

к.

724

ИНДЕКС 73024

БИБЛИОТЕЧКА  
«В ПОМОЩЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ» № 24

ИЛЬЯ РУТБЕРГ

**ПАНТОМИМА**  
**ДВИЖЕНИЕ И ОБРАЗ**



СОВЕТСКАЯ РОССИЯ



Рутберг И. Г.

P90 Пантомима. Движение и образ.— М.: Сов. Россия, 1981.— 160 с.— (Б-чка «В помощь худож. самодеятельности» № 24)

Продолжая печатать серию об искусстве пантомимы, предлагаем участникам художественной самодеятельности и профессионалам книгу об основных законах создания образа средствами выразительного движения. Книга адресована прежде всего режиссерам и актерам драматического театра, стремящимся использовать движение, в том числе и пантомиму.

793.2

© Издательство «Советская Россия», 1981 г.

Образ!..

Магическое это слово.

С него все начинается в искусстве, им в итоге все завершается, а между началом и завершением всегда мучительная и прекрасная дорога творчества.

Уже рожденный, он начинает жить собственной жизнью.

Созданный мастерами, знающими законы его создания, он начинает диктовать им свою волю, рациональным законам неподвластную.

Образ зародился, образ сложился, образ вышел в жизнь...

И ничего нет в искусстве вне образа.

Акакий Акакиевич Башмачкин, Человек, Бип — образы, нашедшие себя в пантомиме.

Гвоздика на помятом цилиндре у Марсея Марсо — тоже.

Удаляющийся в небытие звук скрипки, плавное угасание светового луча или наглый прожектор, бьющий в глаза зрителю, — в не меньшей степени.

И герои, и пьеса, и спектакль всегда отпечатываются в нашей памяти как образ.

И за каждым произведением искусства всегда встает образ его авторов, мастеров и подвижников, которые его создали.

В издательстве «Советская Россия» вышли за последние годы три книги автора этих строк, посвященные разным направлениям в современной пантомиме: «Пантомима. Первые опыты» (1972), «Пантомима. Опыты в аллегории» (1976) и «Пантомима. Опыты в мимодраме» (1977).

Каждая книга преследовала цель разобраться в той или иной разновидности древнего и бурно развивающегося сейчас искусства выразительного поэтического жеста.

Необходимость разобраться назрела не случайно. Во всем мире появляются книги, обобщающие опыт истории.



и сегодняшней опыт искусства пантомимы. В них делаются и теоретические и практические выводы, исследуются вопросы драматургии и режиссуры, проблемы актерской школы, специфические пути создания образа в пантомиме.

И строятся прогнозы на будущее.

Эти проблемы волнуют и нас — всех тех, кто заинтересовался и увлекся магической выразительностью человеческого тела, способного так глубоко раскрыть души людей.

Чтобы разобраться в сложнейшей картине современной пантомимы, в том числе и советской, есть лишь один путь — расчленив сложное на более простые части, изучить и понять их. Все три указанные книги ставили перед собой именно эту цель.

Однако, поняв части, необходимо на их основе вновь вернуться к целому, чтобы попытаться из самого причудливого переплетения частей сложить единую целостную картину. И в общей картине при этом понять действие изученных закономерностей.

Данная книга — попытка создания общей картины современной пантомимы и для тех, кто не встречал указанных книг, но имеет за плечами опыт работы в театре, и для тех, кто их читал и осваивал рекомендации и упражнения практически.

Однако искусство движения — лишь часть, область в сообществе действенных искусств — разных форм театра, кино, цирка, эстрады, телевидения. Пантомима живет и развивается не в вакууме, а в сложном их взаимодействии и взаимовлиянии.

Три главных действующих лица объединяют эти весьма разные миры искусства — Драматург, Режиссер и Актер.

Именно они ищут и находят образ в своей специфической области, в частности — в пантомиме. Именно они привлекают на службу своему искусству достижения и победы других искусств во имя обогащения своего. И всегда это открывает новые пути и возможности для создания образа.

Так Драматург, Режиссер и Актер пантомимы ставят себе на службу богатства и драматического театра, и хореографии, и клоунады, и кино, а они в свою очередь используют то, что может дать пантомима.

Особенно очевиден и активен этот процесс в драме,

поэтому прежде всего им, Драматургу, Режиссеру и Актеру драматического театра, заинтересованным в пантомиме, адресована эта книга.

Разбираясь в сути основных закономерностей в пантомиме, мы будем привлекать примеры из практики. Многие решения, приведенные на этих страницах, взяты из предыдущих книг, с тем чтобы заинтересованный читатель мог подробнее проследить их анализ, данный ранее, в связи с конкретными проблемами.



## ГЛАВА ПЕРВАЯ ПАНТОМИМА, ДРАМА, ТЕАТР

В многоликом театре мы различаем специфические направления — драму, оперу, балет и еще многие «смешанные» разновидности сценического искусства. Так же многообразно развивается сегодняшняя пантомима.

Она делится на несколько разновидностей, которые прослеживаются весьма четко как у нас, так и за рубежом.

Основу классификации пантомимы задал Марсо, и поэтому мы изложим ее, отталкиваясь от его примеров.

Марсель Марсо один на пустой сцене показывал идущего человека. Но... Марсо никуда не шел. Двигаясь, он оставался на одном месте.

Не происходили какие-либо события, никто не сталкивался в конфликте, ничьи характеры от этого столкновения не менялись, да и характеров — даже одного характера — по существу, не было. Не было никакой драматургии, никакого сюжета. Пантомимы, как сценического действия, не было. Было упражнение.

И тем не менее определялась одна из принципиальных дорог современной пантомимы — «СТИЛЕВЫЕ УПРАЖНЕНИЯ» или «СТИЛЕВЫЕ ЭТЮДЫ».

«Стилевые упражнения показывают борьбу человека с невидимыми на сцене стихиями воды, ветра, огня, земли. Например, передвижение человека под водой... Стилевые упражнения мимов основываются на грамматике Этьена Декру... Это искусство иллюзии, почти оптический магнетизм<sup>1</sup> (разрядка моя. — И. Р.).

Показанные во время гастролей в Советском Союзе «Ходьба», «Ходьба против ветра», «Перетягивание каната», «Лестница» есть не что иное, как стилевые упражнения. Они имеют свою почти полувековую историю, которая начиналась в школе выдающегося французского режиссера и актера Этьена Декру. Марсель Марсо — ученик Декру. Марсо, а также гастролировавшие в СССР

<sup>1</sup> См.: Марсо М. Искусство пантомимы. — Советский цирк, 1961, № 7, с. 16.

Жан-Луи Барро, Жиль Сегаль — все они продолжили и развили начатую Декру современную пантомиму.

Особая заслуга в этом принадлежит Марсо. В историю создания стилевых упражнений он вписал несколько очень ярких страниц.

«Искусство иллюзии» существует как весьма распространенная ветвь пантомимы. Кроме того, стилевые упражнения служат своеобразной языковой лабораторией, открытия и находки которой используются во всех других разновидностях пантомимы.

Марсо показал стилевой этюд «Ходьба».

Была ли «Ходьба» демонстрацией походки артиста Марсо?

Нет, не была.

Была ли это индивидуализированная, характерная походка придуманного им персонажа? Или конкретно ваша походка? Или конкретная специфическая походка знакомого вам человека?

Нет, не была.

И в то же время эта пластическая композиция создала убедительную иллюзию ходьбы артиста Марсо, его персонажей, вашей ходьбы и ходьбы вашего знакомого.

Марсо показал нам самое общее, что объединяет пластику ходьбы человека, обобщенную пластическую схему.

«Так ходит человек», — говорит нам Марсо.

Или: «Так человек ходит против ветра».

Или: «Так человек тянет канат».

Аналогично Жан-Луи Барро во время своих гастролей в Советском Союзе показывал стилевое упражнение «Всадник».

Ноги мима имитировали то рысь, то аллюр, а корпус и руки всю пластику всадника на разгоряченной лошади.

«Так человек ездит верхом», — говорил нам Барро.

За время, прошедшее с тех пор, когда были созданы первые стилевые упражнения, и в самой пантомиме, и в ее лаборатории произошли весьма значительные сдвиги. Родились многие театры пантомимы, которые ищут свой, весьма и весьма отличающийся от стилистики Декру — Марсо стиль. И не только ищут, но и успешно находят. Появляются в разных странах — в том числе и у нас — солисты, которые прекрасно используют те же истоки, которые предопределили успех Марсо, но на самого Марсо ни капли не похожие.



Естественно, они ищут и находят свои стиливые упражнения, пригодные только для их театра, для их направления в пантомиме. Кроме того, даже последователи классиков пантомимы ищут новые упражнения, которые могли бы быть использованы Этьеном Декру и Марселем Марсо, и список их все растет и растет. Больше того, когда усилиями многих актеров-мимов и режиссеров обогатился опыт создания таких этюдов, оказалось возможным понять основные закономерности, по которым они создаются.

Это принципиально важный момент!

Стиливые упражнения — сфера действия не только специфических закономерностей пантомимы — в первую очередь области действий с воображаемыми предметами. Рисуя движениями своего тела контуры воображаемых предметов и направления их перемещений, выявляя ритмы окружающего воображаемого мира, мим вторгается в области действия законов графики, скульптуры, музыки — эти вопросы рассмотрены, в частности, в книге «Пантомима. Первые опыты».

Как только эти закономерности поняты и освоены, список новых стиливых упражнений начинает расти, методике их создания, оказывается, можно научить. В Государственном училище циркового и эстрадного искусства в Москве раздел «Стиливые упражнения» регулярно показывается студентами на экзаменах по курсу пантомимы. Естественно, трудно требовать от них уровня мастерства, которым поражает зрителя Марсель Марсо. Но ведь дело не в этом — студенты учатся не эксплуатировать уже найденное и ставшее классикой. Изучив классику, они ставят перед собой новые, собственные задачи и на основе понятых закономерностей пытаются их решать — и часто успешно! А решив, переносят найденное из «лаборатории» в конкретные пантомимы — так же, как это делал и делает Марсель Марсо.

«Как человек ходит по качающейся палубе?» — этот вопрос поставил перед собой и нашел интересную композицию студент, бывший моряк.

«Как человек качается на качелях?»

«Как человек ездит на одноколесном велосипеде?»

«Как человек движется в невесомости?»

Эти и многие другие вопросы ставят перед собой и решают сегодняшние мимы, и при этом им не приходится брать «напрокат», часто без надобности, чужие — пусть

даже гениальные — открытия. Поняв и освоив общие закономерности создания иллюзии времени и пространства, они используют их в соответствии с собственными творческими замыслами.

Однако не всегда иллюзия является самоцелью разработки общей схемы движения. Именно тогда, когда результат «лабораторного» поиска — стиливое упражнение — находит свое применение в конкретной пантомиме (и, как увидим, не в одной лишь пантомиме); она оказывается не только ненужной, но и вредной. В этом случае становится необходимым чисто описательный, лишенный «оптического магнетизма» «литературный» знак: «Я обозначаю, я показываю, что поднимаюсь по лестнице» или «Я показываю, что нахожусь в невесомости». И при этом зритель понимает смысл знака, но иллюзии соответствующего движения у него не возникает.

Примером тому может служить все тот же знаменитый «шаг на месте» Марсо.

Когда Марсо показал в первом отделении спектакля стиливые упражнения, иллюзия перемещения во время исполнения «шага» вызвала настоящую бурю оваций. Но далее в конкретной пантомиме («Бип в настоящем, прошлом и будущем») Марсо понадобилось обозначить переход в другое место и время действия — и он, сознательно изменив некоторые детали в графической прорисовке сил противодействия, решительно разрушил иллюзию, превратив ту же схему движения в знак «Я иду». Зритель знак понял, но аплодисментов в этом месте не возникло, что и входило в задачу Марсо, для которого гораздо ценнее в это мгновение была цельная ткань действия.

Марсо оказался прав и, «потеряв» аплодисменты в момент исполнения интересного знака, обрел их в конце, когда зритель благодарил за мысль, высказанную в пантомиме блистательным художником.

Случаев, когда «лабораторная» работа в пластическом решении движения, даже минуя стадию специального показа зрителю в виде стиливого упражнения, попадает сразу в конкретный спектакль, можно привести множество. И чаще всего в последнее время в драматическом театре.

Спектакль «Цена тишины» в Ленинградском молодежном театре под руководством В. Малыщицкого —



сценическая композиция по произведениям советских поэтов, посвященным Великой Отечественной войне, где найдено немало острых и интересных пластических решений, корнями своими уходящих в пантомиму.

Взвод на марше. Звучат музыка и стихи, ритмом подчеркивающие напряженную, тяжелую поступь солдат. Сцена заполнена актерами в шинелях и сапогах, взвод стремительно «движется» на зрителя, но перемещения при этом нет никакого.

Театром разработан выразительный образный знак «рота на марше» и результат пластического поиска вынесен зрителю сразу в конкретном решении, в конкретном спектакле. Своеобразная схема движения, ритм глухих ударов подошв и каблуков солдатских сапог создают образ трудного и долгого перехода.

Аналогичный (аналогичный, но не такой же!) знак был разработан и показан Марсо в его пантомиме «Контрасты», где действует целый калейдоскоп персонажей, один из которых марширующий солдат. Но солдат Марсо был другим — для него поход был парадом: он парадно маршировал, парадно убивал и парадно умирал. При этом «движенческая схема» знака оказывалась, естественно, отличной — она решала другую образную задачу.

Молодежный театр поставил перед собой и успешно решил задачу сугубо будничного, изнурительного, яростно целеустремленного похода — так, как это диктовали главная мысль и весь выразительный строй данного спектакля, движение в котором поставил К. Н. Черномозов.

И в «чистой» пантомиме пластический поиск в стиливых упражнениях дает образцы, радикально отличающиеся от классических.

На Пражском фестивале пантомимы было показано целое отделение, где два актера моделировали не походку или езду, а человеческую мимику. Один из актеров сидел на стуле, другой стоял за его спиной. Две пары рук и лицо сидящего двигались так, что имитировалась укрупненная, как на движущейся маске, улыбка — пальцы одной пары рук обрисовывали движения губ хохочущего рта, пальцы другой пары — широко раскрытые глаза и взлеты бровей при смехе. А затем — при ужасе, негодовании, презрении — вариантов было немало.

Тогда был продемонстрирован такой же, как у Марсо, лабораторный опыт, но только совершенно в другой области пластических задач и в другой знаковой системе.

Вчерашний опыт, несомненно, сегодня и завтра может стать достоянием и даже украшением пластического решения конкретной пантомимы и не только пантомимы.

Так стиливые упражнения несут свою службу «лабораторий» для поиска и «кладовой» пластических решений.

Одна из лучших пантомим Марсо — «Юность, Зрелость, Старость, Смерть».

*Рождается человек.*

*Он встречается с окружающим миром, и этот мир — прекрасен, этот мир — сплошное солнце и благоухающие цветы. Такова юность.*

*Но человек мужает. Оказывается, мир сложен и полон борьбы — наступает зрелость.*

*В этой борьбе обретается мудрость, но иссякают силы — приходит старость и смерть.*

Другой пример, шедевр Марсо, его пантомима «В мастерской масок».

*Мастер рисует разные человеческие маски. То грустную, то веселую, то суровую, то наивно-добрую. Рисует — и примеривает на себя.*

*Одна из них прилипает к мастеру.*

*Мучительно, через огромные усилия, страдания развивается борьба мастера с приклеившейся маской. Наконец, маска снята.*

*Обессилевший мастер начинает понимать, как опасна игра с человеческими масками.*

Примеры эти выводят нас на еще одно направление в пантомиме — «ИСКУССТВО МИМА». Иногда Марсо называет его просто «МИМ».

«Мим есть искусство показа взаимодействия человека с природой, предметами и людьми, которые нас окружают.

...Для искусства мимов важной проблемой является создание иллюзии времени и пространства. Например, мим за несколько минут дает жизнь человека — юность, зрелость, старость, смерть. Эта конденсированная форма искусства имеет такое же драматическое напряжение,



как и словесный театр. То, что словесный театр показывает за два часа, театр мимов может сказать за две минуты»<sup>1</sup>.

«Искусство мима» часто обращается к найденному в стиливых упражнениях, черпая в них пластические решения для раскрытия сюжета.

Сюжетность — важнейшее качество, отличающее «искусство мима» от стиливых упражнений.

В пантомимах такого рода Марсо нередко пользуется широко известным в искусстве средством — иносказанием, аллегорией.

Так, например, маски — образное, иносказательное, аллегорическое обозначение разных личин, которые может надевать на себя человек.

Иносказательность, аллегоричность, заложенная в «искусстве мима», выступает в этой разновидности пантомимы на первый план, становится главной, определяющей все ее компоненты — драматургию, режиссуру, специфику актерской игры, оформление, музыку, свет.

Аллегии могут быть очень разными.

Серп и молот — аллегорические изображения, символы, олицетворяющие труд крестьянина и рабочего.

Книга может служить иносказательным изображением Мысли, Знания.

Точно так же печально известная кошка-копилка может быть сатирической аллегорией мещанской Скупости, Стяжательства.

Все мы знаем такую разновидность литературы, как басня. Басня — тоже аллегория, где действуют аллегорические персонажи. Всегда хитрая Лиса и неизменно упрямый Осел — носители чисто человеческих черт — Хитрости или Упрямства. И в пантомиме могут действовать Рабочий — как олицетворение всего рабочего класса, Крестьянин — всего крестьянства, Человек — всего человечества... Это будут аллегорические персонажи, носители какого-то одного характерного свойства.

Взаимодействие человека с природой, предметами и людьми в такой пантомиме максимально укрупнено, доведено до масштабов столкновения Человека со Стихией, например стихией Огня или стихией

<sup>1</sup> Марсо М. Искусство пантомимы, с. 16.

бездушной Механизации. Пантомима «В мастерской масок» Марсо укрупняла взаимоотношения до конфликта Человека с надеваемой на себя Маской. Такие масштабы взаимоотношений привносит в пантомиму аллегория.

Условимся впредь называть такую пантомиму АЛЛЕГОРИЧЕСКОЙ ПАНТОМИМОЙ, так как суть этой разновидности — аллегория.

Герои первых пантомим человечества были, как правило, боги. Бог охоты, бог рыбной ловли, бог Солнца, бог Ветра, бог Плодородия. Только их неподвластная человеку воля могла направлять все явления в природе — так думали древние и иначе думать не могли.

Человек, творя себе богов, наделял их самой разной внешностью. Они могли быть похожи на животных (на рыбу, на корову, на обезьяну, на сову) или на растения. Даже если они и были похожи на людей, то их черты намеренно искажались для того, чтобы подчеркнуть в человеческой внешности злобу или доброту, величественность или приниженность, алчность или щедрость. Тенденции эти сохранились надолго и до сих пор живы на Востоке, в Африке, Австралии и некоторых других местах. Иногда, как это было, например, в Древнем Риме, в пантомимах действовали Герои — богоподобные смертные, обладавшие незаурядной силой или выдающимся умом. Они уже гораздо ближе к Человеку по своему облику. Но они были слишком идеальны — идеально сильны, смелы или умны, чтобы каждый человек мог безоговорочно узнать в Герое себя.

Как видим, с первых шагов пантомимы ее Герой говорил человеку о себе самом непрямо, иносказательно. Он явно тяготел к аллегории и уже на заре пантомимы обнаружил одну из главных черт аллегорического персонажа — его одноплановость.

Одна и только одна ведущая черта характера была основой всех его поступков.

Бог Коварства не имел права на прямоту и честность. Бог Добра никогда не мог проявить жестокость, а мифический герой Геракл не имел права уклониться от подвига.

