем, помогающее вскрыть сущность и образ доносящего.
9. То же на материале драматургии по примеру из текста главы (монолог няни из пьесы А. Корнейчука «Платон Кречет»).

Общий рисунок и индивидуальная пластика

Упражнения этого раздела лучше выполнять в масках, чтобы, отвлекшись от индивидуальной мимики, целиком сосредоточиться на пластике тела. Маски — нейтральные. Они могут быть приготовлены простейшим способом — картон, марля.

1. **Физические данные.** Выполнение простейшего рисунка исполнителями с различными, лучше контрастными, данными (А). *Переход ручья по воображаемому бревну. Тяжелый переход усталого человека. Проходка с прихрамыванием.* Педагог обращает внимание, что один и тот же рисунок по-разному окрашивается в зависимости от физических данных актера.

2. Упражнение повторяется еще раз с задачей отбора тех исполнителей, чьи физические данные наиболее отвечают пластической задаче (Р). Вывод: в случаях, когда режиссер свободен в выборе, для выполнения пластической задачи отбирается исполнитель с соответственными физическими данными.

3. Упражнение выполняется еще раз с задачами на преодоление: легкие проходки предлагаются наиболее грузным актерами наоборот (Р). Преодоление достигается через приспособление исполнителя к рисунку и рисунка к исполнителю.

4. То же в более сложных рисунках (А). *Перестрелка в горах.* (Обыгрываются столы и стулья и, если возможно, игровые станки.) После того как предложен и выполнен рисунок этюда в одном варианте, заменяются исполнители сначала на более соответствующих по физическим данным, потом — на преодоление.

5. Всей группе предлагается пройти через сцену с ложно отвлекающей задачей (например, выполняя упражнение на внимание из программы I курса актерского факультета). Педагог про себя выделяет несколько студентов, в чьей походке особенно подчеркнут центр тяжести тела. Этим нескольких преподаватель высылает за дверь. Он обращает внимание на наличие различных центров тяжести в индивидуальной пластике каждого человека. Удаленных возвращают и после отвлекающего маневра (другого задания на внимание) они проходят по одному через сцену. Студентам предлагается «поменяться центрами тяжести» — «передразнить» походки друг друга.

6. *Прогулка* (в конкретных предлагаемых обстоятельствах — парк, музей, пляж) с ощущением центра тяжести в разных частях тела: лоб, затылок, плечи, грудь, живот, таз, ноги. Ощущение центра тяжести в районе солнечного сплетения как норма. То же в сюжетных этюдах по предложению студентов.

7. **Индивидуальная пластика и физическое состояние** (А). Один и тот же рисунок при разных физических условиях. *Двое готовят выставку.* Холодно. Жарко. После бессонной ночи. Оба простужены, с высокой температурой. Здесь рекомендуется нарочито точное воспроизведение общего режиссерского рисунка и исполнение каждой парой этюда в двух контрастных вариантах.

8. **Пластика и костюм** (А). *Два посетителя в музее.* Зависимость пластики от костюма. Этюд исполняется дважды — с обменом деталями костюма. Новый и старый пиджак. Узкий и широкий пиджак. Старомодное и модное пальто.

9. То же в своих костюмах. **Заданное отношение к костюму.** Перемена отношения к костюму обозначается хлопком педагога без остановки этюда.

10. **Толщинки.** Этюды на произвольные темы с постепенным увеличением пластической нагрузки. Оба исполнителя обложены толщинками. Сначала опыт производится на полных фигурах. Предостережение против утрировки. Затем на худых. Преодоление трудностей, связанных с обживанием толщинок и пластики полной фигуры для исполнителя, отличающегося худобой.

11. **Пластика и предмет реквизита.** *Встреча двух знакомых, очень заинтересованных друг в друге.* У одного в руке — зонт, у другого — два арбуза. При вторичном исполнении этюда точно воспроизводится каждым свой рисунок, исполнители меняются только предметами реквизита. Другие этюды по этому типу.

12. Комплексное: окраска одного и того же общего рисунка индивидуальной пластикой, связанной с физическими условиями, костюмом, предметами реквизита.

13. **Три круга внимания** (по Станиславскому)¹. Пластика, обусловленная тремя кругами внимания. Этюды, где действие происходило бы на открытом пространстве. *В поле. На берегу моря.* С частой сменой объектов и кругов внимания (А, Р).