Как следствие одноплановости основного героя часто рождалась необходимость в другом, на этот раз коллективном герое — массе. В таких случаях масса и герой были четко противопоставлены друг другу. Масса была



так же однопланова — она была или доброй, или злой. В своих действиях она добивалась или явно благородных целей, или заведомо низменных. Она точно так же могла олицетворять собой или людей, или предметы, или явления.

Тенденции к противопоставлению героя и массы оказались в высшей степени устойчивыми в пантомиме-аллегии. Они не только сохранились до сих пор, но получили свое дальнейшее развитие.

Такое противопоставление определяет всю стилистику аллегорической пантомимы. Оно накладывает отпечаток на драматургию и режиссуру, на целую совокупность конкретных навыков, которым необходимо научить актера, на мизансцену и свет в спектакле.

С течением времени аллегорический герой еще более обобщался. На смену древнему злему богу Ветра или коварной богине Тьмы в средние века пришел персонаж, олицетворяющий собой в разных обликах Зло вообще, Коварство вообще. Эти действующие лица средневековых мистерий были еще более схематичны. Они могли сосуществовать на сцене со всеми персонажами святых книг: с чертями, ангелами, девицей Марией, апостолом Петром.

Агитационные свойства аллегорического героя — его наглядность, простота, точная патетическая или сатирическая направленность сослужили хорошую службу в массовых пантомимах первых лет Советской власти, которые разыгрывались прямо на площадях и улицах в Петрограде, Москве и других городах. Рабочая, крестьянская и солдатская масса — живые участники не только пантомимы, но и самих изображаемых событий — свергала Капитализм, Буржуазии, Помещиков, завершая победу праздничным шествием.

Ярким примером использования таких персонажей являются известные «Окна РОСТА» Владимира Маяковского.

Большое влияние оказала стилистика пантомимы-аллегии на агитационный театр тех лет, прямым потомком которого является сегодняшняя агитбригада. Массовая синхронная или групповая мизансцена, несущая четкий образ, плакатный герой — все это сохраняет свою выразительность и по сей день.

Пантомима все больше и больше завоевывает драматический театр. Практика показала, что в психологической драме — в самых напряженных, кульминационных моментах ее действия — чаще всего используется именно аллегорическая пантомима. (Самым последовательным и активно ищущим в этом направлении оказался Московский театр на Таганке.) Такое взаимопроникновение наиболее естественно, так как кульминация в силу максимального напряжения страстей требует для своего выражения наиболее контрастных средств. В такие моменты скачок от тонкого психологического рисунка к предельной одноплановости — во имя самого главного — оказывается абсолютно органичным. Не только практика сегодняшней пантомимы, но и опыт В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова говорят нам об этом.

Как видим, те же задачи, те же эстетические законы, которые рождали аллегию во времена наших далеких предков, действуют и сегодня, рождая такую же потребность в аллегорическом отражении действительности, в том числе и в пантомиме.

И вот что еще для нас необычайно важно: мы снова, как и ранее, столкнулись с тем, что пантомима устремлена в область максимальных обобщений.

Там, в стилизованных упражнениях, обобщалось пластическое поведение человека в определенных ситуациях. Здесь, в аллегорической пантомиме, обобщается сам образ Человека, его место на Земле, в Природе, во Вселенной. Здесь происходит самое широкое философское осмысление Человека.

Такие масштабы обобщения не могут не отразиться на форме, в которую облечена пантомима. И на сцену выступает основа основ, самая суть, глубинное зерно пантомимы — стилизация.

Может ли действовать в такой пантомиме живой, естественный человек с многогранным характером, столь знакомый нам по реальной жизни и в реалистической драме?

Нет, не может.

Такое, например, качество человека, как честность, может выступать в театре или в виде конкретного честного поступка, или в обобщенном виде — в качестве Честности.

Как только драматург, режиссер и актер подымут



уровень проблемы от простого честного поступка до Честности, а нечестного до Подлости и когда против Зла встанет Добро, тогда живой, нестилизованый, необобщенный персонаж со сложным внутренним сочетанием доброго и злого станет на сцене неестественным.

Точно так же станет неестественной условная, стилизованная поза персонажей аллегорической скульптуры Мухиной «Рабочий и Колхозница», если вы снизите уровень обобщения, «приземлите» эти фигуры, наделите их не единым, а многими, подчас противоречивыми чувствами реальных людей.

Сможете ли вы соединить привнесенный вами сложный внутренний мир с взлетевшими в едином порыве руками, с широким, устремленным вперед шагом? Едва ли.

А единый порыв и условная поза создают здесь гармонию формы и содержания.

Аналогично — в аллегорической пантомиме.

Так отпадает для пантомимы один из основных и столь привычных для нас критериев психологического театра — жизненная выпуклость, многогранность характеров.

Так пантомима, подобно любому другому искусству, предъявляет и миму, и зрителю законы своего, свойственного лишь ей — пантомиме — реализма.

Что же выходит?

Выходит, что пантомима, показывая нам реальную жизнь, от реальных форм этой жизни решительно отходит. Так же, впрочем, поступает любое другое искусство, только с разной степенью жизнеподобия и каждое своим путем.

Обобщая, то есть отбирая главное (и неминуемо при этом упрощая, т. е. отбрасывая второстепенное), пантомима преобразует реальную жизнь в схему.

Схема!

Опасное, однако, слово мы употребляем.

Оно отягощено многими дискредитирующими ярлыками:

«Схема» — бескрылый примитив...

«Схема» — скольжение по поверхности при неспособности проникнуть вглубь...

«Схема» — нечто чуждое реальной жизни, нечто ей противостоящее, ложное, всегда опровергаемое реальностью...

И так далее...

Если очистить это слово от всех наслоений, то суть термина состоит в следующем: «Выделение самого главного, самого существенного».

Схема линий московского метрополитена вовсе не должна учитывать, например, холмистость наземного рельефа. Более того, такие подробности только помешали бы нам разобраться в главном — в направлении и пересечении трасс. Так схема — выделенное главное при отброшенном второстепенном — служит нам добрую службу.

Однако термин «схема» в искусстве несет груз своих неслучайных ярлыков не случайно.

К великому сожалению, мы не так уж редко встречаемся с употреблением этого слова в связи с произведениями, внешне претендующими на самое глубокое и всестороннее отражение реальности. Мы встречаемся с пухлыми романами, многометровыми живописными полотнами или многоактными спектаклями, которые показывают нам вроде бы реальных людей, как бы реальные человеческие взаимоотношения на фоне реальной обстановки. А мы при этом остаемся равнодушными.

Вот тут — совершенно естественно и справедливо — у нас возникают недобрые мысли о бескрылом примитиве и скольжении по поверхности, и хорошее, точное слово «схема» приобретает отрицательное содержание.

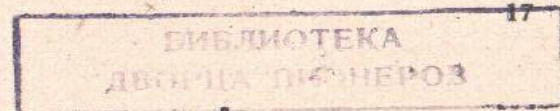
Почему это происходит?

Это происходит именно потому, что мы — читатели или зрители — остались равнодушными. Автор («автором» в этом случае может быть и театр, создавший спектакль) не смог затронуть нашу главную читательскую или зрительскую струну — наше воображение. Именно оно — в высшей степени индивидуальное и бесконечно богатое — раздвигает рамки авторского материала. Именно мы — зрители — расширяем отражение жизни, превращая его в нашей фантазии в саму жизнь.

Когда автор не в состоянии вызвать к жизни наши ассоциации — он оказывается бессильным в главном: автор не делает читателя или зрителя своим соавтором. «Схема», не наполненная нашей фантазией, естественно и закономерно предстает перед нами примитивной, поверхностной и чуждой реальности.

Но это — порочная, неудавшаяся, неталантливая «схема».

51353





Талантливая «схема», которая в произведении искусства может выступать в весьма обнаженном виде, в виде каркаса, прочерченного только самыми общими, контурными линиями, подобно мощному запалу, вызывает к жизни взрыв нашего творческого воображения и уверенно направляет его в нужное автору русло.

Именно это в огромной степени свойственно пантомиме.

И к «схеме» тяготеет в пантомиме все.

Сюжет «Юность, Зрелость, Старость, Смерть» — предельно оголенная схема: только юность, зрелость, старость и смерть. Но перед зрителем проходит вся жизнь...

Движение «ходьбы» сведено к схеме. Но у зрителя создается полная иллюзия движения человека...

Декорации сведены к голой сцене, но на пустом полу домысливается то, что не сделать лучшему бутафору...

Свет практически всегда предельно схематичен и далек от реальности: он отбирает все важное и отсекает в темноту все неважное. Большинство фотографий пантомимы говорят об этом весьма красноречиво.

Итак — схема. Она будет преследовать нас всюду, и не будем считать это слово бранью.

Схема, отходящая от жизни, во имя правды жизни. Искривленные истины — во имя истины.

А способен ли зритель соперничать со схемой?

В жизни — нет.

В сфере искусства — да, и в этом — искусство.

Тем, кто видел спектакль «История лошади» в Ленинградском БДТ, не мог не запомниться его финал.

Перед умирающим Холстомером проходит былое. Перед ним и перед нами, как строчки оглавления прочитанной книги, проходят эпизоды прожитой жизни — самые яркие моменты сцен, только что виденные нами в спектакле.

Вот на мгновение всплыли в памяти ясли, где прошли первые дни детства.

...Растопыренные, дрожащие от напряжения и неуверенности ноги жеребенка, глаза, удивленно смотрящие на мир.

Одно-два движения — самых ярких и укрупненных, и картина промелькнула перед ним и перед нами.

...Адская пытка холощения. Выгнутая в судороге

спина и разверзшийся в крике рот — одна поза вернула нас к событиям, сыгранным через вихрь движения.

...Скачки и варварски загнанный Холстомер — всего несколько движений и обмякшее тело с опустошенными глазами.

...Недвижное тело на полу, и пестрая бабочка, которая и в начале спектакля, и в конце одинаково изящно и беззаботно порхает над мертвым героем.

Мы узнавали события мгновенно, но тем не менее это не было точным повторением сыгранного.

Евгений Лебедев — а его исполнение роли Холстомера стало вехой в советском театральном искусстве — так же, как Марсо в «Жизни Человека», задал нам схему своей жизни.

Очистив сюжет до схемы, Лебедев закономерно очистил движение до знака, укрупнив его и стилизовав.

Драматический театр вышел на пантомиму — тем же путем, каким шел Марсо в пантомиме «Юность, Зрелость, Старость, Смерть».

В самую общую схему каждый зритель всегда подставит лично себя, и, узнав на сцене себя, он будет взволнован.

От общего — к себе — вот «механизм» воздействия, вот пути, выводящие на дорогу аллегорической пантомимы.

Аллегория в любом искусстве — и в басне, и в скульптуре, и в живописи, и в графике, и в музыке, и в театре — всегда пользуется плодотворной лаконичностью схемы. Вот почему «механизм» зрительского восприятия «от общего — к себе» составляет надежную основу для аллегорической пантомимы.

Однако этот «механизм» — не единственно возможный в пантомиме, как и сама аллегория не исчерпывает всю пантомиму.

В последнее время — и в этом снова огромная заслуга Марсо — получила широкое развитие разновидность пантомимы, где действуют не обобщенные аллегорические персонажи, а герои с очень конкретными, иногда очень хорошо знакомыми нам именами, отчествами и фамилиями. Огромная сила воздействия этих героев заключена в их яркой индивидуальной характеристике.

Эта разновидность пантомимы называется «МИМО-ДРАМА».



И своей природой, и традициями, и основами стилистики, и характером сюжетов, и манерой актерской игры — всеми своими основными корнями мимодрама уходит в недра народного искусства и выдвигает на первый план народного героя с точным социальным адресом. Это принципиально важно!

Когда русские скоморохи, силой царского указа лишенные права говорить (а зачастую за острое слово физически лишенные языка), разыгрывали шумные, но бессловесные ярмарочные балаганские действия, их героями были мужички, крестьяне, всегда простоватые, постоянно без гроша в кармане, веселые и неунывающие. Объектами насмешки выступали богатеи и царские холопы. Социальная «прописка» всех персонажей была однозначна, сами персонажи — абсолютно узнаваемы. В этом была основа основ успеха этих зрелищ.

XVI век. Италия. Среди пестрой галереи персонажей, населявших ярмарочные балаганы и площадные подмостки, выделились самые жизнеспособные. Они и оформили определенный круг героев, известных под именем персонажей итальянской народной Комедии Масок.

Театр Комедии Масок имел незаурядный успех, а влияние его на последующие судьбы театрального искусства оказалось огромным. Итальянские труппы кочевали по всей Европе и побывали даже в заснеженной России, а маски оказались настолько выразительными, что подобные комедии стали играть актерами других стран.

В Италии это не был еще театр пантомимы — слово, трюк, акробатическое антре играли огромную роль в выборе выразительных средств. Но, попав во Францию, в Англию, в Центральную Европу, бродячие труппы оказались перед фактом, что понятым во всем их арсенале может быть только движение. Слово потеряло свою силу. И вот тут на подмостках театра народной Комедии Масок все большую и большую роль стала играть пантомима.

Что же является самым главным, что подытожила в своих завоеваниях итальянская Комедия Масок?

Первое — это традиция создания народного персонажа. Иначе и быть не могло — жизнь выводила на сцену тех героев, которых немедленно уз-

навали в публике, те же, которые для этой публики не были близки, не выживали.

Итак, «прежде всего — народный герой!» — вот что написано на знамени итальянской Комедии Масок и в чем ее выдающаяся роль.

Второе и не менее важное, что дал нам этот театр, — яркую внешнюю и внутреннюю характеристику своих персонажей. Нежный Пьеро мог быть и лиричен, и капризен, и умен, и простоват, и находчив, и предельно наивен — все уживалось в нем, образуя единый многоплановый сплав. Это многослойное содержание было заключено в ювелирно отточенную яркую форму стилизованного жеста.

Тем самым были заложены основы сегодняшней мимодрамы, и все ее лучшие достижения по сегодняшнему дню находятся в русле этих двух традиций — народности героя и его яркой индивидуальности.

Первая половина XIX века, Франция, Париж, маленький театр «Фюнамбюль», который каждый вечер до отказа заполняют обитатели парижских предместий. И каждый вечер к ним выходит Жан-Батист Гаспар Дебюро, белолицый «лунный» Пьеро, который, по свидетельству Жюль Жанена, литератора и театрального критика того времени, «...знает, над чем народ смеется, что его забавляет, что сердит; он досконально знает, чем народ восхищается, что тот любит, что, собственно, собой представляет».

Дебюро создал богатейшую галерею персонажей во множестве пантомим, продемонстрировал неистощимую выдумку в их воплощении. Но как бы ни различались они своими деталями, трюками и актерскими приспособлениями, за каждым из них всегда стоял один и тот же определенный персонаж из народной гущи, о котором Теофиль Готье писал: «...Пьеро, бледный, хрупкий, в бесцветной одежде, голодный и всегда побитый, в прошлом раб, в наше время пролетарий».

Великий Жан-Батист Гаспар сделал на пути к современной мимодраме гигантский шаг. Силой своего гения и мастерства он поднял искусство мимодрамы на новый уровень совершенства.

Начало XX века, зарождение и расцвет немого кинематографа. Странный человечек, вызывающий то го-



мерический хохот, то непонятно откуда взявшуюся грусть...

Чаплин!

Маленький бродяга Чарли, элегантный оборванец, щедрый нищий, неунывающий неудачник — он, как линза, сфокусировал и выплеснул на экран в одном персонаже всю душу, все заботы и надежды простого человека своего времени. Огромные не по росту дырявые ботинки, легкая тросточка, выдавший виды котелок и усики стали метками «Пьеро» нового времени, маской маленького человека.

И снова триумф народного по своей сути персонажа, его гениально найденная индивидуальность!

Чем же ценен для нас герой Чаплина?

Чарли Чаплин решительно переселил героя мимодрамы из мира вымышленного, часто фантастического, где он до той поры жил по воле Дебюро, в мир абсолютно реальных домов, улиц, комнат с порванными обоями, задворок и помоек. Он свел вместе и сопоставил самую настоящую зримую и осязаемую нищету и роскошь. Он переодел своего героя из лунных одежд в одежды земные. Он наглядно показал всем нам: ищите своего героя не в мире легенд и сказок, а вокруг себя, в самой гуще, в самой прозе окружающей жизни. Но этого человека, идущего среди бела дня рядом с тобой по улице, надо увидеть глазами поэта и прикоснуться к нему волшебной палочкой, и он раскроет перед тобой свою индивидуальность, свою земную, но неповторимую личность.

Вот что дал Чарли Чаплин современной мимодраме. Гигантский шаг вперед!

Очень интересные примеры мимодрам знала русская сцена начала XX века. Опыты В. Э. Мейерхольда имели незаурядный успех и вошли во многие театральные хрестоматии.

Спектакли-пантомимы Мейерхольда и Таирова разрабатывали мимодраму — арлекинаду, ведущую свое начало от итальянской Комедии Масок. Их идейно-эстетические принципы сформулировали сами авторы спектаклей в своих печатных работах. Кроме того, эти спектакли описаны и проанализированы в нескольких книгах, из которых прежде всего следует рекомендовать

«Режиссер Мейерхольд» К. Рудницкого, «О пантомиме» А. А. Румнева и «Режиссерское искусство Таирова» Ю. Головащенко.

Снова XX век. Годы, предшествующие второй мировой войне. Париж. Этьен Декру и его ученики и последователи Жан-Луи Барро и Марсель Марсо создают новую «грамматику» пантомимы. Это открытие позволило добиться удивительных результатов — дать на сцене иллюзию времени и пространства. Воображаемые миры, рожденные с помощью «грамматики», были обжиты Марселем Марсо и его знаменитым персонажем Бипом.

Бип Марселя Марсо, прямой наследник Пьеро и Чарли, воспринял завоеванное предшественниками и дополнил галерею персонажей героем сегодняшним. Так же как его великие предки, Бип самым точным образом социально и даже национально определен: он до мозга костей француз, куда бы ни забросила его превратная судьба — в купе поезда, в мансарду или на светский прием, — он плоть от плоти парижских окраин.

Бродяга и весельчак. Вечный неудачник, не унывающий даже в момент решения о самоубийстве от неразделенной любви («Бип кончает с собой»). Неизменно ироничный и добрый. Всегда наивный и нежный на фоне скрежещущей, перемалывающей человека цивилизации, всегда этой цивилизации противопоставленный.

Персонаж увиден в народной гуще, жизненные наблюдения обобщены, множество ликов переплавлено в одно лицо. В результате — яркая, неповторимая индивидуальность рожденного героя, его особый внутренний мир, своеобразный пластический почерк.

Бип совершает победное шествие по всему миру.

Мимодрама со многими героями — излюбленная форма в театре Марселя Марсо.

В 1959 г. была показана «Шинель» по Н. В. Гоголю (второй вариант. Первая редакция — в 1951 г.). В 1971 г. вышел в свет его же «Дон-Жуан». Герои этих произведений наделены яркими индивидуальными характеристиками.

Подчеркнутой индивидуальностью обладают и герои других мимодрам Марсо — «Смерть перед зарей», «Ярмарка», «Игрок на флейте», «Морианна и Гальван»,



«Пьеро с Монмартра», «Вечер в театре канатных плясунов», «Три парика», «14 июля», «Ломбард», «Маленький цирк», «Матадор», «Париж смеется, Париж плачет».

Некоторые из нас могли видеть великолепную мимодраму «Сон Пьеро», которую в числе других показывал Жан-Луи Барро. Эту же мимодраму вы видели в фильме французского режиссера Марселя Карнэ «Дети райка», где Барро играет выдающегося мима XIX века Жана-Батиста Гаспара Дебюро.

Жан-Луи Барро и Марсель Марсо заложили основы именно сегодняшней, именно современной европейской мимодрамы, главные эстетические принципы театральной формы этого искусства наших дней. То, что ими создано, прочно базируется на основных традициях мимодрамы — в их героях самый разный зритель узнает себя, свои проблемы, свои нужды. Путь воплощения этих героев всегда связан с поиском своеобразия внутреннего мира и яркой индивидуальной внешней характеристики.

Однако это еще не все. Прочно усвоив, впитав в себя демократические традиции мимодрамы, они сплели их со всем современным театральным процессом. Они нашли те нити, которые соединяют многовековые корни и свежие побег сегодняшнего, новаторского. Нити, ими найденные, оказались прочными. Что бы потом ни родилось в мимодраме, не избежало влияния Декру, Барро и Марсо.

Итак, индивидуальность героя — основа основ мимодрамы.

А не исчезают ли здесь тенденции к максимальному обобщению и стилизации, свойственные пантомиме?

Никоим образом.

Чарли и Бип поднимаются до огромных высот обобщения, вырастая до символа Маленького Человека.

И здесь обобщение выражает себя через стилизацию.

Котелок, тросточка и огромные разбитые ботинки по сравнению с реальностью укрупнены, утрированы.

Набеленное, как у Бипа, лицо, нарисованные изгибы удивленных бровей, глаз и рта в жизни не встретишь.

Чарли и Бип — маски, то есть схемы.

А будет ли сопереживать зритель такой схеме, схеме от мимодрамы?

Вспомните свою реакцию на фильмы Чаплина. Вспомните Марсо, кому доводилось видеть его на сцене или в фильме о нем, который неоднократно показывал-

ся по телевидению. Оставались ли вы равнодушными? Зрительское сопереживание хорошей мимодраме неминуемо. Но «технология» его — несколько иная, чем в аллегорической пантомиме.

В мимодраме зритель видит «частный» сюжет, конкретные персонажи. Но в хорошей мимодраме в эту «частность» отбирается из жизни столько типичного, столько «общего», что каждый зритель неминуемо узнает в этих «частностях» самые общие закономерности жизни, а значит, и своей, личной жизни.

И каждый зритель, поняв, что речь идет именно о нем, о его личной судьбе, будет взволнован происходящим на сцене.

От «частного» — через типичность этого «частного» — к общему.

От общего — к себе.

«Все мы вышли из «Шинели» Гоголя» — это сказано Достоевским о необычайной широте гоголевского обобщения, о необыкновенной типичности гоголевского героя.

Но, читая «Шинель», мы неминуемо «примериваем» ее героя на себя, неминуемо сопоставляем с собой.

От «частного» — через обобщение — к себе.

Именно поэтому и в повести Гоголя, и в мимодраме Марсо нас волнуют перипетии судьбы маленького незлобного человека Акакия Акакиевича Башмачкина.

«Механизм» зрительского восприятия мимодрамы, по существу, сходен с путями восприятия традиционной словесной драмы. Именно поэтому нам представляется необычайно точным сам термин «мимодрама» (т. е. «мимическая драма»).

Мы попытались проследить классификацию пантомимы, и это очень важно. Без классификации в ней не разобраться.

Но не менее важно знать, что эти разновидности пересекаются на практике самым причудливым образом, идут рядом, расходятся в разные стороны и снова сходятся. Точки их пересечения, их перекрестки — это всегда следы новых открытий, новых решений, новых направлений поисков талантливых людей, создающих пантомиму.

И все это — изучение старых дорог во имя прокладки новых.



В сегодняшнем драматическом театре необычайно вырос интерес к целостному пластическому решению спектакля и каждой роли.

Явление это отнюдь не случайно — драма уже не может ограничить свой поиск только рамками тщательно прочерченной внутренней жизни персонажа. Реальная жизнь, вся сложность и многоплановость реальной личности нашего современника властно требует сложности и многоплановости его отражения на сцене, в том числе пластического. Успехи и неудачи театра говорят об этом со всей очевидностью.

Острейшая постановка вопроса о пластической культуре режиссера и актера — не новость в истории и мирового, и советского театрального искусства. Корифеи советской режиссуры — К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, Е. Б. Вахтангов, А. Д. Попов, К. А. Марджанишвили, А. Д. Дикий, Н. В. Петров — все они являли своим творчеством не только примеры высочайшей требовательности к уровню пластической выразительности актера, но и оставили классические образцы решений в области движения. Эти решения или напрямую были связаны с пантомимой, или уходили к ней своими корнями.

Современное искусство — и театр в том числе — мощно тяготеет к синтезу. Сегодняшнюю драму трудно себе представить без самого активного привлечения живописи, графики, архитектуры, музыки, песни, танца и — все чаще и чаще — пантомимы. Все искусства служат театру, так же как театр приходит на помощь другим искусствам: выставки живописи и скульптуры обставляются и освещаются по-театральному, музыкальные концерты и вечера поэзии сопровождаются демонстрацией слайдов и превращаются в театр, где все чаще используется пантомима, и примеров тому все больше и больше.

Весь этот процесс взаимопроникновения и сплава искусств знаменует наше время, формирует лик сегодняшней культуры и предопределяет наши эстетические потребности и критерии — и зрительские, и художнические.

Пантомима, как разновидность театра, приносит на подмостки весь свой огромный запас пластической культуры, весь опыт своеобразного мышления дви-

жением, опыт использования жеста как мощнейшего выразительного средства.

Пантомима приносит в драматический театр свой специфический выразительный язык, отличный от главного — словесного выразительного языка драмы.

И драматург, и режиссер, и актер — все, кто, повинаясь законам собственного замысла, вводит пантомиму в мир драмы, должны знать законы, по которым можно их соединять. Иначе — и пантомима, и драма мстят за себя, неумолимо отторгая чужеродную ткань, превращая глубоко закономерное выражение духа времени в поверхностную и часто далекую от искусства дань моде.

Какими же путями идет навстречу сегодняшнему драматическому театру древнее искусство пантомимы?

Первый путь, наиболее глубинный и трудный, но вместе с тем наиболее органичный, точно сформулирован и блистательно подтвержден практически Александром Яковлевичем Таировым, создателем и бессменным руководителем всемирно известного Московского Камерного театра.

Вот что пишет А. Я. Таиров: «Говоря о пантомиме, разумею не вставные сцены (номера), не интермедии, к которым часто и неумеренно прибегает режиссер, не арлекинаду, которая, по правильному замечанию Чаплина, является лишь одним из проявлений пантомимы как искусства, а органическое проникновение пантомимы в самую ткань всего спектакля в целом и каждой роли в отдельности»<sup>1</sup> (разрядка моя. — И. Р.).

Прекрасный пример последовательного проведения в жизнь этого понимания пантомимы — творчество самого А. Я. Таирова. Высочайшую пластическую культуру его театра единодушно признавали все — и поклонники, и противники. Эта культура выражалась не только в ярком и изысканном пластическом решении его спектаклей. Каждая актерская работа — будь то главная роль или маленький эпизод — тщательно прослеживалась режиссером с точки зрения движения. И на этом пути ювелирной разработки пластического

<sup>1</sup> Таиров А. Я. Из записных книжек. — В кн.: «Записки режиссера. Статьи, беседы, речи, письма». М., ВТО, 1970, с. 481.



рисунка роли Камерный театр вписал немало побед в историю современного советского и мирового театра.

«Органическое проникновение пантомимы в самую ткань спектакля» в той или иной мере было свойственно не только театру Таирова.

Первые два десятилетия советского театра вообще были отмечены высочайшей культурой движения. Причиной этому была блестящая пластическая фантазия всей плеяды лидеров русского и советского театра. И это не случайно — вся сегодняшняя практика говорит о том, что именно с режиссеров начинается театральный Ренессанс, в том числе и в области движения. Именно с них, потому что с их фантазии, с созданных ими образов начинается постановка всего комплекса задач, решение которых задает бурные темпы роста целого поколения актеров.

Так было у Станиславского и Немировича-Данченко. Многие сотни страниц посвящены исследованию пластики персонажей «Синей птицы». Книжки и фотографии, уникальные кинодокументы дают нам представление о поразительных по своей яркости и парадоксальности пластики образах М. А. Чехова, В. И. Качалова, К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова и других легендарных мастеров Художественного театра. Эти образцы тем более ценны и поучительны для нас, что их предельная острота и эксцентричность внешнего рисунка были неразрывно слиты, более того — были естественным и органическим следствием выявленной до самых глубин внутренней логики их персонажей.

Однако пластическая культура и пантомима — равнозначны ли они?

Отнюдь нет.

Пантомима — особый вид театра со своей четкой спецификой.

Очевидно, что пантомима немыслима вне высокой пластической культуры.

А пластическая культура драматического театра — ведет ли она к пантомиме?

Оказывается, ведет.

Наличие высокой культуры движения у режиссера и актера и создают в драматическом театре плодотворную питательную среду, в которой созревают и осуществляются практически те самые острые и неожиданные

решения, поражающие нас, сидящих в зрительном зале, и входят затем в театральные хрестоматии для потомков.

А чем же они нас так поражают? Почему надолго оставляют впечатление, которое трудно выразить иначе, чем словом «яркое»?

Потому что гениальные режиссеры и актеры до самых подспудных глубин проникают во внутренний мир своих героев. Этот мир всегда сугубо индивидуален, двух одинаковых душ еще не создано на белом свете. И любая душа, открытая актером для зрителя, интересна, неожиданна, парадоксальна.

Но гениальный режиссер и актер не только открывают нам внутренний мир героя, его строй мышления, его логику. И внутренний мир, и логика открываются нам в конкретной плоти образа. Больше того: именно во имя глубинного проникновения в характер отбирается то, что наиболее полно отвечает условиям действия персонажа. Этот сложный сплав, именуемый характером в действии, — продукт отбора, когда нечто самое существенное в движениях души и в движениях тела выводится на первый план, укрупняется.

Самое существенное — укрупняется.

Стоп!

Мы — на пороге пантомимы.

Именно здесь начинается стихия ее законов. Именно здесь, едва мы вошли в пограничную зону, уже не обойтись без ее опыта.

Так пластическая культура, поселяющаяся в здании драматического театра, неминуемо входит туда рука об руку с пантомимой.

Не случайно Чаплин писал: «Я не представляю себе подлинно способного актера сцены или кино, который не владел бы в совершенстве искусством пантомимы»<sup>1</sup>.

Тогда же, в первые десятилетия Советского государства, рождались новые формы театрального зрелища — ТРАМ и «Синяя блуза». Они вызвали к жизни образные системы, потребовавшие своеобразной пластической культуры. Их влияние советский театр ощущает до сих пор.

<sup>1</sup> Чаплин Ч. Будущее немое кино. — В сб.: «Материалы по истории мирового киноискусства», т. II. М., Госкиноиздат, 1945, с. 196.



Славные имена, породившие целые театральные течения, так много давшие пластической культуре и так много бравшие из ее кладовых, все они так или иначе служили театру, где пантомима с ее выразительными возможностями органически проникла в самую ткань всего спектакля в целом и в каждую роль в отдельности.

И сегодня у лучших мастеров советского театра, режиссеров Г. Товстоногова, Ю. Любимова, Р. Стуруа, М. Розовского, М. Захарова, В. Плучека, З. Корогодского, актеров С. Юрского, Е. Лебедева, А. Миронова, Н. Караченцева, Л. Гурченко, М. Нееловой и многих других мы со всей очевидностью можем наблюдать тягу к острому пластическому решению, выражающему самую суть характера. Не случайно именно они — не робко, а громогласно и настойчиво — говорят о необходимости пантомимы для сегодняшнего советского театрального искусства.

Итак, пластическая образность, органически проникающая в самую ткань спектакля драматического театра, нерасторжимый сплав пантомимы и драмы на всем протяжении действия.

Но это лишь один путь.

Существует и второй, где необходимость и потребность в пантомиме возникают лишь в определенные моменты действия.

Мы с вами смотрим спектакль — обычную драму в обычном драматическом театре. Кажется, ничто не предвещает появление пантомимы. Но вот все больше и больше начинает напрягаться действие, идя к своей кульминации, разгораются страсти, сплетаются в тугой узел конфликты.

И вдруг наступает миг, когда слово теряет свою волшебную власть над нами, только что бывшую безраздельной. Оно оказывается не в силах отразить «температуру» кипящих страстей. Слово как бы исчерпало свои выразительные возможности. Такое бывает. И чаще всего это происходит в хорошей драме, где конфликты предельны, более всего напряжено действие и максимально выразительно слово. Такое не редкость увидеть в хорошем театре на хорошем спектакле.

Что же приходит в эти моменты на смену слову? На одном спектакле — пение. На другом — танец. На

третьем — длинная, насыщенная потрясением пауза, которая отнюдь еще не является пантомимой.

А иногда всю власть берет пантомима.

Происходит некий «срыв» — срыв в другой жанр.

Это давнее и нередкое явление в театре, а в последнее время — достаточно частое. Такой «срыв» стал настолько «популярен», что читателю не составит особого труда самому привести примеры вокальных и хореографических вторжений в драматический спектакль.

Обычно «срывы» назревают вблизи кульминационных моментов спектакля. Именно на подходе к «зонам» кульминации, когда максимально обостряется противоборство героев и стремительность действия достигает предела, возникает та естественная почва, на которой очищаются и укрупняются до самого главного движения персонажей. А раз очищаются от второстепенного, значит, стилизуются. И снова, как и в первом случае, мы попадаем в ситуацию, когда напряжение внутренних, глубинных пружин действия естественно выводит на сцену драматического театра пантомиму — именно так, как об этом говорил Таиров.

И, наконец, третий путь пантомимы в драму.

Снова мы с вами смотрим спектакль, где герои разговаривают, курят, едят и пьют как в жизни. Ни единого намека на нарушение канонической привычной нам психологической драмы.

Вдруг все идет кувырком.

Необузданная стилизация движения. Воинственное изгнание слова или такое его применение, которое меньше всего можно ожидать. Ни тени жизнеподобия, все происходящее на сцене — сплошная фантазмагория, как будто увиденная через гигантское увеличительное стекло.

А через считанные секунды — снова как ни в чем не бывало, герои спокойны и улыбки, неторопливо и обстоятельно собирают настоящие крошки с добротной скатерти на всамделишном столе.

Но вы — в шоке.

Этот налетевший сценический шквал — не конкретный пример реальной пантомимы, взорвавшей реальный драматический спектакль. Хотя это вполне могло быть. Бывает и не такое.



Приведенный конкретный пример не более чем возможный случай на первый взгляд «беззакония», учиненного пантомимой, столь бесцеремонно ворвавшейся в драму.

«Беззаконие» здесь только «на первый взгляд».

В первых двух случаях, которые мы лишь контурно наметили, закономерности проникновения пантомимы в драму шли от самых основных, фундаментальных свойств театра, как зеркала жизни.

Не случайно, какую бы разновидность театра мы ни рассматривали — драму, оперу, балет, оперетту, театр кукол или театр теней, — всюду острота напряжения конфликта, активность действия героев, «температура» разгорающихся на сцене страстей естественно и неминуемо ведет к обострению формы — иначе форма не сможет выразить суть. Поэтому то, что в зонах кульминаций драма естественно привлекает на службу, в частности, пантомиму со всеми ее возможностями острейшей стилизации — лишь частный случай действия фундаментальных общетеатральных законов. Это понимали и понимают все истинные мастера реалистического театра, и прежде всего корифеи, перечисленные нами.

Форма приходит в соответствие с содержанием.

Надо только «нагреть» страсти до такого накала, чтобы была органична, естественна острейшая форма.

Ни страсти без формы, ни формы без страстей предметом высокого искусства театра не являются.

Рожденные в сплаве, они дают миру явления театра.

Однако иногда можно услышать:

«Какая же это пантомима? Какая же это стилизация движения? Я в жизни видел движения поострее!..»

Очень верное замечание.

Пантомима не чья-то, пусть даже гениальная, выдумка. Как, впрочем, и весь театр в целом. Такое не могло быть придумано — такое могло родиться как отражение окружающей жизни. Родиться и одновременно впитать в себя принципиально важные законы самой жизни, добавив при этом законы отражения.

То, что в апогее страстей движения очищаются только до самых главных — это идет от жизни. Поэтому сама жизнь являет нам порой такие примеры стилизации жеста, которые не всегда придумает гений.

Именно этот, идущий от жизни закон позволяет нам по законам театра переводить драму в пантомиму, а зрителю понимать естественность, закономерность такого перевода.

Таким образом, первые два случая взаимопроникновения драмы и пантомимы идут от самых основополагающих общих законов театра.

Третий случай возникает от действия законов данного автора или данного произведения данного театра, от индивидуальности данного режиссера, от творческих возможностей данной труппы.

Такие драматурги, как Бертольт Брехт и Всеволод Вишневский, при всем отличии их творческих устремлений, властно диктуют театру укрупненные пластические решения сцен.

Брехт, задавая острые, парадоксальные ситуации и повороты логики своих персонажей, неминуемо заставляет актера и режиссера задуматься над эксцентрической формой их движения. Именно он, драматург, задал основу для создания смелых, зачастую клоунских по своей остроте решений и на профессиональной, и на самодеятельной сцене. Примеров тому немало. Это и «Карьера Артуро Уи» в постановке Эрвина Аксера в Ленинградском БДТ или Марка Захарова в студенческом театре МГУ, и «Опера нищих» Анатолия Силина в московской молодежной студии «Резонанс». Об этих работах много писалось, и сам перечень убедительных пластических побед в спектаклях по пьесам Брехта можно существенно увеличить.

Пластическая фантазия Вишневого, а отсюда и характер решений его пьес иные. Вишневский сталкивает в конфликте массы — целые миры, целые эпохи, отмирающие и нарождающиеся. Даже за схваткой отдельных личностей у него стоят конфликты глобальных идеологических систем. Поэтому в спектаклях по Вишневскому в вихрь движения втянуты огромные массы, вся сцена, весь театр. Пластический диктат автора настолько мощен, что такая острота решений коснулась в большей или меньшей мере всех постановок «Оптимистической трагедии».

Оба эти столь разные драматурги не ждут кульминаций для введения пантомимы. Они оперируют ею смело и щедро, прибегая к ярчайшим краскам в тот момент, когда этого требует сиюминутная необходи-



мость. И сама пантомима при этом лишь одно из острых средств в их широчайшей палитре.

«Оптимистическая трагедия» Всеволода Вишневского:

*«Музыкальное вступление. Рев, подавляющий мощью и скорбью. Стремительные взрывы могучего восторга, теснящего дыхание и обжигающего. Шум человеческих деяний, тоскливый вопль «зачем?», неистовые искания ответов и нахождения».*

Так начинается эта пьеса.

Первые же слова, их смысл, масштаб и музыка — все немедленно и властно переводит нас в мир эпической мощи, предельного накала страстей, огромных масс — и людских, и вещественных, приведенных в движение.

Второй. ...*(как вступление к поэме)*. Отложите свои вечерние дела. Матросский полк, прошедший свой путь до конца, обращается к вам — к потомству.

*Медленно, с тяжелым грохотом открываются колоссальные броневые закрытия.*

*Раскаленный, без облака день. ...Сверкает весь рельеф земли. Полк идет по древней дороге. Сверкание усиливается, потому что полк в белом. Он движется вниз, чтобы стать как гигантский хор, лицом к лицу со зрителями.*

Второй *(он старшина хора)*. У каждого из них была семья. У каждого из них была женщина. Женщины любили этих людей. У многих из них были дети. Они здесь. И у каждого было некое смутное: грядущее поколение. ...Полк обращается... к потомству. ...Он предлагает молча подумать, постигнуть, что же в сущности для нас борьба и смерть.

Эта пьеса — наглядный пример яркого пластического авторского видения.