14. **Три круга движения.** Пантомима *Ловля бабочек.* Малый круг движения — жест рукой, поворот головы. Средний — движение корпуса. Большой — движение с перемещением (А, Р).

15. **Жест-реплика** (А). Этюды на органическое молчание из программы первого курса актерского факультета с острыми сюжетами и оценками факта по предложению студентов. Смотрящие отмечают красноречивые лаконические движения, которые могут быть прочитаны как реплики.

¹ Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954, т. 2, с. 108-116.

16. **Мужская и женская пластика.** Сюжетные этюды, где бы мужчина и женщина менялись ролями. *Женщина — начальник, мужчина — подчиненный.* Мужчина теряет самообладание, женщина помогает ему взять себя в руки. Мужчина-начальник отказывает женщине в отпуске. Ее подруга является к начальнику и стыдит его за то, что тот, зная о состоянии здоровья подчиненной, отказал ей. Во всех этюдах такого рода студенты следят, чтобы, несмотря на «обмен ролями», поведение мужчины было мужским, женщины — женским.

17. Серия упражнений **на освобождение мышц** как вступление в следующий цикл упражнений¹.

18. **Преодоление физически сложной задачи.** Этюды на скороговорках. Сначала отрабатывается скороговорка, а затем разыгрывается простейший этюд с текстом: один в спешке приглашает другого в кино. После этого текст этюда заменяется скороговорками. (Текст скороговорки не обязательно должен соответствовать сюжету диалога; это явится одновременно и упражнением в актерском мастерстве по разделу «Подтекст».)

19. Диалог на быстром танце. Двое, танцуя, ведут спор на определенную тему. Затем текст диалога заменяется скороговорками. Этюд повторяется из занятия в занятие до тех пор, пока «трудное не станет привычным, привычное — легким».

20. Если возможно, то же — с акробатическими трюками, жонглижем.

21. То же с перенесением натуральных тяжестей — стульев (одной рукой), столов (мужчины переносят по два сразу). Цель — вопреки физической трудности создать эффект легкости и сохранить общую свободу мышц и естественность диалога.

22. **Эффект физического напряжения (А).** Человек под пистолетом. Раненый входит в комнату, пишет записку, теряет сознание. Задача — снять излишнее перенапряжение и физиологичность игры.

23. *«Три пули».* Героические стихи. В исполнителя трижды стреляют. По окончании первой трети стихотворения — промах. После второй трети — ранение. Близ финала — смертельная рана. Падение. Мгновенная смерть, или последние слова договариваются в предсмертные секунды. Первый выстрел оценивается читающим как смертельная опасность, но он продолжает чтение без суеты, истерики, мускульного спазма. Ранение от второго выстрела также отыгрывается без излишней физиологии, эстетически приемлемо. Третий выстрел — художественно убедительная смерть.

Ограничительная графика

1. **Формальные ограничения для передвижения** по площадке. Этюд в динамике (А). *Выкрашен пол.* Ходить можно только по газетам. Каждый раскладывает газеты в зависимости от композиционных требований этюда. По этому же принципу другие сюжетные сценки. *Новая квартира (стены и двери воображаемые). Мостик через ручей. Две стороны улицы. Двое среди наводнения. На болоте (передвижение только по кочкам). Двор с собакой на привязи.*

2. **Психологические ограничения для передвижения** по площадке. *Спящий в кресле. Тифозный больной за ширмой. Девушка ставит условие парню, чтобы близко не подходил, при этом продолжается ухаживание.*

3. Сюжетные этюды в динамике, включающие в себя ограничительную графику (Р). Этюды придумываются и разрабатываются во внерепетиционное время.

Парадокс

Несколько этюдов, раскрывающих в актерах **прямолинейную искренность (А)**. Никаких заранее данных мизансцен или других рамок, кроме сюжета.

1. *Человек входит в свою комнату.* Видит на столе письмо. Распечатывает. Трагическое или крайне неприятное известие.

2. То же, но с в высшей степени радостным сообщением.

3. *Юноша помогает девушке в ремонте квартиры.* Дружеская, теплая атмосфера. Между прочим юноша замечает, что жить здесь девушке, может быть, не одной. Девушка смущена, хочет перевести разговор на другую тему. Юноша объясняется ей в любви, делает предложение. Девушка поражена, признается, что ничего подобного ей в голову не приходило и что она любит другого человека.