Оперируя прежде всего словом, хороший драматург несомненно представляет своих героев не только говорящими, но и двигающимися. И дело здесь не только в индивидуальной пластике каждого персонажа, хоть это, конечно, очень важно. У автора заложено самое общее ощущение пластической структуры всего спектакля. Именно оно прежде всего интересует и «заражает» режиссера и актера,

Какова «плотность», какова скорость, какова энергия движения событий у автора?

Какие сцены «замешаны» у автора на движении настолько прочно, что только средствами слова — без решения в движении — существовать не могут?

Каков рождающийся от всей пьесы общий образ движения? Может быть, это вихревая пляска смерча или медленное, но необоримое движение вперед раскаленного потока вязкой лавы? Может быть, это легкость и игривость порхания бабочки или стремительные изломы движения и дрожащей статики стрекозы? А может быть, еще множество самых общих ощущений и образов, родившихся у конкретного режиссера от прочтения конкретной пьесы?

Ответы на эти вопросы дают ясность понимания и видения не только движения актеров и актерских масс на сцене. Они подсказывают движение линий, цвета и света в декорациях, которые, в свою очередь, или помогают, или мешают в образном решении актерского движения. Они, эти ответы, помогают решить вопросы музыки в спектакле, которая, в свою очередь, или поможет вам, или вас погубит, если вы ошиблись.

Ответы на эти вопросы и создают контуры общей пластической структуры будущего спектакля, своеобразного «зерна», из которого произрастут все частные решения.

В Москве в Центральном доме работников искусств уже не первый год действует Клуб пластического искусства, одним из основных интересов которого, естественно, является пантомима.

В критико-теоретической секции этого клуба был прочитан в высшей степени интересный доклад: «Бессловесные сцены у Шекспира». Сделали его кандидат физико-математических наук и драматург Евгений Славутин и лингвист Владимир Пимонов. Оба они исследуют общие свойства структур — каждый в своей области.

Была сделана попытка исследовать самые общие качества присущей Шекспиру образности и средства, которыми автор создает образ через текст.

Закономерности, выявленные в шекспировском тексте, оказались плодотворными для понимания пластического мышления.

То, о чем каждый режиссер, ставящий Шекспира,



догадывается интуитивно и далеко не всегда безошибочно, обрело контуры во всяком случае достоверной научной гипотезы, опирающейся на объективный анализ и возбуждающей горячее желание проверить ее практически.

Так ученые помогли верно понять пластику драматурга — что всегда является залогом успеха режиссера и актера.

Но, разумеется, не только драматург выводит пантомиму на сценические подмостки.

Московский театр драмы и комедии на Таганке, его руководитель Ю. П. Любимов с самого начала заявили пантомиму как свое неотъемлемое достояние.

Первый спектакль, поставленный еще в стенах Вахтанговского училища — «Добрый человек из Сезуана», стал рождением театра, похожим на взрыв сверхновой звезды, истинным праздником острейшего пластического мышления. В этом поразившем театральный мир взрыве, казалось бы неожиданном, не было ни грамма случайности. Просто в Вахтанговском училище (в Вахтанговском, с его — Вахтангова — традициями!) встретились Юрий Петрович Любимов (с его — Любимова — сугубо индивидуальными законами мышления в театре) и Бертольт Брехт.

Пантомима здесь просто не могла не возникнуть.

Так и произошло во всей дальнейшей творческой жизни этого театра. И в поражающем зрителя своей формой спектакле — «Добром человеке...», и в одном из самых остро-психологических — «Обмене» по повести Ю. Трифонова — пантомима существовала и существует, составив целый мощный слой в творческой жизни театра.

Пантомима возникла по законам данного театра, данного режиссера.

Спектакль «Ревизор» по Н. В. Гоголю в постановке Г. А. Товстоногова начинался с длинной немой сцены: осатаневший от голода Осип (С. Юрский) мечется по кровати, кладя на подушку то голову, то ноги и не зная, что лучше облегчит ему мучительное, сосущее чувство под ложечкой.

Это еще не пантомима — слишком незначительна здесь мера стилизации движения. Это пока просто большая, подробная и ювелирно сыгранная немая сцена. Но некий закон организации — прежде всего ритмиче-

ской организации движения — здесь уже начинает проявляться.

Произошло весьма важное событие: актер и зритель договорились о «правилах игры». Актер заявил зрителю одну из важнейших красок своей палитры — яркость жеста, а зритель воспринял эту заявку и был готов в дальнейшем воспринять именно через такую стилистику самое существо смысла происходящего. Зритель уже ждал от Юрского выразительности движения, и, надо сказать, актер оправдывал эти ожидания щедро.

Осипу — Юрскому нужно, чтобы выполнить поручение, пойти на второй этаж. Ему даже не просто нужно, а очень, очень нужно это сделать. И при этом еще показать присутствующим героям, как он быстр и старателен.

Как стремительная дробь барабана, звучит топот ног по лестнице. Плавно, по прямой линии, как по гладкой дороге, летит вверх по лестнице его наклоненное тело — от целеустремленности, от истовой старательности, оттого, что сама его душа окрылена поручением и ведет его, счастливого, вверх.

И вдруг — резкая остановка, мгновенный и предельно деловой поворот головы («Оценили ли мою старательность?»), поворот головы обратно, продолжение взлета до конца лестницы и такой же стремительный, с наклоном корпуса вперед, уход в дверь на втором этаже.

Все это продолжалось считанные секунды, но эти секунды были прожиты и актером и зрителем в мире самой настоящей пантомимы — настолько было укрупнено и сведено только к главному движению актера.

Последний — третий — случай труден и для анализа, и для использования опыта. Это естественно: как определить законы в области «беззакония», где единственный кодекс — творческая индивидуальность, которая, как известно, неповторима?

Так пантомима вошла в драматический театр через актера.

Все приведенное — лишь примеры из неисчерпаемой области пластической культуры театра. Мы будем возвращаться к ней, рассматривая вопросы и практики пантомимы, и ее природы. Именно там будут яснее «входы», через которые пантомима и драматический театр могут прийти на помощь друг другу.



## ГЛАВА ВТОРАЯ ДРАМАТУРГ, РЕЖИССЕР, ОБРАЗ

Специфической особенностью пантомимы является общность многих принципиальных вопросов для драматурга и режиссера.

Эти общие вопросы продиктованы необходимостью уже на самой начальной стадии замысла четко представлять себе действенную функцию будущего движения, то есть во многом конкретно предопределить режиссерский ход к образу. Волей-неволей драматург пантомимы вмешивается в режиссуру и не сделать этого не может.

Поскольку пантомима плоть от плоти театра, есть положения, которые драматургия пантомимы целиком заимствует из драмы.

Существуют и исключения, прецеденты «беззакония» в драматургии пантомимы, каждый раз неповторимые и индивидуальные для того или иного автора. Они диктуются своеобразными творческими задачами и индивидуальностью художника. Такие «отклонения» всегда требуют особого анализа.

Итогом работы драматурга является пьеса или сценарий. В применении к пантомиме нам представляется второй термин более точным.

Сценарий — не что иное, как цепочка событий и действий, разворачивающихся в заданном сообществе персонажей, разделенных на конфликтующие лагеря. События и действия расположены так, чтобы с максимально напряженной последовательностью подготавливалось столкновение противоборствующих сил в кульминационной точке развивающегося конфликта.

Реакция героев на эти события должна привести к наибольшей остроте столкновений. В происходящем должна прослеживаться определенная иерархия: менее важные и второстепенные события подготавливают главное. Иногда логика такой подготовки заведомо ясна зрителю, иногда скрыта от него, и тогда события приобретают для него неожиданный поворот. Необходимо, чтобы действия персонажей или групп прочно базировались на логике их поведения. Если она

ясна зрителю с самого начала, однопланова и не эволюционирует, персонаж или группа тяготеют к маске, а драматургия — к аллегории. Если характер, а следовательно, и логика поведения меняются на протяжении сценария (а это может быть только с персонажем, так как если начнет меняться характер у членов группы, то он будет меняться у каждого по-своему и перестанет существовать группа), то в этом случае персонаж тяготеет не к статичной маске, а к образной многоплановости. Пантомима в этом случае устремлена в область мимодрамы.

Естественно, при существующей тенденции к смешению видов искусств тот же распад группы на разные индивидуальности может оказаться ярким и сильнодействующим выразительным средством. Но и это должно быть подготовлено всей драматургией, то есть сообщениями, приведенными выше.

Композиционно сценарий — так же как и пьеса — состоит из нескольких частей.

Экспозиция знакомит зрителя с героями, местом и временем действия, дает всю информацию, необходимую для понимания дальнейших событий и поступков.

Завязка намечает суть конфликта, позиции сторон, заряжает пружины последующих действий героев.

При современной тенденции к максимальному лаконизму драматурги стараются совместить экспозицию и завязку, с тем чтобы все необходимые сведения о героях зритель получал не специально, а в процессе начавшегося активного действия и противодействия сторон.

Кульминация сводит основных героев в общей схватке, призванной разрешить конфликт. Все нити противоречий между персонажами концентрируются в этот момент в единый узел максимального напряжения противоречий.

Развязка показывает последствия того способа решения конфликта, который избрал драматург. Если бы способ решения конфликта оказался другим, все судьбы героев после кульминации радикально изменились бы, резко сдвинув весь идейный смысл пьесы или сценария.

Нередко четко выраженная развязка отсутствует у драматурга, и пьеса или сценарий заканчиваются в мо-



мент кульминации, целиком оставляя зрителю окончательные выводы.

Таковы некоторые основные закономерности реалистической драматургии, сложившиеся в результате многовекового опыта театра и в общем случае действительные для театра пантомимы.

А каковы специфические свойства драматургии пантомимы?

Что это вообще такое — «драматург пантомимы»?

Какова технология его творчества, какова специфика его работы, связанная именно с пантомимой?

В данной и предыдущих книгах приведены разные сценарии. Часть из них написана их создателями, часть записана автором этих строк по увиденным пантомимам. Предназначенные для постановки, они оказались материалом для чтения.

Выдержали ли они испытание чтением?

Эти сценарии объединяют одно достоинство и один недостаток: каждый из них создан и поставлен одним и тем же человеком. Драматург одновременно был и режиссером. Этот многогранный человек заботился о качестве драматургии, о качестве постановки и о многих других качествах. Он не всегда мог в полную меру заботиться только об одном качестве — о литературном. Казалось бы, зачем сценарию, созданному «для внутреннего употребления», а не для чтения, литературные совершенства, предназначенные читателю?

Но он не виноват, этот многогранный человек. Так сложилась судьба пантомимы, что литературные сценарии, литературу пантомимы (не спутайте с грехом литературности, описательности в самой пантомиме, в жесте!) создавать трудно.

Когда написана пьеса для драматического театра, она являет собой не только драматургию-сюжет, но и литературу для чтения, использующую все возможности литературного языка.

Когда создан (именно не написан, а создан, сконструирован) сценарий пантомимы, он еще не пригоден ни для чтения, ни для постановки кем-либо, помимо его автора. И дело здесь не в литературных «красотах», а в выражении замысла драматурга. Пригодность для чтения — отнюдь не самоцель, а показатель совершенства выражения задуманного.

Чистым действенно-событийным рядом драматург

замысла не выразит. Как только автор сценария захочет выразить его с максимальной полнотой, он не обойдется без настоящей высокохудожественной литературы.

Чем лучше окажется эта литература, тем полнее раскроется драматург. И немедленно станет интересен читателю.

Сочетать четко выписанный действенно-событийный ряд с описанием других — важнейших! — сторон замысла — это особая профессия драматурга пантомимы, требующая наличия своих навыков и своего — драматургического — ракурса мышления в пантомиме.

Написание литературного сценария пантомимы — вещь для непрофессионала мучительная.

Как создается сценарий, предположим, начинающим драматургом?

Выписав основу (событийно-действенный ряд), драматург немедленно устремляется в погоню за максимально точным описанием атмосферы будущего зрелища.

Ведь атмосфера — это принципиально важно!

И вот уже мучительно ищутся слова для выражения того, что потом — в спектакле — не потребует ни единого слова. Драматург пытается найти образы, которые помогли бы читателю хоть немного сделаться зрителем уже сейчас, немедленно, в процессе чтения.

Он трепетно и скрупулезно описывает словами, как характер его героя выявляется через характер пластики, как в кульминационный момент герой вытягивается, устремляясь вверх, замирает и делает глубокий и медленный вдох, подобно могучей птице перед полетом. И уже начинает рождаться, зреть та трепетная атмосфера, которую он, драматург, ясно видит, чувствует, ощущает...

А в это время тонкий луч света, едва пробивавшийся к герою, стал расширяться и набирать силу...

А в это время звук фонограммы начал разрастаться до фортиссимо...

И драматург, начав драматургом, не замечает, что продолжает свой вдохновенный труд, став уже режиссером и даже актером этой пантомимы. Не удивитель-



но: он видит все, как режиссер и актер, он будет это ставить и играть...

И драматург пишет и пишет, чтобы читатель мог представить себе атмосферу в будущей пантомиме.

Но тут он спохватывается: чтобы прочитать все написанное, нужно отнять минимум двадцать минут времени терпеливого читателя, в то время как терпение зрителя будет испытываться не более четырех-пяти минут...

Из пантомимы ушли ритмы...

И удрученный драматург понимает, что он изложил свой замысел неправильно. Снова в погоне за жесткими — как в будущей пантомиме — ритмами он начинает кромсать свое любимое детище и превращать его в короткую протокольную схему, на которую сам уже глядит с ненавистью.

Появились ритмы — исчезла атмосфера.

А читатель? Как взглянет на эту схему читатель?

Драматург понимает, что портрет его замысла опять искажен до неузнаваемости.

Он возвращается к исходной точке, и все начинается сначала.

От чего же все эти танталовы муки?

От чего так трудно было совмещать, казалось бы, несовместимое?

Оттого, что драматург — не профессиональный драматург пантомимы.

Профессионал это несовместимое совместит. Это будет его профессия.

Драматург должен будет соединить в себе многое.

Он должен быть драматургом в прямом смысле этого слова (по-гречески *δρᾶμα* — действие), чтобы в той или иной форме выстроить действительную линию.

Он должен быть драматургом пантомимы, чтобы для этого действия отобрать материал продуктивный, пластически плодотворный.

Он должен быть литератором и найти единственно возможные слова и ритмы слов, чтобы ими задать образы и ритмы своего замысла.

Он должен быть художником и в узком, и в широком понимании этого термина. Он должен быть художником видимого и слышимого образа и одновременно художником слова ради тех

единственно возможных слов: «звук лопнувшей струны», которые, не разрушив, а продолжив ритмы, написал в краткой ремарке Чехов. И эти слова, найденные литератором и художником, во всем своем богатстве выразят атмосферу замысла.

Трудно ли стать профессиональным драматургом пантомимы?

Трудно. Очень трудно. Бесконечно трудно.

Но ничуть не труднее, чем режиссером или актером пантомимы.

Или гравером.

Или балериной.

Просто «драматург пантомимы» — это профессия, которая не легче и не труднее любой другой профессии, в которую человек вносит талант и творчество.

Почему мы с такой настойчивостью ратуем за профессионального драматурга в пантомиме?

Все дело в том, что нормальное, естественное разделение труда по формуле «драматург — режиссер — актер», существующее в театре давным-давно и для театра плодотворное, до сих пор практически не коснулось пантомимы.

Мы так настойчивы потому, что профессиональный драматург, совмещив несовместимое, с наибольшей полнотой выразит свой замысел в пантомиме.

Этим замыслом смогут увлечься другие — те, кто могут быть режиссерами и актерами, а драматургами быть не могут. А их много, их гораздо больше, чем универсальных одиночек.

Так пантомима движется и вширь, и вглубь, и вперед.

Без профессионального драматурга этого, на наш взгляд, не случится.

Драматург создаст оригинальный сценарий будущей пантомимы.

Его взволновало не чье-либо произведение искусства, а факты, явления, судьбы, характеры и поступки людей из знакомой реальной жизни.

Вся его работа будет заключаться, если свести ее к схеме, в отборе, осмыслении и организации этого материала. Отбор и осмысление во многом будут продиктованы талантом и взволнованностью. Организация, кроме этого, потребует профессиональных знаний.



Он несомненно учтет, что опыт драмы предполагает артистическое потрясение в тот момент, когда случается основное событие.

Однако главные события могут быть в пантомиме (гораздо чаще, чем в драме) глубоко запрятаны и завуалированы.

«Бессюжетная» аллегория Марселя Марсо «Контрасты» — глубоко событийна и действенна. Она представляет собой каскад миниатюр-фактов, миниатюр-зарисовок, миниатюр-событий. Смонтированные воедино по принципу контраста, они складываются в единую мозаичную картину сегодняшнего мира — мира необычайных парадоксов.

Рождение человека — от любви.

Расстрел, смерть, уничтожение человека — от бесчеловечности.

Возвеличение человека над природой — плод бесконечности его разума.

Порабощение человека человеком с помощью новейших достижений цивилизации — плод той же бесконечности разума.

И цепочка этих в лихорадочном калейдоскопе сменяющихся миниатюр подготавливает, а затем взрывообразно рождает главное событие, вынесенное за рамки «сюжета»: каждого сидящего в зале оглушает мысль о своей личной причастности к тому, что происходит на сцене и в жизни:

— А ведь в этом мире живу я!

— И другого мира — нет...

— И все прекрасное, и все ужасное касается меня, окружает меня, творимо мной!

Именно это центральное событие — взрывообразное озарение каждого — рождало единодушные аплодисменты всего зала.

Точнейшая драматургия!

Точнейшая, хоть действительно лишенная традиционного сквозного сюжета.

Потому и смог драматург Марсель Марсо уйти от традиции, что глубоко понял — даже больше, каждой клеткой впитал в себя, ощутил действенную основу драматургии.

Все без исключения пантомимы реалистического направления (кроме стилизованных упражнений, разумеется). Не зря Марсо называет их упражнениями, а не пан-

томимами) являют собой примеры событийной и действенной драматургии.

А как отбирать материал для драматургии?

Всякий ли жизненный материал сможет быть материалом для аллегорической пантомимы?

Какие явления жизни выдерживают испытание на «пантомимичность»?

Какие не выдерживают?

Аллегорических героев драматург может вывести на сцену двумя путями.

Первый путь — хорошо знакомая нам по литературе басня, где могут участвовать Ворона и Лисица, Иголка и Нитка, Рубль и Доллар.

В реальной жизни такие персонажи не существуют и вступать во взаимоотношения не могут. В басне — сколько угодно, так как в ней на место любых аллегорических персонажей подставляются люди и реальные человеческие взаимоотношения.

Условно назовем драматургический ход такого типа «ходом через басню».

Именно такими «басенными» героями были персонажи Бронза, Серебро и Золото в аллегории «Золото» Роберта Лигерса (см. «Пантомима. Опыты в аллегории»).

Но может быть и другой — противоположный ход.

Мы можем привести немало эпизодов и ситуаций из жизни, когда сама цепочка событий и действий освещает для нас отдельную черту или несколько черт, свойственных людям, типичных для людей. Такие эпизоды реальной жизни могут служить материалом для самых широких обобщений, оставаясь при этом абсолютно реальными.

Делая из частного жизненного эпизода художественное обобщение, то есть произведение искусства, мы приходим к такой известной форме, как притча, — короткой, но емкой по содержанию жизненно достоверной истории, которая вскрывает типичное для человека. Общим для притчи и басни является наличие ясно сформулированной морали в конце.

Однако отличие притчи — это жизненная достоверность рассказанной истории.

Глубокое и укрупненное понимание Слепоты позволило драматургу Тенисону также выйти на уровень аллегории.



Но на этот раз — от сюжета, который вполне может встретиться в повседневной жизни.

Модрис Тенисон как драматург (и немедленно вслед за этим — как режиссер) шел к пантомиме путем, отличным от Роберта Лигерса, но вошел в нее через ту же «дверь» — аллегорию.