4. *Ссора между сослуживцами* — мужчиной и женщиной. Оба говорят друг другу, что работать в одной комнате не могут, что придется просить начальство развести их по разным кабинетам.

¹ Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954, т. 2, с. 131-148.

Объяснение оборачивается вдруг взаимным признанием в любви.

Каждый этюд проделывает несколько человек или пар. Это служит одновременно повторным уроком актерского мастерства на элементы школы — **действие, оценку факта**. Преподаватель подчеркивает, что полная искренность оправдывает иногда самые прямолинейные и банальные режиссерские решения, но в то же время не может служить оправданием режиссеру, прибегающему к таким решениям. Ибо настоящее произведение искусства рождается лишь в сотворчестве драматурга, режиссера, актера, т. е. всех авторов спектакля. Затем предпринимаются попытки найти **парадоксальные решения** тех же сюжетов (**Р**). Здесь удача или неудача решения будет в решающей степени зависеть от режиссерского сценария этюда. Педагог предупреждает, что парадоксальные решения достигаются отнюдь не выворачиванием реакции наизнанку, но нахождением в высшей степени неожиданной линии поведения, отвечающей в то же время естеству человеческой реакции на событие.

Депрессивная реакция на письмо (упр. 1) может быть, например, в высшей степени деловитой. Человек прочел — будто не отреагировал. Стал педантически одеваться, долго завязывая галстук перед зеркалом. Затем берет со стола яблоко, садится, и так же долго, сосредоточенно ест.

Аффект радости от сообщения в письме (упр. 2) может выразиться в отчаянном приступе головной боли. Получившая письмо начнет искать полотенце, затем будет мочить его водой, но тут же забудет о нем, погрузившись в прострацию.

Этюд «Ремонт квартиры» (упр. 3) может быть выстроен так, что из первой его части мы пойдем все наоборот: юноша «подавляет» девушку, будто бы влюбленную в него, до полной зависимости. После объяснения неловкость ситуации для девушки повергнет ее в слезы, юноша же не потеряется, но начнет успокаивать ее и уверять, что все обернулось наилучшим образом. Парадоксальность внешнего рисунка может выразиться в том, что юноша продолжит работу, с видимым удовольствием выполняя все действия, девушка же, будто виноватая, будет стараться услужить ему.

Ссору сослуживцев (упр. 4) режиссер, возможно, заострит до предела. Оба будут искренне убеждены в неприятии одним другого, в необходимости быть подальше друг от друга и в то же время взаимно извиняться за эту несовместимость. Переход к объяснению в любви может наступить сразу, безо всякой внешней причины в той же мизансцене и, возможно, тех же интонациях ссоры. Затем оба вдруг как бы обессилят и замолчат. И при попытке одного подойти, другой, не имея сил говорить, сделает жест: «Не подходи!» Так они будут бродить по комнате, словно лунатики, молча или говоря о пустяках.

Контраст

1. *Идет урок.* Вдруг прорывает батарею отопления. Все забегали, зашумели, принимают меры.

2. *Студенческое общежитие.* Поздний вечер. Один спит. Двое приходят и, двигаясь осторожно, говоря вполголоса, ужинают. Вдруг вваливается веселая компания. Решительно будят спящего: им известно, что у него сегодня день рождения, который он скрыл от товарищей.

3. *Ординаторская больницы.* Ночная смена врачей, сестер, санитаров встречают Новый год. Импровизированный капустник, веселье, смех. И вдруг вносят умирающего. Наступает тишина. Каждый мгновенно приступает к своим обязанностям.

4. *Две группы научных сотрудников собрались обсудить доклад.* Одна группа поддерживает работу, другая — отрицает. Обстановка очень напряжена. Движения сдержанны, разговаривают негромко, колкости между представителями групп произносятся едва слышно, между прочим. И вдруг одного «прорывает». Он обвиняет своих оппонентов в предвзятости по отношению к обсуждаемой работе, в неверных исходных данных. Сразу же включаются другие. Шумное столкновение, крик. Но вот появляется директор института. Воцаряется тишина.

После того как этюды проделаны, педагог обращает внимание, что во всех этих случаях мы пользовались приемом полного, **доминирующего контраста**, который, как сказано, далеко не всегда оправдывает себя, оказываясь грубым, недостаточно художественным выразительным средством. Педагог предлагает прибегнуть к более скрупулезной разработке и **контрапунктированию**, заменяя доминирующий контраст **нюансным**. Так, в упр. 1 предлагается не просто воспроизвести урок, но найти в этой части этюда нечто само по себе контрастное (но не настолько, чтобы это уничтожило основной контраст сценки). Предположим, кого-то ловят на списывании, он протестует. В коридоре возникает какой-то шум, оттеняя тишину в классе. Когда же случается событие, не все бросаются в нем участвовать: кто-то не обратил внимания, лишь поджал ноги, чтобы не промочить их. В сцене в ординаторской (упр. 3) встреча Нового года не обязательно должна выражаться в бесшабашном веселье. Хотя новогодняя ночь извиняет многое, но все-таки это больница. Поэтому веселье лишь в отдельные моменты прорывается шумными всплесками. Когда же вносят умирающего, перестройка

может происходить отнюдь не автоматически. Меньше всего люди ждали ЧП сейчас. Секунда растерянности. Одна сестра раньше других бросилась мыть руки, другая — кипятить шприц. Кто-то убрал со стола шампанское. Ритм жизни решительно сменился, но все это произошло неоднозначно. Простой контраст заменен сложным.

В дальнейших упражнениях переводение примитивно-прямолинейного контраста в художественно емкий может оговариваться до выполнения этюда, при устном изложении сценария.

Контрапункт

1. Групповые статические композиции с активным сюжетом, включающие в себя контрапункт (Р). *Спортивная трибуна, напряженный момент; один случайный зритель спит. Девушки в комнате общежития обсуждают событие в группе; одна — думает о своем. Бомбоубежище, паника; женщина в горе — равнодушна к опасности.*

2. Аналогичные сюжеты в движении в разных жанрах: трагедия, драма, мелодрама, комедия, водевиль. *Все ищут утерянный железнодорожный билет; отъезжающий, отчаявшись, сидит в кресле. Явление красавицы на балу или вечере; все ошеломлены, двое, не обращая внимания, беседуют в стороне.*

Косвенное общение

1. Несколько этюдов, в которых исполнители обязаны, не отрываясь, смотреть друг другу в глаза. *Встреча влюбленных.* Затем то же, но с дополнительным обстоятельством: один перед другим сильно провинился, другой не хочет показать виду, что обижен. В третьем случае отягощающего обстоятельства нет, но оба влюбленных заняты каким-то делом, например разбирают библиотеку. И наконец, в четвертом варианте есть и то, и другое — и отягощающее обстоятельство, и физическое действие. Второй, третий и четвертый случаи должны дать наглядные примеры **невозможности только прямого общения**, во втором случае — **по психологическим**, в третьем — **по физическим условиям** эпизода. В четвертом — **по тем и другим сразу**. Преподаватель предлагает проделать эти этюды еще раз. В каждом случае обсуждается процентное соотношение прямого и косвенного общения в зависимости от обстоятельств. Преподаватель обращает внимание студентов на то, как расширяются мизансценические возможности при умении режиссера чередовать виды общения.

2. Один из студентов в подробностях рассказывает о прожитом дне, анализируя соотношение прямого и косвенного общения в жизни. То же на примере какого-то яркого случая из жизни, лучше психологически сложного.

3. Студентам предлагается придумать несколько этюдов, предполагающих исключительно косвенное общение (А, Р). Например, когда люди находятся в сильной ссоре, или полностью заняты каким-то делом, или сами условия (физические и психологические) не допускают взглядов друг другу в глаза. В актерских этюдах отмечается только органика сценического существования, в режиссерских — также и мизансценические решения.

4. То же с допущением пяти процентов прямого общения. Затем десяти и двадцати.

5. «Третьейский судья» — распространенный случай косвенного общения. Двое спорят, не общаясь между собой, а все время апеллируя к третьему. В этом упражнении, предполагающем различные сюжеты, может быть проработан **принцип треугольника** в мизансцене, помогающий преодолевать плоскостные решения.

6. **Прием «качели»**. Монолог в процессе физического действия (А). *Рассказ рыбакова. Поучение за работой. Разговор по телефону в момент заварки кофе.* Монологи выбираются действенные, с активной задачей воздействия на партнера или на зрителя. Затем монолог повторяется с заменой **физического действия намерением** его совершить.