Условно назовем этот ход через жизненно достоверную историю ходом через притчу.

Оба пути при всем их различии уверенно вели драматургов в аллегорическую пантомиму, а не мимодраму.

Жизненный материал, осмысленный аллегорически, испытание на «пантомимичность» выдержал.

Допустим, мы поняли роль аллегории в пантомиме. Поднялись ли мы на ступеньку выше по лестнице, ведущей к мастерству в драматургии?

Поднялись.

Усвоив для себя роль аллегории в пантомиме, мы можем не хаотически, не случайно, не бессистемно оценивать события и явления окружающей жизни.

Увидев любой жизненный конфликт, мы можем задать себе вопрос:

— А могу ли я перевести эту ситуацию, этот конфликт в аллегорический план?

Вас, предположим, потрясло, как клеветники преследуют сильного, но не искушенного в кознях человека.

И вот у вас начинают вырисовываться аллегорические герои, например Дуб и Змея.

*Змея, притворившись корнями Дуба, жалит его друзей. И друзья думают, что это их жалит Дуб.*

*Змея, притворившись ветвями Дуба, убивают его союзников — Птиц. И Птицы думают, что виноват Дуб.*

*Но вот Змея, зарывшись в землю, как корни, погибают, потому что не могут жить соками земли.*

*Змея, поднявшись к небу, как ветви, погибают от близости Солнца.*

*И снова расцветает Дуб.*

Материал, ваше отношение к нему и к проблеме которую он в себе несет, ваш индивидуальный строй мышления ведет вас по пути басни с аллегорическими героями.

А другого фантазия поведет по другому пути.

Другой делает своим героем Человека, окружит его иными людьми, задаст им жизненно достоверный способ преследования, укрупнит этот способ до масштабов стихии — так родится притча о преследовании.

Аналогичным путем идет Тенисон в своей аллегорической пантомиме «Шепот» из цикла «ЕССЕ НОМО» и авторы постановок «Данко» по М. Горькому.

Может так случиться (и очень часто случается), что, встретясь с каким-то явлением в жизни, вы скажете себе:

— Это не для меня. Выхода на аллегорию из этого материала я не вижу.

И ничего криминального в этом нет.

Но и при положительном, и при отрицательном результате вы пройдете через активный и сознательный процесс отбора по результатам «испытания на аллегоричность».

А отбор рождает мастера.

Вот почему мы поднялись на ступеньку выше по лестнице, ведущей к мастерству драматурга в аллегорической пантомиме.

Драматургия мимодрамы в отличие от аллегории сталкивает в конфликте не человека и стихию или человека и массу, а человека с человеком. Но для того чтобы прийти к столкновению, им необходимо прежде всего быть разными, и чем больше они будут отличаться, тем более напряженным сможет стать конфликт между ними, для которого становится необходимой подробная и сугубо индивидуальная мотивировка поступков каждого героя, тщательная прорисовка логики его поведения.

Столкновение характеров — вот что главное, и поэтому драматургия мимодрамы близка к драматургии словесной драмы.

Нередко случается, что выражение самых заветных своих мыслей и самых волнующих проблем драматург и режиссер находят в произведении другого искусства.

Что и как черпать из определенных произведений «соседних» искусств для инсценировки и постановки пантомимы?

С какой стороны подходить к музыке?..

Что искать в прозе?..



Как смотреть живопись?..

Что нужно взять у Гоголя, чтобы поставить средствами пантомимы его «Шинель»?..

Что нужно взять у Мазерееля, чтобы поставить средствами пантомимы его гравюрный цикл «Идея»?..

Что и как нужно искать у разных авторов в разных областях искусства, чтобы открыть для себя неисчерпаемый источник драматургии?

Что и как искать у этих авторов, не имеющих отношения к пантомиме, чтобы черпать основы самых неожиданных и новых режиссерских решений именно в пантомиме?

И таких вопросов — самых конкретных и самых животрепещущих — так же бесконечно много, как бесконечно многообразна практика пантомимы.

Все эти вопросы сводятся к одному вопросу вопросов — к мышлению в жанре.

Так как же все-таки смотреть?

Как искать?

Как брать?

Смотреть, искать и брать в различных областях искусства нужно прежде всего то, что по своей природе близко или аналогично той или иной стороне природы пантомимы.

Не только это, конечно. Но это — прежде всего.

И тогда не возникает вопроса о «несовместимости тканей», тогда пантомима не будет стремиться отторгнуть «пришельца» — это будет не чужеродное тело.

Попытаемся рассмотреть вопрос на примере литературы.

Обращение к литературным источникам — путь не такой уж легкий и безоблачный. И главное, не такой уж естественный и бесспорный, каким может показаться на первый взгляд.

Сейчас, когда в активе пантомимы уже есть получившие мировое признание инсценировки, многое кажется ясным. Использование литературной первоосновы завоевало право на жизнь убедительностью своих творческих побед. Но даже сейчас существуют противники перевода литературы на язык пантомимы. И аргументы этих противников весьма серьезны.

Больше того!

Сторонник и Противник инсценировки нередко вле-

зают в душу драматурга и режиссера пантомимы в тот самый момент, когда возникает замысел. И каждый раз в их мятежных душах начинаются незримые баталии между внутренним Противником и Сторонником.

— Я потрясен этим произведением, я вижу это в пантомиме. Надо ставить! — говорит Сторонник.

И он прав. Потому что, если видишь пантомиму — ее надо ставить.

— Ставить литературу без литературы? — возмущается Противник. — Лишить гениального мастера слова его текста, где каждую фразу хочется повторять и слушать, как музыку?!

И Противник прав, потому что этот автор действительно удивительный мастер слова, которое хочется повторять и слушать, как музыку...

— Это верно, это очень верно! — сокрушается Сторонник. — Но, во-первых, не исключена возможность сочетания пантомимы с текстом. Однако это даже не самое важное. А самое важное — во-вторых: сохраняется и средствами пантомимы выявляется основное — яркая мысль автора. Во имя ее — мысли — напиши текст! Именно она — мысль — родила замысел пантомимы!

И он прав, ибо, как бы ни был хорош текст, он написан, как правило, во имя большой идеи, и если авторская мысль выявляется в пантомиме — надо ставить!

— Bravo! — свирепеет Противник. — Очаровательно! Брать классическое в своей гармонии произведение, выуживать из него главное и непринужденно отбрасывать, как ненужные лохмотья, царские одежды роскошной словесной формы! Bravo! Но зачем для этого нужна классика? Наблюдайте жизнь, улавливайте мысли, эдак мысль за мыслью, и «ваяйте» на здоровье ваши пантомимы!

Так благородно возмущается Противник.

И он прав, потому что царские одежды роскошной словесной формы, в великих муках созданные автором, действительно будут сняты. А какими окажутся новые, в муках созданные одежды движения — покажет только будущее.

— Ах, милый Противник, — с комом в горле произносит Сторонник. — Что было бы с искусством, если бы не дерзали художники? Ведь есть за нашими плечами опыт инсценировки сложнейшей литературы — это



гоголевские «Шинель» и «Мертвые души», «Хоакино Мурьета» Неруды. Не только пантомима, но и балет могут служить для нас поучительным примером! Ведь есть опыт воплощения в балете «Анны Карениной» Толстого и «Чайки» Чехова — путь, по существу, только начат! И если автор увлек вас зоркостью взгляда и глубиной мысли — дерзайте!

Он прав, наш неумный Сторонник. Глубокая мысль и зоркий взгляд — это то, что нужно в пантомиме.

Если вы столкнулись с литературным произведением, сразу и ярко увиденным в пантомиме, — ваше счастье.

Надо ставить!

Но гораздо чаще бывает по-другому.

Бывает, что, убежденные в плодотворности инсценировок, мы перерываем горы первоклассной литературы, мечемся от произведения к произведению, от автора к автору, а найти ничего не можем.

Это оттого, что ищем хаотично, без критериев отбора. А критерии отбора есть, и искать их следует в свойствах, родственных и литературе, и пантомиме.

Чем литература может оказаться полезной для пантомимы?

Прежде всего своей действительностью и событийностью.

Посмотрите внимательно с точки зрения пантомимы «Старик и море» Э. Хемингуэя:

«Он работал, взмахивая обеими руками поочередно. Его старые ноги и плечи помогали движению рук»<sup>1</sup>.

«Старик намертво закрепил парус и заклинил руль. Потом он поднял весло с привязанным к нему ножом. Он поднял весло совсем легонько, потому что руки его нестерпимо болели. Он сжимал и разжимал пальцы, чтобы хоть немножко их размять. Потом он ухватился за весло крепче, чтобы заставить руки сразу почувствовать боль в полную меру и уже больше не отвливать от работы, и стал наблюдать за тем, как подплывают акулы»<sup>2</sup>.

Все это просится в пантомиму. Видимо (но это зависит от режиссерского решения) — в мимодраму.

<sup>1</sup> Хемингуэй Э. Старик и море. — В кн.: Эрнест Хемингуэй. Избр. произведения. В 2-х т., т. 2. М., 1959, с. 614.

<sup>2</sup> Там же, с. 624—625.

Очевидно, что до готового спектакля «Старик и море» еще очень далеко. Решив для себя главный вопрос — «Что?», предстоит решить множество «Каким образом?», «Как?».

Как сохранить стилистику автора?

Как решить стилизацию пластики героев, сохранив мудрую простоту Хемингуэя и его Старика?

Как решить море?

Как решить рыбу?

Как решить партитуру мыслей, в том числе партитуру мыслей вслух?

Как решить сны о львятах и мысли о Великом Ди Маджио?

От решения всех этих вопросов никуда не уйти. Но сами вопросы придут потом.

А сейчас сделано главное — выбрано «Что?». И выбрано оно из океана первоклассной литературы благодаря четкому критерию действительности.

Но не всегда действительность выступает в литературе так выпукло и обнаженно, как у Хемингуэя. Иногда строй мышления, характер фантазии писателя таков, что именно благодаря этому строю он оказывается необычайно близким к пантомиме.

«...Вот, посмотрите, батюшка, какая рожа!» — сказал Плюшкин Чичикову, указывая пальцем в лицо Прошки. Тут он произвел небольшое молчание, на которое Прошка отвечал тоже молчанием»<sup>1</sup>.

«Произвел небольшое молчание...»

«На которое Прошка отвечал тоже молчанием».

Что это, простая пауза, где пантомима может быть «оправдана» отсутствием слов?

Ни в коей мере!

Это активнейшая задача для целой партитуры действия в мимодраме, а не в «телевизоре с выключенным звуком».

«Произвести молчание» — вот что нужно решить режиссеру и актеру.

Писатель в этом случае питает пантомиму не столько линией действия, сколько образностью действия, эксцентричностью действия, вытекающей из эксцентричности его авторского мышления.

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души. — В кн.: Н. Гоголь. Собр. соч., т. 2. М., 1952, с. 99.



Эксцентричность, парадоксальность авторского мышления — вот что близко пантомиме, вот что просится в стилизованное пластическое решение и служит богатейшим источником для фантазии драматурга, режиссера, актера и художника пантомимы.

Именно такой писатель Николай Васильевич Гоголь.

Зорко подсмотренные в жизни, укрупненные до шаржа, а иногда до фантазмагии, гоголевские герои и гоголевские ситуации необычайно близки пантомиме.

«Пантомима — увеличительное стекло, которое артист подносит к глазам зрителя»<sup>1</sup>, — сказал как-то Марсо.

Вот это «увеличительное стекло» может дать нам и литература, поведя нас или к аллегории, или к мимодраме, или к их сложнейшему переплетению, что чаще всего и случается.

Известны по крайней мере четыре постановки легенды о Данко по «Старухе Изергиль» М. Горького — это только в Советском Союзе. Все они были последовательно решены средствами аллегории, но та же драматургическая ткань могла бы быть решена и иначе.

Вчитайтесь также в «Песню о Соколе», во многие другие произведения Горького. Вы непременно увидите это эпическое, возвышенное «увеличительное стекло», которое так сродни пантомиме и оказалось таким плодотворным для романтической ее ветви.

Не случайно, что в качестве драматургической основы спектакля пантомимы оказалась ценная пьеса для драматического театра. Действенный ряд, весь образный строй, характеры персонажей пьесы Пабло Неруды «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», которую мы только что упоминали, послужили основой для мимодрамы Гедрюса Мацкявичуса. Вышедший почти одновременно в Московском театре имени Ленинского комсомола, спектакль по этой же пьесе в постановке Марка Захарова отличается от спектакля Мацкявичуса радикально, хоть и у Захарова немало острых и интересных, порой приближающихся к пантомиме пластических решений.

И дело не только в том, что за одну и ту же пьесу взялись два очень разных режиссера. Результат гово-

<sup>1</sup> Марсель Марсо заговорил. — Неделя, 1961, 19 августа, с. 12.

рил о том, что это прежде всего были два разных театра — драматический и театр пантомимы.

Плодотворна для пантомимы и поэзия. Она близка ей образным строем мышления, поэтической «приподнятостью над землей».

Эта самая «приподнятость», острая поэтическая особенность, которая из реальности высекает гиперболу, создает «увеличительное стекло». Форма, характерная для поэзии — рифмы и ритмы, — это уже следствие, это естественная ее реакция на поэтичность, «приподнятость», гиперболичность мышления. Условность, стилизованная форма письма приходят в поэзию теми же путями, какими условность, стилизация овладевают сегодня театром и рождают, в частности, пантомиму.

Форма приходит от смысла, от содержания, от мышления.

Мышление поэтическое сродни мышлению образами пантомимы: и то и другое тянутся к «увеличительному стеклу».

Пантомима может заимствовать это «стекло» у поэзии очень успешно. Так, оказалось плодотворным для пантомимы творчество современного латышского поэта Иманта Зиедониса. По мотивам его произведений Роберт Лигерс создал спектакль «Дорога».

Поэзия Галактиона Табидзе послужила основой для спектакля Амирана Шаликашвили в Тбилиси. «Медный всадник», «Сказка о попе и работнике его Балде», «Сказка о золотой рыбке» — инсценировки и спектакли Н. И. Павловского по Пушкину.

Множество идей и решений для пантомимы заложены в поэзии Маяковского, Блока, Межелайтиса, Мартынова, Вознесенского... Список неисчерпаем. Это не случайно и объясняется сходством образного мышления.

А живопись, графика, скульптура?

Марсо создал великолепную пантомиму «Суд» по литографиям французского художника Оноре Домье.

Лигерс по мотивам сюжетного цикла гравюр бельгийского художника Ф. Мазерееля поставил пантомиму «Идея».

Он же поставил «Роман Адама и Евы» по графическому циклу французского художника Жана Эффеля. Этот цикл известен советскому читателю по книге рисунков Эффеля «Сотворение человека».



Тенисон на основе мыслей, настроений, ассоциаций, вызванных музыкой и живописью литовского композитора и художника М. К. Чюрлениса, создал «Фугу» — первую часть трехчастного спектакля «Сны снов».

Он же поставил «Каприччио XX века» — целый спектакль, навеянный фантазмагорическими рисунками испанского художника Гойи. Творчество того же Гойи послужило одной из основ спектакля «Каприччос» Ладислава Фяалки.

Есть примеры постановки пантомимы по карикатурам датского художника Херлуфа Бидструпа.

Что брали для себя драматурги, режиссеры и актеры пантомимы из произведений изобразительного искусства?

Казалось бы, в сюжетных произведениях «Идея» Мазерееля и «Сотворение человека» Эффеля был взят прежде всего сюжет.

Но это только «казалось бы».

Тот же сюжет, изложенный в литературе и, кстати, неоднократно изложенный, мог бы и не явиться поводом для пантомимы.

Главным поводом послужила индивидуальность художника, его «линза», его мышление в его — изобразительном — искусстве. То, что циклы рисунков оказались сюжетны, безусловно помогло создателям пантомимы. Но и сама сюжетность художников была формой проявления их видения, вне сюжета не мог бы раскрыться их замысел. И сюжет, и индивидуальная манера рисунка — все это служило раскрытию их индивидуального взгляда на данную тему, их индивидуального мироощущения и мировоззрения.

У других художников этот же сюжет, эта же тема, эта же проблема могли повернуться в другом — может быть, даже противоположном — ракурсе. Сравните хотя бы «Сотворение мира» у Ж. Эффеля и М. К. Чюрлениса.

Та же тема — в зависимости от первоисточника — могла бы стать поводом для другой драматургии и другого режиссерского решения пантомимы.

Или вообще в пантомиму не воплотиться.

Поэтому сюжетность в изобразительном искусстве плодотворна для пантомимы, но отнюдь не является основным, главным источником.

Главным источником, на наш взгляд, является имен-

но авторская «линза», его индивидуальное «увеличительное стекло», которое автор подносит к глазам зрителя, чтобы разглядеть мир.

Это магическое «увеличительное стекло» — сложнейший сплав. В нем не механически соединено, а именно сплавлено многое. А точнее — все. Вся личность автора.

В нем — его, авторский, отбор материала.

Этот отбор всегда не случаен, всегда индивидуален для хорошего художника. Отбирая для пантомимы именно этот материал, мы солидаризируемся с автором. Но сам акт отбора — это ярчайшее проявление нашей индивидуальности.

Так, «раскрывая» автора, мы с первого же шага «раскрываем» себя.

В этом «стекле» вплавлено его, авторское, отношение к материалу. Оно всегда тенденциозно. Особенно тенденциозно у хорошего художника. Солидаризируясь с автором, а может быть, и активно его отрицая (отрицание чего-то — это всегда утверждение противоположного, всегда активнейшая и тенденциозная позиция), мы выявляем свое отношение к материалу, свою тенденциозность.

И снова выявляем себя.

Одна из основ в этом сплаве — рожденные автором средства выразительности, форма, плоть и кровь мысли.

Веками изучали художники и скульпторы человеческий дух и человеческое тело. Веками накапливало изобразительное искусство средства их выражения.

Как не воспользоваться этим опытом в пантомиме?

И пантомима тянется к художникам и скульпторам. Она учится у них пластическому мышлению — лепке образа, жесту, мизансцене, композиции, ритму, беря из столь родственного ей арсенала бесчисленное множество легких и тяжелых орудий.

Зачастую она реконструирует их до неузнаваемости, переводя на свой язык, превращая скрытое движение в видимое.

И, как правило, находки и открытия в пантомиме, сделанной по произведениям живописи, графики или скульптуры, идут рука об руку с авторскими находками и открытиями, заложенными в самом первоисточнике.



Марсель Марсо взял за основу своей пантомимы «Суд» — острейшие, чудовищные карикатуры Домье. Не удивительно, что артист, столь образно высказавшийся об «увеличительном стекле», увлекся «линзой» такой силы и кривизны.

Но как эту карикатурность выразить на сцене — даже Марселю Марсо, если необычайные выразительные возможности его тела тоже в конце концов ограничены?

Укрупнить, довести до карикатурности жест?

Это Марсо, разумеется, сделал.

Вот Марсо — Прокурор.

*Посмотрите на это чудовище — говорили его руки, указывающие на воображаемого преступника, его лицо, его вытянувшееся в святом обвинительном экстазе и надувшееся тело. Посмотрите на эту мразь. На это животное...*

*Его руки то вздымались к всевидящему богу...*

*То секли, изничтожая, как плети...*

*То выстреливали пальцами, как разящими пулями...*

Марсо — Адвокат.

*Его руки плыли, как кисея занавески, колышущей сладким ветром...*

*Они элегантно извинялись за несовершенство рода человеческого в лице его блудного, преступного сына...*

*Они сочили елеем и патокой...*

*Они снисходительно ходатайствовали: «Ну не надо, пожалуйста, так уж строго...»*

И Марсо — Преступник.

*На сцене скаменело сидел съжившийся, забытый, ничего не понимавший в происходящем человек.*

*Так и сидел среди извивающихся с обеих сторон «речей».*

*Сидел, пока его не уводили умирать...*

И еще одно выразительное «орудие» Марсо — его рот.

*То сжатый углами книзу в приступе священного гнева.*

*То отверзшийся для сплошного и долгого обличительного потока, неподвижный, как дыра в маске, в то вре-*

*мя как руки плели лихорадочные кружева обвинительных выпадов.*

*То мелькающий губами.*

*Трепещущий фактами, фактами, фактами, фактами, фактами — при неподвижно указующем в сторону преступника прокурорском персте...*

И через мгновение, через условный пластический знак перехода — все наоборот.

*То умоляюще мягкий, как пончик.*

*То скорбно вздыхающий, как увядающая резеда.*

*То округляющийся в картинном стоне: «О, любите!»*

*То смиренно закрывающийся: «Увы, все под богом!»...*

Не было сказано ни единого слова.

Карикатурные речи, ясные и аргументированные от начала до конца, были сказаны полностью.

Не сюжет вдохновил Марселя Марсо на создание этой пантомимы. Этого сюжета, в том виде, в каком он был представлен на сцене, нет у Домье. Нет собранных вместе героев пантомимы Марсо — Прокурора, Адвоката, Стражника и Преступника. Сюжет возник из совокупности образов, рожденных художником, — и это путь более плодотворный.

Была ли выдержана та мера пластической остроты, которую задал Домье?

Если бы Марсо ограничивался в поисках выразительных средств только отбором и обострением жеста, этого оказалось бы недостаточным.

Домье очень ярко задает характер пластики, но воплощение этой пластики, по автору, выше человеческих возможностей.

Для раскрытия авторского замысла предстояло привлечь и другие средства — средства от пантомимы.

Марсо их нашел.

Во-первых, острейшие — до карикатуры! — постановки и решения внутренних действенных актерских задач.

Задача Прокурора — не обвинить Преступника. Это было бы слишком слабо.

Предать анафеме!

Уничтожить!

Стереть!

Задача Адвоката — не защитить. Это было бы бес-



помощно и прокурорской атаке не могло бы противостоять.

Растворить судей в сиропе жалостливого умиления!  
Обvelopь толстым слоем мармелада!

Завязать для законченности формы кондитерские бантики!

И при всем при том показать себя, свою немислимую элегантность...

Такая острота постановки действенной задачи рождала необычайную яркость и укрупненность актерских оценок происходящего, огромную активность действий Адвоката и Прокурора в жутком контрасте с окаменелостью и пассивностью жертвы суда.

Так возникала у Марсо карикатура изнутри — прямое следствие и продолжение не только внешней авторской карикатурности, но и внутреннего «увеличительного стекла» Домье.

И было еще в этой пантомиме то, что могла дать только пантомима и в чем непревзойденным мастером является Марсель Марсо — ритмы.

Ритмы — главное оружие, которое берет пантомима из арсенала музыки.

Ритмы ювелирные, кружевные, разнообразные и точные, как прекрасная музыка.

Марсо задал ритмы эксцентричные, алогичные, карикатурные.

Это был карнавал, праздник ритмической фантазии артиста. И во всей своей чудовищной карикатурности являлись герои Оноре Домье.

Так глубоко — извне и изнутри — раскрыл для нас художника Домье артист Марсо.

Так, оперевшись на первоклассное произведение изобразительного искусства, он достиг вершин самовыражения в пантомиме.

Мы рассмотрели путь, ведущий в пантомиму из графики.

А живопись?

И живопись тоже необходима пантомиме. Взаимосвязь эта, так же как в предыдущем случае, отнюдь не ограничивается только внешними сторонами (как, например, сюжет) или даже более глубинными (как, например, образы героев).

Живопись питает пантомиму именно своими живописными средствами, преломляясь на сцене

весьма тонко и необычайно интересно. И на первый план выступает именно чисто живописная сторона авторской «линзы».

Все мы знаем яркую, своеобразную стилистику живописи Ван-Гога, его, ван-гоговскую, контрастность цветовых соотношений, отражающую трагический конфликт художника с миром.

Даже стиль ван-гоговского мазка — путь в своеобразную стилистику пантомимы. Парадоксальное соотношение, конфликт двух рядом лежащих мазков может переплавиться в конфликт двух рядом идущих движений.

И это будет пантомима по Ван-Гоггу, даже вне зависимости от сюжета.

У другого художника — другая палитра, другая стилистика и другая дорога в пантомиму, лежащая именно через живопись.

Так живопись Чюрлениса весьма непрямыми, тонкими, но все же чюрленисовскими путями находила дорогу в пантомиму Мадриса Тенисона.

Примеров тесного сотрудничества изобразительного искусства и пантомимы можно привести много. Об их близости говорит хотя бы тот факт, что пантомима зачастую «вербует» свои кадры именно среди художников.

Марсель Марсо — профессиональный художник по эмали, отличный рисовальщик и гравер.

Мадрис Тенисон — художник.

Один из известнейших американских мимов, режиссеров и педагогов пантомимы Леонард Питт — архитектор и художник.

Величайшую роль в театре — и, в частности, в пантомиме — играет музыка. Ни одно из искусств не сравнится с ней по широте общения.

Когда мы слушаем Седьмую симфонию Шостаковича, на каждого из нас обрушивается лавина ассоциаций. Считается, что музыка написана о фашистском нашествии. Но как ни грандиозна, как ни болезненно свежа в нашей памяти эта великая и жестокая тема, симфония Шостаковича звучит для нас сегодня шире.

Знаменитый марш — это о бронированной орде, движущейся на тебя и на твои святыни.

Сегодня, слушая этот марш, один из нас увидит лавину снега, заносящую детские санки на пустынном Невском в осажденном Ленинграде...



Другой увидит целый сонм персонажей — виновников своих личных неудач, далеких от войны...

Третий — одно женское лицо с издевательской улыбкой. Каждый — свое.

Дорога для ассоциаций задана. И по широте этой дороги, где каждый идет своим путем, музыка не сравнима ни с каким другим искусством — вот почему мы говорим о необычайной широте обобщения.

Это ли не близко пантомиме?

Но использовать музыку только как фон, иллюстрирующий действие, — этого еще мало.

Спору нет, музыка, сопровождающая действие в театре, и в пантомиме в том числе, — средство мощное, мгновенно действующее и универсальное.

Но она может дать больше, чем просто фон или средство создания атмосферы.

Особенно — в пантомиме.

Музыка при всей своей необъятности воздействует на нас ограниченным количеством свойственных ей средств.

Во-первых — ритм. Мы уже видели, как его привлекали на службу пантомиме. Нет пределов для этого всепробивающего орудия!

Очень многие сольные пантомимы Марсо — если не подавляющее большинство — идут в полном безмолвии. А остается впечатление звучащей музыки.

Этому способствуют ювелирно выстроенные ритмы Марсо — «Суд» по Домье тому пример.

Марсель Марсо творит иллюзию музыки сам.

Творит логикой ритмов.

Творит алогичностью ритмов.

И при этом алогичность решена как прием, как закон. Алогичность у Марсо имеет свою — высшего порядка — логику.

Артист добивается с помощью этого приема, этого закона острейшего комического эффекта.

Или трагикомического — как в «Суде».

Или трагического — как в «Контрастах».

Нам довелось быть на одной из встреч с Марселем Марсо, где он, без грима и в обычном костюме, рассказывал о своих взглядах на пантомиму и импровизировал.

В частности, он показал этюд, где человек встречал подходящий к перрону поезд.

*Человек встречает поезд.*

*Поезд подходит к перрону, и человек в каждом окне проходящих мимо вагонов пытается найти того, кого он встречает.*

*Поезд останавливается.*

*Встречающий продолжает искать.*

Сначала все это Марсо проделал вне четкого ритма — так, как это обычно происходит в жизни.

Это было забавно.

Потом то же самое Марсо положил на точный и насыщенный неожиданными словами ритмический рисунок.

Неподвижно стоя на одном месте, только поворотами головы Марсо показал нам, как двигаются проходящие перед ним вагоны.

Сначала быстро.

Все медленнее и медленнее.

Совсем медленно.

Чудовищно медленно.

Потом — Марсо показалось, что он увидел знакомое лицо в конце вагона, чудовищно медленно проползающего мимо него.

Потом показалось, что это лицо мелькнуло в начале вагона.

Нет, в конце!

Нет, в начале!

В конце...

В начале...

В конце...

В начале... Обознался. Ни в конце, ни в начале.

И все это — лихорадочно быстро вдоль чудовищно медленно ползущего вагона.

Потом машинист внезапно затормозил, и очередной вагон завибрировал на месте, пружиня буферами о соседние вагоны.

Вслед за вагоном завибрировала голова Марсо.

Наконец, поезд остановился. Остановилась голова.

И тут заметался Марсо.

Это было гомерически смешно!

В основе всякого юмора лежит несоответствие, парадокс.

Парадоксальные, алогичные ритмы — мощнейшее средство для достижения комического эффекта.



Наглядный урок ритмической лаборатории смешного преподавал в тот вечер Марсель Марсо.

Но ритм — это лишь одна из сторон внешней формы жизни жеста и лишь одно из средств, которое пантомима берет на службу из арсенала музыки.

Сам жест имеет ту или иную пластическую, ту или иную изобразительную форму, линию, рисунок. И отсюда — аналогично живописи, рисунку, скульптуре и архитектуре — рождается своеобразная мелодика жеста.

Мелодику жеста, мелодику пластики — вот что старался взять Тенисон от художника и композитора М. К. Чурлениса в пантомиме «Фуга» из спектакля «Сны снов». И эта трудная задача была во многом успешно решена.

Само обращение к Чурленису было для Тенисона глубоко закономерным.

Посмотрите на картины этого художника, обратите внимание на явную полифоническую музыкальность его живописи и даже на названия его картин: «Прелюдия», «Фуга», «Соната солнца», «Соната весны».

Все это не могло не быть близким Тенисону, не могло не питать его пантомиму.

В высшей степени интересно высказывание Максима Горького:

«Мне Чюрленис правится тем, что он меня заставляет задумываться как литератора!»<sup>1</sup>

Тот же Чюрленис заставил Тенисона задумываться как режиссера и драматурга пантомимы.

Мелодика жеста — одно из сильнейших средств в арсенале пантомимы. Без «певучего», как иногда говорят, движения ее эстетическая ценность может свестись к нулю.

Мелодика может выступать в качестве определяющего выразительного средства, накладывая четкую и властную печать на стилистику пантомимы в целом.

Ярким примером этого служит творчество выдающегося английского (а в прошлом — американского) мима Адама Дариуса, который гастролировал в Советском Союзе в 1971 году. Мелодика его движения доведена до

высочайшего совершенства. Она зрима и слышима — и это дает ему мощнейшее средство выразительности, которым артист мастерски пользуется для выявления и мысли, и настроения.

Однако мелодика в качестве любимого оружия выступает в арсенале Дариуса отнюдь не случайно. Она — прежде всего самое точное средство для выражения содержания его творчества.

На сути его пантомим и единстве этой сути с формой необходимо остановиться подробнее. Без Адама Дариуса и направления, которое он исповедует, разговор о мелодике жеста был бы неполным, да и картина современной пантомимы была бы искажена.

Дариус пришел в пантомиму не сразу.

Он заканчивает хореографическую школу Анатолия Обухова и Веры Немчиновой в Нью-Йорке, кроме этого, занимается японским классическим танцем, актерским мастерством и музыкой. Необычайно одаренный и разносторонне подготовленный артист привносит в свою пантомиму элементы всех этих профессий.

Дариус в наиболее характерных для него пантомимах сталкивается с жестокой действительностью, как правило, не самого героя, не цепочку его поступков, направленных против жестокости, его окружающей. Он раскрывает перед нами мечту своего персонажа, его идеал на фоне отталкивающей реальности.

*Грустный клоун с помятым колпаком в руках стоит посреди пустого полутемного циркового манежа.*

*Но вот манеж преображается. Гремят аплодисменты. Один за другим с фантастическим успехом проходят номера программы, которая целиком исполняется одним и тем же артистом — нашим героем.*

*Что ни номер — то праздник ловкости, силы, изящества.*

*Овации сменяются разудалой музыкой, музыку перекрывают овации...*

*Но это оказывается всего лишь мечта.*

*А в действительности — холодная промозглая полутьма бродячего цирка.*

*Одиночество и нищета...*

Так мечта сталкивается с действительностью в пантомиме «День закрытия цирка». Аналогичный ход в пантомиме «Мечтатель».

<sup>1</sup> Богородский Ф. Полгода в Сорренто. — Октябрь, 1956, № 6, с. 157.



В еще более очищенном виде этот уход в мир воображения выявлен в трагической, как вопль одинокого человека о помощи, звучащей пантомиме «Клаустрофобия» («Боязнь замкнутого пространства»). То же самое в необычайно просветленном лирическом этюде, где участвуют только две руки, «Влюбленные» («Ромео и Джульетта»).

Так Дариус предъявляет нам трагический или трагикомический контраст, и уже мы, зрители, сами сопоставляем и анализируем увиденное: Мы сами приходим к выводам и приговору, но к этим выводам Дариус всегда ведет нас путями непрямыми, ассоциативными.

Кстати говоря, Дариус в своих пантомимах с четким внешним объектом действия (а такие у него есть, они нетипичны для него и на фоне принципиальных работ выглядят достаточно примитивными. Такова, например, комическая миниатюра «В ванной», где конфликт построен на том, что моющемуся человеку постоянно приходится выскакивать к телефону), в таких пантомимах, где нет ухода в мир фантазии, артист резко снижает остроту мелодики жеста — во избежание неминуемой манерности.

То, что уход во внутренний мир, в мечту, в фантазию влечет за собой немедленную мелодическую стилизацию пластики — к этому мы достаточно привыкли в драме (вспомните, например, любые спектакли-сказки). И во всех подобных случаях самым естественным путем приходило на сцену торжество укрупненного — широкого, плавного, «певучего», часто замедленного движения.

Эта естественная тяга к мелодической стилизации не случайна.

Фантазия наша потому и является фантазией, что комбинирует жизненный материал в таких причудливых, алогических сочетаниях, которые реальной жизни недоступны.

Выход на ирреальность неминуемо и немедленно отражается на форме жеста.

Попробуем проследить это на одной из пантомим Адама Дариуса — «Смерть огородного пугала».

Пантомима эта носит все черты своеобразной стилистики артиста, но назвать ее наиболее типичной нельзя — для этого в ней, с одной стороны, слишком четко выявлен сюжет, точно проведена логическая, рациональная линия поступков, а с другой стороны — характерная для

Дариуса стилистика строится на фантастичности персонажа (огородное пугало), а не на уходе в мир фантазии самого героя, обычно достаточно реального.

Однако именно сюжетность делает для нас возможной попытку описания.

*В белом светлом луче артист показывает на обычной газете табличку с надписью: «Смерть огородного пугала».*

*Затем сам же кладет табличку на место.*

*В красном луче: словно распятие на кресте, покачивается, меняя от ветра позы, своеобразная кукла — огородное пугало. Ветер становится прерывистым, злым. Это какой-то новый, незнакомый и тревожный для пугала ветер.*

*Движения всего тела под действием ветра теперь сменяются импульсивными вздрагиваниями то одной ладони, то другой, то плеча, то головы — медленно вслед за звуками выстрелов.*

*Пули все чаще и чаще пробивают куклу.*

*Чучело молится.*

*Изрешеченное пулями тело куклы теряет форму, и порывы ветра полощут его, как тряпку.*

Фондграмма: постепенно приближающиеся одиночные выстрелы и автоматные очереди. Затем нарастающий звук моторов.

Моторы глохнут. Приближающиеся человеческие голоса, звуки команд, множество марширующих ног. Все ближе и ближе выстрелы. Отдельные всплески смеха после удачных попаданий в чучело.

Звук издали разгоняющегося и с ревом проносящегося мимо паровоза.

За стихающим паровозом слышится нарастающая примитивная и хвастливая мелодия браваурного военного марша.



*Чучело вздрагивает и замирает...*

*...Снова вздрагивает и замирает...*

*Чучело падает.*

*Агония.*

*Красный луч медленно гаснет.*

Очень близкий одиночный выстрел. Затем голос, подающий отрывистые команды.

Резкая команда и ружейный залп.

Снова одиночный выстрел. Удаляющиеся спокойные голоса. Хохоток.

Пластический ход, эволюция пластики, рождавшая в нашем воображении четкое, осязаемое движение мелодии, были выстроены Дариусом очень точно.

Одинокая фигура на пустой сцене, выхваченная скудным световым лучом, сначала плавно — то медленно, то более энергично — колыхалась, подчиняясь упругим ветровым струям. Возникало ощущение бескрайнего поля и знойного лета.

И в самых недрах нашего воображения, во всем комплексе наших ощущений, возникших в первые секунды пантомимы, рождался звук — свободное, широкое и певучее струнное соло, которое артист, как смычком, вел и развивал собственным телом. И тут же — вслед трепещущим от ветра ладоням — мы слышали звонкие и высокие скрипичные трели. Эти трели снова сменялись неторопливым альтом и опять возникали в высоких, как птичьи, голосах.

С самого начала была заявлена пластическая (и одновременно мелодическая) жизнь персонажа. Развиваясь и обогащаясь, эта основа существовала до самого конца.

Однако точная драматургия предопределяла сюжетные и немедленно вслед за этим пластико-мелодические повороты.

Резкие пластические срывы, сопутствующие выстрелам — конвульсивные вздрагивания ладоней, плеч, головы, туловища, — отчетливо слышались как болезненные взвизгивания, как рваные пробоины в мелодической ткани, как звуки лопающихся струн. Они сталкивались в жутком, чудовищном контрасте с заявленной широкой и плавной песней.

Наступал миг молитвы.

Всей душой, всем своим существом странное огородное пугало, которое мы уже успели полюбить, выкладывалось в молитве. И выплескивалась в той же узнаваемой для нас широкой пластике тела, и рождалась в нашем воображении доведенная до фортиссимо широкая струнная песня.

Но то и дело срывались ставшие непослушными простреленные ладони...

Срывались, то и дело повисая, руки...

Срывались плечи...

Срывалось тело...

Эти новые звуковые ощущения активнейшим образом будоражили зрительскую фантазию — отнюдь не только по «звуковым» ее каналам. Они рождали вихри самых широких ассоциаций, властно втягивая зрителя в соавторство.

Наконец, кукла сдается.

Кукла теряет форму, обвисает и полощется на ветру, как безвольная тряпка.

И оборвалась в нас внутренняя музыка. Оборвалась тогда, когда умерла заявленная пластика чучела, когда ее движения стали чужими, не личными, не собственными, навязанными случайной волей порывов ветра.

Внутренняя музыка, рожденная движением артиста, исчезла в тот самый момент, когда пластика персонажа стала случайной (разумеется, «случайной» лишь по отношению к предыдущей пластике чучела, которая была нам заявлена в качестве закономерной. Эта «случайная» пластика превосходно показывала нам колеблющую куклу порывы ветра и с точки зрения данной задачи случайной отнюдь не была).

Но вот звучит залп, и все тело Дариуса выгибается и замирает в предельном напряжении, как мгновенно и до отказа заряженная пружина.

Это уже не кукла, не чучело. Это — Человек, а по степени актерской самоотдачи, по степени личного погружения в происходящую трагедию — это сам Дариус.

И вслед за хлестким, как удар бича, залпом мы видели эту напрягшуюся пружину тела, отверзшийся в нем крике рот, и всем своим внутренним эмоциональным слухом слышали аккорд-сирену, аккорд-набат, аккорд-воплъ. Это мы слышали тем явственнее, чем спокойнее



и будничнее звучали в фонограмме удаляющиеся голоса и беззлобный хохоток убийц.