7. То же в диалоге (Р). Двое заняты каким-то делом, общим или каждый своим. Один выполняет свой ряд действий, другой постоянно отвлекается на какую-то психологическую задачу, связанную с воздействием на второго. Вся линия физического действия для второго сводится лишь к намерению, выражаемому в ходе диалога по-разному. *Двое заняты земляными работами* — копают колодец. Первый сосредоточенно копает, второй пытается заставить его бросить работу, так как убежден, что в этом месте водоносный слой расположен слишком глубоко. *В лаборатории два сотрудника проводят научный опыт.* Первый напряженно следит за приборами, второй пытается убедить товарища немедленно пойти к их научному руководителю с принципиальным для них разговором.

Выгородка

1. В пустой комнате **человек и один стул — как предмет мебели (А)**. Композиции по предложению педагога. *Предчувствие. Новый этап. Воспоминание. Поражение. Надежда.*

2. Те же композиции, но в применении к варианту **человек и стул как неотъемлемая часть декорации**.

3. **Два стула оба как предметы мебели**. Статические композиции по предложению педагога из одной фигуры. *Жертва бюрократии. Под впечатлением. Вот так история!*

4. Те же сюжеты, но при условии, что один **стул рассматривается как декорация**; его устанавливает педагог, другой — как мебель, им произвольно располагает исполнитель.

5. **Стол и стул как мебель (Р)**. Статические композиции из двух-трех фигур. *Авантюра. Человек слаб. Что за чертовщина!*

6. Те же сюжеты, но мебель рассматривается как **декорация**.

7. Композиция из двух столов и пяти стульев без людей. Каждый предлагает свою композицию и дает ей название, которое пишет на листке бумаги и отдает педагогу. Студенты подбирают свои заголовки.

8. То же из трех ширм и одного стула.

9. То же из десяти предметов учебного конструктора. Сначала композиции предлагаются на макете и обсуждаются всей группой. После того как композиция осмыслена, оговорен сюжет и придуман заголовок этюда, обсуждаются **игровые точки** выгородки, их количество и качество. Вслед за этим из выгородки убираются лишние предметы. Наиболее показательные выгородки переводятся в натуру. Педагог обращает внимание студентов на «утечку» выразительных возможностей при переносе выгородки с макета в натуру. Делаются поправки.

Рассказ или показ?

1. Понятие **об актерском показе**. Провокация: повторяется один из удачных в актерском отношении этюдов. Кому-то из смотрящих предлагается сыграть его точно так же, как предыдущие исполнители, но при этом не пародировать их. Первые исполнители уточняют качество игры во всех подробностях несколько раз, вторые — повторяют. Педагог демонстрирует на примере, как убивается актерская индивидуальность в результате актерского показа. Строжайше предостерегает против натаскивания исполнителей на роли.

2. Мизансценирование **методом рассказа (Р)**. Не выходя на площадку, режиссер формулирует задание. Исполнители играют заданное. Педагог отмечает целесообразность такого метода в отдельных случаях, а именно когда условия задания предельно ясны.

3. Понятие о **режиссерском показе**. То же задание предлагается сформулировать исполнителю, **рассказывая в показе**, не проигрывая, но обозначая все необходимое.

4. Понятие о **мизансценической единице** или **такте**. Повторяется один из наиболее выразительных по мизансценам этюд. Исполнителям предлагается сосчитать, сколько мизансценических единиц он содержит. Сопоставляются впечатления. Обсуждается коллективно, совместно вырабатывается общая точка зрения, какой отрезок этюда можно считать за мизансценический такт, какой — за два, какой не считать вовсе. Преподаватель делает оговорку, что понятие мизансценической единицы все же остается несколько условным.

5. Провокация: педагог предлагает режиссеру передавать свой замысел нового этюда актеру по одной мизансценической единице и подводит студентов к выводу, что такой путь убивает актерскую органику своей насильственностью.

6. Еще одна провокация для показа противоположной крайности. Предлагается передать исполнителям сразу все мизансцены этюда — не менее двадцати единиц.

7. Уточняется понятие о **мизансценической фразе**, состоящей из нескольких тактов, завершенных точкой или запятой. Условная норма мизансценических единиц, предлагаемая исполнителю в режиссерском показе, — часть длинной фразы, одна умеренная или две коротких.