Фонограмма вообще, как можно было заметить по описанию, играет в пантомиме Дариуса роль чрезвычайно важную, в том числе и в создании общей мелодической картины.

Полуголое тело мима, увеличенный рисунком пунцовый рот на белой маске, глянцево-сиренево-синий парик и стрелы трагических морщин у глаз — все это делало фигуру артиста предельно условной, предельно обобщенной.

Рисунок, мелодика жеста выявляли эту условность в движении и еще более усиливали ее.

И все это мы воспринимали на фоне реальной, выпуклой в своей конкретности шумовой фонограммы.

Если это был топот марширующих сапог, то совершенно явственно прослушивалось шуршание травы и звук катящихся камешков.

Если это были аплодисменты, то в их общей массе четко выделялись самые близкие — одного характера, несколько отдаленные — уже другие и, наконец, самые дальние — слившиеся в общий гул.

Все драматургические и актерские контрасты, заложенные Дариусом, бесконечно выигрывали на фоне этого напряженного взаимодействия предельно условного и предельно реального.

Это был точнейший стилистический прием, при котором поэтическая музыка, рожденная в нашей фантазии движением артиста, приходила в очевидное столкновение с реальным миром, звучащим в предельно реалистической шумовой фонограмме.

Так выявлял Адам Дариус мысль, содержание своих пантомим.

Мы попытались проследить за некоторыми путями, по которым музыка вносит в пантомиму свой, чисто музыкальный арсенал средств. Мы рассмотрели ритмы на примере Марсея Марсо и мелодикку жеста на примере Адама Дариуса.

Но даже ритмика и мелодика не исчерпывают списка музыкальных средств, пригодных для пантомимы.

Тот же Модрис Тенисон поставил себе на службу даже каноническую музыкальную форму фуги.

Фуга — это такое произведение, где тема, начинаясь в одном инструменте или голосе, через некоторое время

повторяется и накладывается сама на себя или на свое развитие, звуча уже в другом инструменте. Так создается своеобразная полифония (многоголосье), построенная на одной музыкальной теме.

Именно эту известную в музыке форму использовал Тенисон в пантомиме «Фуга» из первого отделения спектакля «ЕССЕ НОМО». Только вместо звучащих голосовых партий он ввел пластические «голоса» и «многоголосье».

В самом начале в фонограмме звучала фуга. Органически необходимая по ходу пантомимы, она одновременно вводила зрителя в суть музыкальной формы, задавала музыкальные «правила игры». А затем фонограмма исчезла, но музыка продолжала звучать в фантазии зрителя, рожденная слиянием и разделением пластических «голосов», пересечением и непересечением путей двух людей на сцене, борющихся со стенами и ищущих двери друг к другу.

Музыка за многие века своей жизни определила формы, устойчивость и плодотворность которых надежно проверены временем.

Так же как и фуга, одна из таких устоявшихся форм музыки — «вариации», имеющие четкие каноны музыкальной драматургии. В вариациях заявляется одна тема, которая затем всеми музыкальными средствами — отдельными инструментами, дуэтами, оркестровыми разработками, звучащими голосами — последовательно развивается, доходя до кульминации, после которой следует музыкальное разрешение этой темы. Так, если, например, берется тема грусти, то она на том же мелодическом материале доводится до апогея, может быть, до отчаяния, после которого, как после кризиса во время болезни, может наступить успокоение и просветление.

Сцена Чичикова и Манилова, уступающих друг другу дорогу перед открытой дверью, так, как она решена режиссером А. Орловым в «Похождениях Чичикова», — четко выраженные вариации, и мелодикой движения, и ритмическим развитием исполненные по всем музыкальным и драматургическим законам этой формы. Заявлялась одна пластическая и смысловая тема («Прощу вас!» — «Нет, прежде вы!»), и дальше шла ее разработка до кульминации и разрешения — руки сплетались в объятия, и оба героя с трудом, но облегченно протискивались в дверь одновременно.



Точно так же мы могли бы взять из музыки и осуществить в пластическом решении конкретную пантомиму другие выверенные формы, которые может дать в наше распоряжение музыка — например, сонату или рондо.

Совершив даже этот весьма и весьма краткий экскурс в область смежных искусств, мы не можем не убедиться в необходимости самого глубокого проникновения в эти соседние миры. В миры, где мыслят и фантазируют своими образами, а образы эти воплощают своими средствами.

И это проникновение необходимо нам для обогащения нашего мира, мира пантомимы.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ. РЕЖИССЕР, АКТЕР, ОБРАЗ

Предположим, сценарий готов и попал в руки режиссера.

С чего начинать?

Снова нам на помощь приходит опыт драматического театра, и прежде всего — Константин Сергеевич Станиславский, создавший не только систему театральные воззрений, но и систему конкретных методов практики, в том числе и режиссерской. Именно он подскажет нам основные этапы режиссерской работы над драматургией, которые вытекают из того, что драматургия — это действие. Они сослужат нам добрую службу в пантомиме.

Предстоит режиссерский анализ драматургии как упорядоченной по определенному закону цепочки событий и действий — то, что Станиславский называл «разведка умом».

Прежде всего необходимо четко определить для себя тему и идею произведения.

«Про что я буду говорить со зрителем?»

«Какую главную тему, важнейшую для меня мысль я ему выскажу спектаклем?»

Вопрос необычайно важен. Не случайно разные режиссеры, ставя одну и ту же пьесу в драматическом театре, разное считают главным у автора. И каждый из них, используя одни и те же слова текста, говорит со зрителем о своем. Абсолютно аналогичная ситуация и в пантомиме.

Если режиссер — автор драматургии, то этот этап работы у него уже позади. Но миновать его невозможно, потому что тогда разговор со зрителем выйдет обо всем и ни о чем — зритель не поддержит режиссера.

Необходимо определить суть главного конфликта — за что и против чего сталкиваются в борьбе герои. У разных режиссеров она может отличаться радикально, в этом сказывается талант, зоркость, жизненный опыт и гражданская зрелость каждого. Если смысл главного конфликта выяснен не четко — провал, потому что конфликтующие лагеря или герои будут посылать стрелы своих действий мимо цели. Не органи-



зуется в максимальном напряжении сам конфликт, и зрителю станет неинтересен спектакль.

Необходимо определить главное событие пьесы и всю иерархическую лестницу второстепенных и третьестепенных. Сразу станет ясна драматургическая конструкция материала. Та сюжетная схема, на которую драматург любовно и заботливо наращивал живую плоть образов, будет заново обнажена с тем, чтобы потом одеться новой, режиссером и актерами созданной плотью. И снова она окажется разной у разных художников.

Без четкого определения главного события станет одинаково главным многое, а значит — ничего.

Не уяснив для себя главное событие, режиссер не сможет его выделить для зрителя. Для этого мобилизуется весь арсенал выразительных возможностей театра, и одним из самых важных будет ритм.

Есть в режиссуре закон, природой своей связанный с поведением людей в реальной жизни: в момент, когда происходит какое-либо событие, меняется ритм жизни героя или героев. Чем важнее это событие, тем резче слом ритма, а главное событие в спектакле должно быть отмечено самым ярким, самым явным для зрителя ритмическим перепадом.

Если события сценария не будут распределены по степени важности и в дальнейшем не будут выделены режиссерскими и актерскими средствами, в том числе ритмами, то зритель не поймет, что в спектакле важно, а что неважно, что имеет большее смысловое значение, что меньшее. Такой спектакль будет для зрителя непонятен и скучен, в том числе из-за его ритмической монотонности.

Вот как принципиально важно режиссеру четко решить для себя при анализе драматургии иерархию событий, и прежде всего выделить главное.

На этом этапе предварительного анализа предстоит определить еще очень многое — наследие Станиславского и богатейшая литература по этому вопросу несомненно в том помогут.

Однако есть проблемы, которые в пантомиме приобретают особое значение, и, пожалуй, важнейшая из них — готовность режиссера к работе с актером по созданию внутреннего монолога.

Все средства, которые предложит актеру-миму ре-

жиссер — изобретательный и точный рисунок движения, музыку, создающую атмосферу, выразительно рисующий фигуру свет, — все это лишь поможет актеру, но никогда не сыграет вместо него. Поэтому именно в пантомиме тщательно выстроенный, освоенный и «обжитой» актером внутренний монолог станет той прочной основой, которая непрерывно будет рождать актерское действие, питать его каждый раз новыми соками, сделает игру актера живой, осмысленной и наполненной.

Безусловно, в конкретной работе над спектаклем возникнут самые существенные коррективы — работа с актером всегда живой и творческий процесс.

Но к этому необходимо готовиться, иначе результат, к которому поведет режиссер, не будет ему ясен заранее.

«Разведка умом» позади. Режиссер взялся за постановку, и перед ним встал целый ряд конкретных вопросов, требующих решения в спектакле.

Прежде всего он пришел к актерам, и каждый из них ждет от него самых конкретных предложений и указаний, которые поведут актера по пути создания образа.

Актеру понадобится все, что в период подготовки к спектаклю накопил режиссер: самые общие вопросы, идеи спектакля в целом и каждой роли в отдельности, в том числе персонально его роли, режиссерское видение непрерывной линии действия, самые главные и сугубо частные мотивировки всех поступков, то есть вся логика поведения героя и еще многое другое — все то, что мобилизует актерскую фантазию, творческую природу, жизненный опыт и человеческую взволнованность сутью происходящего.

Переплавив все это с собственной работой, актер станет соавтором спектакля, творцом образа.

«Как я двигаюсь?» Этот вопрос будет одним из главных, заданных режиссеру.

Как выстроить рисунок движения таким образом, чтобы, взятый из жизни в соответствии с законами данного образа, он прошел процесс преобразования по эстетическим законам, процесс стилизации и стал самой тканью образа в пантомиме?

Существуют режиссерские критерии отбора



материала из житейского хаоса. Искать их следует там же, где мы искали критерии отбора в произведениях смежных искусств — в проявлениях реальной жизни, близких по своей природе самой природе пантомимы.

Этьен Декру сочинил «шаг на месте».

Он увидел его в жизни, но в жизни это не было предметом искусства. В предмет искусства это превратилось тогда, когда ушло от жизни.

Ушло — но не порвало связи!

Движение, сочиненное Декру, сохранило свою неразрывную связь с бытовым, всем нам так хорошо знакомым человеческим шагом.

В чем?

Во-первых, хоть и в отдаленной, но очень точно найденной пластической (изобразительной) аналогии.

Вся картина, вся схема движения, заданная Декру, была аналогична реальной схеме движений человека. Во-вторых, в полнейшей ритмической аналогии. Полнейшей — и это очень важно.

Смотрите, как «мало» потребовалось Этьену Декру, чтобы стать признанным гением и войти в историю пантомимы — только увиденный в жизни материал преобразовать по эстетическим законам, в данном случае — используя пластическую и ритмическую аналогии.

Декру не ставил перед собой задачу отображения чьей-то индивидуальной походки. Как только мы поставим перед собой задачу индивидуализации пластики нашего персонажа, композиция Декру может нам в своем «чистом» виде не подойти. И нам немедленно придется обращаться за материалом к реальной жизни, то есть привлекать пластику и ритмы (обязательно и то и другое!) конкретного, виденного нами человека.

Мы знаем, нет на свете двух людей с одинаковой походкой. Что ни характер — то новая пластика, что ни человек — то новая, своеобразная манера ходьбы. И, право, стоит очень внимательно и дотошно понаблюдать за пешеходами. Вы несомненно увидите, что не будет ни одного человека, который не внес бы своего материала в вашу пластическую и ритмическую копилку. Надо только быть зорким, чтобы увидеть порой еле заметные черты индивидуальности, укрупнить их и стилизовать. Но при этом быть мастером своего дела, то

есть твердо знать, по каким компонентам (пластический рисунок и ритмы) анализировать увиденное в реальной жизни.

И вы убедитесь, что даже на основе схемы Декру вы сможете разработать множество интереснейших пластических характеров.

А если при этом вы сочините другую схему, другую пластическую композицию, то поверьте на слово автору — многие мимы почтительно пожмут вам руку.

Однако сегодняшняя практика театра, и в частности пантомимы, не только использует достижения Этьена Декру, но и ставит вопрос шире.

А почему, собственно, мы должны ограничиться только исследованием схемы движения человека?

В спектакле «Маугли» московской студии под руководством О. Табакова действуют звери. А. Дроздину, постановщику движения в этом спектакле, необходимо было этими же путями исследовать движения самых разных зверей, выстраивать их пластику и их ритмы. Дроздин добился превосходных результатов, а медведь Балу (арт. С. Газаров) просто блистателен.

Точно так же мы могли быть свидетелями мастерского показа по телевидению движений разных животных артистом Константином Райкиным.

Та же задача встала перед автором этих строк при постановке движения в спектакле «Кошка, которая гуляла сама по себе» в Театре им. Моссовета, где действовали Кошка, Корова, Конь, Собака, Тигр и Шакал.

Этим путем — с не меньшим успехом — можно исследовать различные механизмы.

Как выразительны в своем движении машины!

Целый спектакль был сыгран студентами на экзамене по пантомиме в Государственном училище циркового и эстрадного искусства, где действовали Шагающий экскаватор, Автомобиль «Запорожец» старой модели, «Запорожец» новой модели, Подъемный кран, Часы.

Область этих задач очень велика и постоянно расширяется в драматическом театре. И всегда в таких случаях театр обращается за помощью к пантомиме. Именно ее выразительные средства оказываются необходимыми для создания образа.

В 1924 году В. Э. Мейерхольд поставил спектакль, слава которого не померкла и до наших дней, — «Лес» А. Н. Островского.



И современников премьеры, и нас, которые изучают эту работу по книгам, поражает обилие принципиально нового, найденного режиссером.

Аркашка Счастливец держит в руках удилище и ловит рыбу. Удилище — настоящее, ни лески, ни поплавка нет, но на крючке, которого тоже нет, трепещет и извивается «рыба».

Иллюзия живой, бьющейся рыбы, перипетии борьбы с ней азартного рыболова вызвали целый шквал аплодисментов.

Эта роль и именно эта сцена — одна из славных и известных в «послужном списке» такого актера, как Игорь Владимирович Ильинский.

Мейерхольд и Ильинский уже тогда, в январе 1924 года, использовали пластическую и ритмическую аналогии и добились блистательного эффекта иллюзии. Параллельно над решением проблем иллюзии работал и размышлял во Франции Декру.

Воистину, когда приходит время, идеи начинают носиться в воздухе...

Итак, Декру преобразовал материал реальной жизни на основе пластической и ритмической аналогии.

Этьен Декру предложил совершенно новый, своеобразный мир пластических решений, который повлиял на всю современную пантомиму необычайно мощно. Это по плечу лишь гениям. Однако даже после того, как этот новый мир пантомимы был рожден, Декру ожидала еще одна огромная трудность — он должен был для своих стиливых упражнений найти простейшие решения.

В конкретной пантомиме, где властвуют и все определяют образы, простейшие пластические решения часто оказываются непригодными — именно образы вмешиваются и диктуют свои, каждый раз новые задачи.

А те, кто не считается с необходимостью таких усложнений, берут готовые схемы и, не задумываясь, переносят их куда угодно и по любому поводу, оказываются в положении унылых штамповщиков. Пример тому — стихийная эпидемия употребления, злоупотребления и опошления гениального «шага на месте» Декру.

Поиски образного решения диктуют иногда привлечение весьма не прямых, рождающихся лишь по ассоциации аналогий.

В спектакле Тбилисского театра пантомимы под руководством Амирапа Шаликашвили есть великолепная по своей поэтичности и праздничности миниатюра «Поэма о виноградной лозе». Целая сцена в этой пантомиме посвящена отжиму виноградного сока. Пластическая аналогия наклоненного желоба, по которому сок стекает в сосуд, решена предельно просто — одной наклонной линией, в которую выстраиваются ладони мимов. А ритмическая картина журчащей струи — абсолютно условно задана быстрой вибрацией пальцев, движения которых как бы «оголяют» ритм, выделяют его в чистом виде.

В результате — емкий, динамичный и с юмором решенный образ и объекта работы, и самой работы.

В литературе о пантомиме стала уже хрестоматийным примером классическая сцена работы канцелярии в мимодраме Марсо «Шинель» по Н. В. Гоголю. Герой — Акакий Акакиевич Башмачкин, — наделенный по всем законам мимодрамы яркой пластической индивидуальностью, понадал в абсолютно синхронно организованный, безликий, как это и должно быть в аллегории, механизм одинаково водящих перьями писцов. Марсо показал процесс письма по пластической аналогии с реальностью и организовал этот процесс по ритмической аналогии с непрерывно и бездушно работающей машиной.

В результате — образ необычайной емкости и силы.

Мы рассматривали пластическую и ритмическую аналогии с реальностью на примере стиливого упражнения «Ходьба». Точно так же мы могли проследить их на примере других этюдов Декру и его последователей. Но не будем забывать, что стиливое упражнение лишено драматургии и не ставит своей задачей создание образа — оно только исследует схему определенного движения.

Любая разновидность движущихся объектов обладает главными, самыми существенными характеристиками движения, которые можно свести к схеме.

У людей одна схема походки, у тигров — другая, у шагающих экскаваторов — третья.

Пока перед нами не стоит проблема создания образа, нам достаточно выстроить схему движения по прямой аналогии с реальностью.



Но как только мы столкнемся с необходимостью решения образа в действии, нам этого окажется мало.

Пылкий влюбленный, спеша на свидание, будет двигаться по-особому.

Он будет лететь, как птица.

Или рассекать толпу, как ледокол льдины.

Или целеустремленно преодолевать горы и пропасти, как трактор-вездеход.

Все приведенные примеры отнюдь не только литературные сравнения. Это в высшей степени продуктивное для режиссера сопоставление двух типов движения, каждый из которых имеет свой пластический рисунок и свои ритмы.

Создавая образ нашего героя в действии, мы его не минуемо с чем-то или с кем-то сравниваем, сравнивая способы движения.

Именно этим воспользовался режиссер Марсо в мимодраме «Шинель».

На этом примере нам открывается любопытная закономерность.

Весь эффект, вся сила воздействия сцены с писцами базировались на том, что Марсо соединил, столкнул прямую пластическую аналогию (посадка и движения писцов полностью соответствовали реальности) и косвенную ритмическую (то есть использовал ритмы, свойственные не пишущим людям, а работающей машине).

Искра, высеченная этим столкновением, родила образную характеристику сцены: мы понимали, что это работают писцы, но работают они подобно бездушным механизмам. В такую среду попадал на смерть запуганный Акакий Акакиевич, и решение сцены делало конфликт максимальным.

Этим методом задания образности в пантомиме можно пользоваться очень широко.

Мы можем представить себе обратную картину — сочетание прямой ритмической аналогии и косвенной пластической.

Вообразим себе работающую на сцене «машину» (такие задачи — не редкость в аллегорической пантомиме). Мимы, четко вращаясь и пересекаясь во взаимном «зацеплении», задают нам прямые ассоциации с ритмами движения шестеренок сложного механизма.

А теперь вместо ожидаемой линейной геометрической пластики предложим нашим мимам, сохраняя машинные ритмы вращений, пересечений и «зацеплений», использовать плавную, волнообразную пластику, мягкую и певучую.

И сразу возникает образ.

Это будет или машина-«кошка», ласковая и глупая. Или коварная машина-«лиса». Или обидчивая машина-«недотрога». Все будет зависеть от конкретных пластических и актерских приспособлений.

Но сам факт возникновения образности связан со столкновением прямой и косвенной аналогии.

Помня о том, что сказано по поводу пластического и ритмического подобия, попробуем взглянуть профессиональным глазом на любое явление жизни, на любой предмет, на любого человека, идущего мимо нас.