Режиссер как рисовальщик

1. Дается нарочито схематичный рисунок этюда. Выбирается сюжет, который допускает как самое примитивное, так и сложное психологическое и мизансценическое решения. *Первый — слушающий телефонного узла. Второй — его бывший товарищ — приходит к нему с просьбой ускорить решение вопроса об установке телефона.* Первый говорит, что ничем не может помочь, все делается на общих основаниях. Второй произносит в ответ что-то обидное и уходит. Для начала предлагается

мизансцена: первый слева за столом в три четверти к залу. Второй входит в дверь справа. Садится на стул перед столом встречным труакарком — лицом к партнеру. Разговаривают. Потом второй уходит в ту же дверь. Сделанное предлагается прогнать три раза. Педагог обращает внимание, что от слишком ранних прогонов плохо разработанный рисунок приобретает схематизм, а исполнители в нем становятся на путь штампов.

2. Преподаватель устраивает показательную репетицию разработки того же этюда, либо предлагает сделать это студенту здесь же на занятии при участии товарищей. Сначала исследуется путь **по физическому действию**. Второму неловко заговорить, потому он начинает разговор вокруг, прячась за физические действия: ему жарко, он снимает пиджак, вешает его на стул, достает платок, вытирает пот. Первый знает, о чем пойдет разговор, потому также прячется за какое-то занятие: извинившись, расставляет на полках папки.

3. Тот же этюд разрабатывается **по точкам**. Посетитель не принимает отказа, упрямо преследуя своего бывшего товарища, стыдя, что тот не помнит дружбы и превратился в чинушу. Другой проявляет ответное упорство, обвиняя друга в том, что он всегда искал связей и ставил себя в исключительное положение. Сначала посетитель отступает, отходя от приятеля к окну, отсаживаясь на диван и т. д. Потом роли меняются.

4. Тот же сюжет разрабатывается **по линиям**. Взаимные обвинения приятелей приобретают романтическую окраску. Оба вспоминают студенческие годы, мечты о научной деятельности, о работе на самых трудных участках. Обвинения друг другу переходят в обвинения самим себе в успокоенности, в омещанивании, что выражается в беспокойных переходах каждого.

5. На сцене простая выгородка из стола, дивана, стульев. Педагог предлагает каждому сочинить этюд, где были бы обыграны **игровые точки в определенном порядке**. Режиссер этюда выбирает исполнителей и тут же на занятии методом режиссерского показа ориентирует их на площадке.

6. В той же выгородке педагог предлагает вместо игровых точек — **линии переходов**, например: *круг, прямая, две скобки*. Режиссер этюда передает задание исполнителям, оправдывая заданную педагогом графику.

7. Таким же образом задается **физическое действие**. Предлагается нафантазировать сюжеты, в которых бы одному исполнителю надо было, например, искать что-то сначала на столе, потом на первом плане, затем на диване и вокруг. Другому водворять на места разбросанные вещи, располагаясь соответственно на своих участках интерьера.

8. Рисование смешанным способом — не более чем из двух видов: **линий плюс физическое действие**. Один патетически возмущен поведением другого, тот — не обращает внимания. Выстроить рисунок первого, мизансценируя по линиям, второго — по физическому действию.

9. **Точки и физическое действие**. *Медовый месяц*. Молодая хозяйка готовит обед, занимается уборкой квартиры. Ее новоиспеченный супруг ходит за ней по пятам.

10. **Линии и точки**. *Урок танца*. Обучающиеся двигаются по линиям, балетмейстер располагается по точкам.

11. Студенты излагают в форме рассказа сюжеты новых этюдов. Смотрящие определяют, какой вид режиссерского рисования в каждом случае точнее применим. Если смешанный, то в каких сочетаниях.

Во всех случаях при разработке этюдов педагог следит, чтобы мизансцена выражала не просто текст, а подтекстовую начинку каждого игаемого куска. После того как этюд достаточно разработан, студент — режиссер этюда — приступает к **фиксации**. Этюд прогоняется несколько раз с разными задачами психологического, жанрового и пластического порядка. Затем прогоняется трижды **методом кольца**. Педагог и смотрящие студенты ревностно следят, чтобы фиксация не оборачивалась вольтажированием и заштамповыванием найденного.

Обозреваемость мизансцены

1. Воспроизводится ряд групповых статических композиций из числа выполненных на предыдущих занятиях. Но если прежде находящемся внутри композиции не разрешалось разговаривать, то теперь с выходом каждого нового участника композиция обсуждается исполнителями изнутри. Смотрящие из зала отмечают способность «видеть» композицию тех, кто находится внутри нее. Затем исполнители, по одному, замещаются смотрящими из зала, с тем чтобы они могли оценить композицию со стороны.

2. Так же на материале уже выполненных ранее композиций изучается вопрос об обозреваемости сценической картины с разных, прежде всего крайних точек зрительного зала.

3. Понятие о **смелой мизансцене**. Из числа выполненных статических композиций выделяются смелые мизансценические находки. Смотрящим предлагается оценить своеобразие «интонации» ми-

зансцен с разных точек обозрения.

4. Из числа выполненных раньше выделяется этюд в динамике *с большим количеством резких переходов*. Смотрящие распределяются на три группы: одна располагается в центре зала, две другие по бокам в первых рядах слева и справа. Этюд выполняется сначала без остановок, потом аналитически — с остановками по хлопку педагога на каждой мизансцене, достойной обсуждения. Смотрящие отмечают «**перекрывания**», разделяя их на допустимые и недопустимые, в зависимости от того, основные они выражают или вспомогательные мотивы.

Укрупнение

1. Серия статических композиций *с мелкими объектами внимания*. *Мена денег*. *Часовщик*. *Гравер*. *Филателисты*. *Химический опыт*. Смотрящие сначала оценивают композицию из первых рядов, потом — с последнего. Обсуждаются пути укрупнения композиции, чтобы мизансцена хорошо читалась из последних рядов и с разных точек зрительного зала.

2. Аналогичные этюды в динамике, предполагающие большое количество мелких движений (А, Р). Смотрящие — в последнем ряду. Этюд повторяется с остановками — прорабатывается по линии укрупнения движений. Педагог и студенты следят, чтобы укрупнение сочеталось с непреложной логикой физического действия.

3. *Шаржирование*. Этюд-плакат (Р). Серия композиций в статике плакатного характера, предполагающие укрупненное преподнесение деталей. «*Курить вредно!*», «*Подписывайтесь на газеты и журналы!*», «*Спички — не игрушка!*» В этих композициях рекомендуется не прибегать к укрупненному реквизиту, но пользоваться натуральными предметами, чтобы укрупнение достигалось за счет пластики.

4. Этюды в динамике, предполагающие *укрупненное преподнесение предмета на сцене*. *Приключения английской булавки*, *монетки*, *пуговицы*.

Мизансцена и свет

1. Выработка *ощущения света на пустой сцене* (Р). Постепенно вводится один луч, бьющий по кулисам в четверть накала (5 секунд). В том же ритме он доводится до половины, потом до полного накала. То же под музыку разного характера. То же с двумя лучами.

2. Такая же игра с боковыми фонарями (прострелами). Затем с софитами.

3. На сцене устанавливается выгородка. В том же ритме (5 секунд каждая операция) игра прожекторами по одному с возвращением к темноте. Сначала в тишине, потом под музыку.

4. То же с сохранением каждого луча и доведением освещения сцены до полного.

5. Осуществляется выгородка. Автор выгородки ищет два световых состояния и подбирает к ним названия (которые оглашаются после того как смотрящие выскажут свои версии).

6. «*Световая повесть*». Выгородка по предложению студента. 5—10 световых перемен. Режиссер светом рассказывает какую-то историю. Смотрящие делают свои предположения. В этом случае упражнение сначала выполняется под музыку, потом — в тишине.

7. Такая же повесть, рассказываемая светом, на материале статической композиции (повторной или новой).

8. *Понятие о световой живописи*. Темнота. *Один человек на сцене в свете натуральной свечи*. Сначала в статике. Свеча на столе. На полу. В руках. Затем — в движении. Этюды (А). *Осторожность*. *Поиск*. *Воспоминание*. *Страх*. *Одиночество*. *Мечта*.

9. *Композиция с тенями* (Р). Тени как «грязь» и тени как живопись.

10. *Массовая статическая композиция*. Поиски живописного света в соответствии с ее идеей и образом.

11. *Боковой свет*. Композиции, освещенные с одной стороны.

12. *Контражур*. Статические композиции на «контровом» свете. Затем то же в движении.

13. Понятие *о полном свете*. *Проверка обозреваемости* по точкам путем медленного обхода по планам при полном свете.

14. *Локализация полного света*. В соответствии с мизансценами и искомым образом этюда снятие лишних источников света (например, софитов) и концентрация прожекторов на игровых точках.

15. *Цветной свет*. Выразительность цветного света и мера применения его в освещении статических и динамических композиций.

Таков конспект упражнений по основным разделам книги.