Вот надвигается на солнце Туча. У Тучи, как и у всего на свете, есть свой характер — она или напыщенно глупа, или умна. Она или пустоцвет, который рассеется от ветра, или сосредоточена и напряжена, едва сдерживая до поры электрические смерчи и непосильный груз ливня.

А можем ли мы выстроить, задать соответствующий рисунок и характер движения переплетенным телам группы мимов, чтобы в результате явился образ — и силуэт, и ритм, и характер, аналогичные реальной Туче? Вероятно, можем. И каждый режиссер сделает это по-своему в соответствии с конкретной творческой задачей.

Точно так же мы можем оценить пригодность для использования в пантомиме образного решения стула, стола, греческой амфоры или обыкновенного сточного желоба — как это сделал А. Шаликашвили.

Точно так же мы в состоянии оценить человека, как мы и делаем, создавая любой образ в любом из искусств.

Так, рассматривая действительность профессиональным взглядом, мы каждый раз можем решать для себя важнейший вопрос: «Подходит это для моей конкретной пантомимы или не подходит? Поддается это пластической и ритмической организации так, чтобы войти в мою пантомиму, или не поддается?»

Так рождается один из критериев отбора материала



ла в реальной сегодняшней жизни, окружающей нас.

Напрашивается вывод.

Драматург, выстраивая событийно-действенную партитуру, должен стремиться отбирать материал, наиболее удобно поддающийся созданию пластической и ритмической аналогии на сцене. И само построение сцены, ритмы которой часто закладываются именно драматургом, должно содействовать выявлению ритмических решений.

Режиссер, получив в руки в принципе любую драматургию, должен искать аналогии с реальностью — пластические (изобразительные) и ритмические.

Эти аналогии могут привести к результату, достаточно далекому от реального первоисточника.

Ну что ж, прекрасно!

Лишь бы их образное переосмысление не порвало пуповины, которая связывает их с узнаваемой реальностью.

Такой материал должен выдержать испытания на пригодность, на органическую совместимость и в аллегорической пантомиме, и в мимодраме, и в сколь угодно сложном их сочетании.

Отражение действительности часто приводит нас к воспроизведению трудовых процессов.

Вот где раздолье для ритмических и пластических аналогий! И здесь мы можем сослаться на поучительный опыт танца — народная хореография дает нам множество примеров образного, в высшей степени изящно стилизованного процесса труда.

Метод пластико-ритмической аналогии применяется режиссерами часто и успешно, особенно в последнее время, завоевывая все новые области пантомимы.

Интересны пути использования этого метода при постановке пантомим в массовых представлениях. И самих таких представлений-праздников с каждым годом все больше, и постоянно растет активность использования в них пантомимы. Такие мастера, как И. М. Туманов, И. Г. Шароев, А. Д. Силин, В. А. Триадский, без пантомимы в своих постановках не обходятся, и их список можно существенно расширить.

Успешно сотрудничают с ними в постановке пантомим режиссеры С. Г. Андрачников, А. А. Анютенков,

А. Г. Карпенко, С. А. Каштелян, Г. М. Мацкявичюс, автор книги и другие.

Как правило, в этих массовых театрализованных представлениях преобладает аллегория. Это не удивительно — плакатная прямолинейность, синхронные движения множества участников на огромных площадках открывают перед аллегорической пантомимой большие возможности.

Однако при всей своей универсальности для создания образа метод пластико-ритмической аналогии лишь одно из средств, находящихся в распоряжении режиссера.

Главное, чем оперирует режиссер и что должны прекрасно знать и чувствовать все создатели пантомимы, — это ее своеобразный поэтический выразительный язык.

Ничто не сможет быть выражено, донесено до зрителя в пантомиме вне ее «языка», то есть той совокупности выразительных средств, которые, собственно, и делают пантомиму пантомимой, обособляя ее от других искусств.

Рассмотрим некоторые из самых общих его свойств. Начнем с простейших основ, и для этого обратимся к крайне важному высказыванию Марселя Марсо: «...Знаки движения мимов отражают действительность. Обычные повседневные жесты, которые узнаются публикой, здесь преобразованы по эстетическим законам» (разрядка моя. — И. Р.).

Жест, непосредственно подсмотренный в жизни, занимает область обширнейшую. Это основной жизненный материал, питающий выразительный язык пантомимы.

При том, что это представляется на первый взгляд очевидным, не будем упускать из виду самое важное: бытовой жест при входе в пантомиму получает обязательную «въездную визу» — стилизацию, «преобразование по эстетическим законам».

Бытовой, житейский, узнаваемый всеми жест, прошедший преобразование по эстетическим законам, то есть процесс стилизации, — основа. Однако на этой основе разворачиваются и более сложные составляющие выразительного языка пантомимы.

Начнем с примеров, которых нам понадобится несколько.



Пример первый и здесь простейший — стиливые упражнения, своеобразные бессюжетные образцы того или иного пластического поведения. Все эти «упражнения», как мы уже видели, говорили нам: «Так ходит человек», или «Так человек поднимается по лестнице», или «Так человек тянет канат». Это был условный пластический знак, четко связанный с определенным понятием.

Пример второй — из мимодрамы «Похождения Чичикова» в Московском театре-студии киноактера.

По ходу действия герою неоднократно приходится обращаться к своим партнерам с предложением о покупке мертвых душ. Для выражения такого повторяющегося предложения театр разработал условный знак, пластическую композицию, в которой содержалась и информация о самом понятии «мертвая душа», и ее образное решение.

Вот примерная схема этой композиции.

Сначала Чичиков обращался к собеседнику, жестом руки привлекая его внимание и как бы говоря: «Смотрите и слушайте, я сейчас сообщу вам нечто важное».

Когда собеседник (а вместе с ним и зритель) целиком погружался в созерцание Чичикова, вступала фонограмма — повышающийся пассаж на духовых инструментах.

В соответствии с фонограммой Чичиков воздевал очи к небу и с выражением святой благодати тянул волнообразно колеблющиеся ладони вверх. Это было одновременно и молитвой за упокой почивших, и вознесение самой души к вечному блаженству.

В точно таком же соответствии с окончанием музыкального пассажа Чичиков на секунду застыл в молитвенном экстазе, а затем резко скрещивал руки со сжатыми кулаками на груди, как скрещиваются кости под черепом в условных знаках смертельной опасности. Одновременно в фонограмме звучал резкий и низкий звук тромбона.

И каждый раз зритель понимал условный пластический знак, разработанный театром: «Чичиков предложил продать ему мертвые души».

Практика показывает, что в аллегории образное решение через условный знак применяется гораздо чаще, чем в мимодраме и выглядит органичнее, естественнее.

Можем ли мы представить себе сложную условную

композицию-знак, например, у Чаплина, фильмы которого являются классическим примером мимодрамы?

Пожалуй, это сделать трудно.

А у индийских или монгольских персонажей аллегории?

Сколько угодно.

Именно этим воспользовался постановщик спектакля А. Орлов, подчеркивая смысловую важность предложения Чичикова. Режиссер использовал в мимодраме средство ей не столь близкое и предъявил зрителю выделяющий смысл стиливой контраст.

Пример третий — и, пожалуй, более сложный (сложный не для понимания, а по своей образной многозначности) — пантомима «Шепот» из цикла «ЕССЕ НОМО» Модриса Тенисона.

*Два человека любят друг друга.*

*Между ними встает гнусная сплетня.*

*Влюбленные расстаются.*

Сплетня, прикрытая обезличивающей маской — белым листом бумаги с черными провалами глаз и рта, — ласково извиваясь, вырастает между Юношей и Девушкой. Кажется, что в своей змеиной пластике эта Сплетня, подобно сверхтекучей жидкости, способна проникнуть в любую микроскопическую щель.

Отведя Девушку в сторону, Сплетня начинает настоящую симфонию шепота.

Сначала около черной ямы рта появляются робко вибрирующие пальцы: «Как бы вам это лучше сказать... Как бы поделикатнее выразиться». Они еще не смелы, эти пальцы. Лишь иногда из этого роя гнусов около рта выстреливают и тотчас же прячутся пальцы-жала, пальцы-стрелы, ядовитыми остриями направленные то на Девушку, то на Юношу.

Но Сплетня смелеет. Распрямленные пальцы, направленные вдоль губ, вибрируют шире, шепот становится «громче» и наглее. Кажется, что пальцы, ставшие губами, трещат лихорадочно и без умолку.

А потом губами становятся ладони, и шепот становится шипящим и, кажется, слышимым далеко вокруг.

Потом — руки до локтя, руки целиком, все тело целиком становится сплошными губами, которые кричат, вопят, извергают сплетню.

Что объединяет все приведенные примеры?



Объединяющим является то, что средствами пантомимы разработаны пластические композиции, условные пластические знаки, образно определяющие необходимое содержание: «Так ходит человек», или «Чичиков делает предложение», или «Так раздувается сплетня».

Изобразительная композиция, образно определяющая заложенное в ней содержание, существует не только в пантомиме. В частности, она существует и в оригинальной, непривычной для нас письменности — в иероглифическом письме.

Все примеры относятся к очень своеобразному «иероглифическому» диалекту языка пантомимы, все они — пластические «иероглифы».

Попробуем в этом разобраться — практика пантомимы очень часто ставит нас перед необходимостью сочинять пластические композиции-иероглифы.

Иероглиф пришел к нам с Востока, и существует он там не только в письменности.

«Стиль в искусстве мима сближается со знаками движения восточного танца»<sup>1</sup>, — говорил Марсо, и это наблюдение необычайно точно.

До сих пор живы, например, в Индии несколько направлений в танце, каждое из которых имеет своеобразную «азбуку» иероглифов-жестов, условных знаков движения. К великому сожалению, мы не сможем достаточно подробно остановиться на удивительной особенности Востока — на иероглифичности мышления, которая, кстати, свойственна отнюдь не только людям Востока. Но именно там она получила свой необычайный расцвет и привела к поразительным результатам.

Знак, отражающий понятие через образ или сочетание образов, уже не просто система письма, а своеобразный ход мышления, который с равным успехом может отражаться в тексте, в танце и в пантомиме.

Может существовать иероглиф — знак слова, даже иероглиф — знак целой фразы.

Возможен иероглиф-жест, даже иероглиф — целая пластическая композиция.

Именно их имел в виду Марсо, говоря о близости искусства мима с восточными знаками движения.

Именно эти поэтические, образные закономерности иероглифа лежат в основе грамматики современной пан-

<sup>1</sup> Марсо М. Искусство пантомимы, с. 16.

томимы, созданной Этьеном Декру и развитой Жаном-Луи Барро и Марселем Марсо.

Если бы мы изъяснялись рисунками, то, зарисовав Марсо в стиливых упражнениях, мы могли бы на их основе создать четкие иероглифы для письма, которые обозначали бы «ходьбу», «подъем по лестнице» и т. д.

Но стиливые упражнения лишены драматургии. Они еще не пантомима. Как только мы беремся за пантомиму, перед нами немедленно встают задачи образного выражения конкретного сюжетного содержания, часто весьма сложного. Это содержание может быть выражено разными средствами — «язык» пантомимы богат и быстро развивается.

Очень часто конкретное содержание может быть выражено кратчайшим, наиболее лаконичным и емким по образному решению путем через иероглиф.

Именно так решали конкретные задачи режиссеры-авторы приведенных примеров.

А как создается иероглиф?

Как создавали свои стиливые упражнения Декру, Барро и Марсо?

Как Огюст Роден свои скульптуры.

— Я беру камень и отсекаю от него все лишнее, — говорил великий скульптор.

Точно так же и они. Взяв материал — динамическую схему, — предположим, ходьбы, они отсекали все лишнее, всю случайную, каждый раз рожденную от индивидуальности пластическую шелуху. Марсо показал иероглиф «Так ходит человек против ветра». У ленинградцев мы видели иероглиф «Так ходит человек, погруженный в воду». Чилийский театр пантомимы под руководством Энрике Нойсвандера в одной из своих пантомим показал иероглиф «Так висит человек, умерший в петле».

Таким же путем шли бы и мы с вами, если бы перед нами стояли задачи: «Как едит человек на одноколесном велосипеде?», или «Как человек движется в невесомости», или любые другие задачи на общий характер пластического поведения человека в определенных условиях.

Мы бы изучили динамическую схему и, отсекая все лишнее, индивидуальное, отбирали бы все типичное, общее.



А как создавали свои иероглифы в сюжетной пантомиме Александр Орлов и Модрис Тенисон?

В принципе так же. Но в связи с тем что они имели дело не со стилизованными упражнениями, лишенными драматургии, а с пантомимой, у них добавлялся принципиально новый этап работы, предшествующий чисто пластическому поиску.

Прежде всего им необходимо было ясно определить образ, четкий и яркий образ, характеризующий данную ситуацию.

Так, Тенисон связал сплетню с образом развивающегося до водопада, до наводнения потока слов, слов-уклолов, слов — ядовитых жал.

И уже после того как был закончен первый этап — решен образ ситуации, каждому из них предстояло проделать второй этап — исследовать динамическую схему поведения, что-то отсекают, а что-то сохранять и укрупнять.

Но сама область пластических поисков, сама схема задавалась и определялась найденным образом.

Как видим, «иероглифический диалект» языка пантомимы таит в себе необычайно интересные возможности, он может быть бесконечно богат и разнообразен.

И, думается, какой бы дорогой мы ни шли, области применения пластического иероглифа мы не минуем — приведенные примеры позволяют нам сделать этот вывод.

Следовательно, пластический иероглиф нужно учиться сочинять.

Его нужно научиться смотреть, воспринимать, так как сложная образность, присутствующая в высоком искусстве (а мы опять-таки подразумеваем высокое искусство пластической композиции, а не шараду в пантомиме), требует соответствующей зрительской квалификации.

Следует отметить, что режиссеры не ограничиваются применением образного условного знака-иероглифа только в жесте, ибо не только жестом ограничивается образный «язык» пантомимы. Иероглиф сплошь и рядом проникает и в оформление, и в музыку. Так, мы можем легко себе представить, что заявленная вместе с иероглифом жестом фонограмма «Предложения Чичикова» может впоследствии прозвучать отдельно. И чисто музыкаль-

ный образный условный знак будет зрителю понятен. Особенно часто к условному языку прибегает в пантомиме костюм.

Изначальным, наиболее полно и естественно отражающим стремление пантомимы к обобщению костюмом является... отсутствие костюма, обнаженное тело актера.

«Ничего лишнего!» — этот главный эстетический лозунг пантомимы действует и в жесте, и в костюме. Именно он и ведет к максимальному обобщению. Такова пантомима — один жест, одно выразительное движение, и мы переносимся в мир Борьбы или мир Покоя, в мир Ветра или в мир Моря и при этом властно адресуемся в мир Человека.

Ничто так легко, так естественно и поэтично не введет зрителя в этот условный мир, как обнаженное актерское тело, не случайно к обнаженной человеческой фигуре тяготеет скульптура и живопись.

Постепенно ей стал сопутствовать (с течением времени все более уверенно) ее эквивалент — фигура, обтянутая гладким трико. Трико уже стало традицией, но значение, смысл, которыми мы наделяем фигуру в трико, исходят из значения и смысла обнаженной фигуры.

Сегодня гладкое черное трико по традиции связывается с обобщенным понятием «Человека».

Вся современная практика употребления (и, увы, злоупотребления) трико выработала условный знак, своеобразный сценический иероглиф, обобщающий понятие «Человек», так, как это делал горьковский Сатин: «Что такое человек?.. Это не ты, не я, не они... Нет! — это ты, я, они, Старик, Наполеон, Магомет... в одном!..»

Мим в гладком трико может быть не только «Человеком». В соответствующей узнаваемой пластике и при соответствующем «договоре» со зрителем он может быть Деревом, Столбом, может быть Оленем, Лисой или Камнем и т. д.

Даже добавленные к гладкому трико детали (медаль солдата, цилиндр, перчатки или гетры и т. д.) не лишают пантомиму ее стремления к обобщенности.

В гардеробной пантомимы, однако, существует не только трико. По богатству возможностей своей костюмерной она не уступает драматическому театру. И обобщенному понятию «Человека» тоже соответствует немало одеяний — и фрак, как в пантомиме Жана-Луи



Барро «Лошадь и всадник», и стилизованный костюм Марселя Марсо. Поэтому, говоря о трико как о сценическом знаке понятия «Человек», мы имеем в виду лишь наиболее употребимый сегодня костюм, удовлетворявший требованиям и обобщения, и внешней выразительности.

Но поиски продолжают, и на смену трико для обозначения «Человека» могут прийти новые решения костюма.

И, наконец, мы попытаемся рассмотреть еще одно свойство образного «языка» пантомимы — его взаимоотношения с самым обычным разговорным языком, со звучащим словом.

Многим этот вопрос кажется центральным, поскольку нередко еще можно услышать мнение: «Если говорят — значит, драма. Если молчат — значит, пантомима».

Мнение это неверно, потому что в пантомиме может звучать слово, а в драме — полная тишина.

Вопрос этот кажется нам не главным, потому что слово может выступать в пантомиме как своеобразное, но в то же время равноправное с другими выразительное средство.

• Опять попытаемся показать это на примерах. Может быть, эти примеры позволят сделать некоторые выводы.

В одной из пантомим Адама Дариуса — «Мечтатель» — скромный, тихий Человек ложился спать под звуки фонограммы, где резкий, скандальный женский голос извергал на него нескончаемую череду ругательств. Естественно, ни одного слова понять было невозможно. Вероятно, это вообще была абракадабра, характером звучания напоминавшая итальянский язык.

Во сне Человек преобразался. Он являл чудеса таланта и доброты, силы и мужества, он совершал настоящие подвиги.

Но звенел будильник, Человек просыпался, и в зыбкий, прекрасный мир грез врывался, как ледокол, все тот же поток брани.

Что это было?

Это было, по существу, не звучащее слово. Это была музыка — острая и своеобразная звуковая партитура, которая, возможно, могла быть решена и чисто музыкальными средствами — с меньшим эффектом.

Но это уже и некие подступы к звучащему слову в пантомиме.

Другой пример.

В практике автора этих строк был в высшей степени интересный период работы над постановкой пантомимы по повести «Старик и море» Э. Хемингуэя. Сама повесть подсказывала, а зачастую предопределяла режиссерское решение сцен. В частности, было использовано то, что в своем композиционном построении Хемингуэй четко задал параллельное развитие партитуры действий Старика и ход его мысли и фантазии.

В сценическом решении часто использовалась звучащая одновременно с действием фонограмма — великолепный текст, смысл которого находился в самом разном взаимодействии с происходящим на сцене.

На этот раз пантомима впрямую сочеталась со звучащим словом. Иногда они сливались — например, когда Рыба давала Старикам краткую передышку и мысли его были заняты спокойными воспоминаниями о мальчике. Но в такие же краткие минуты физического покоя фантазия Старика могла перенести его в самую кульминацию схватки великого Ди Маджио, и тогда сценическое действие и звучащее слово выступали в ярком контрасте.

Такой же контраст мог возникнуть тогда, когда моменты максимального натяжения нити, связывающей Старика и Рыбу, совпадали с покойными и мудрыми рассуждениями Старика о незримых нитях Судьбы, связавших их в смертельной схватке.

Что же это было?

Это была не иллюстрация текста жестом, а сплав, где от сочетания двух выразительных средств — звучащего слова и определенной партитуры в пантомиме — все сценическое действие приобретало новое качество. Оно разрушилось бы при отсутствии любого из составляющих элементов.

Однако слово может сплавиться с пантомимой отнюдь не всегда. При определенной образной несовместимости, при отсутствии точного режиссерского решения этого сплава сочетание слова и пантомимы может остаться лишь механическим их соединением и приобрести новое качество резко отрицательного — диссонансного свойства.

Как видим, можно использовать как прямое соче-



тание компонентов, так и их противопоставление, парадоксальное несоответствие. И в том, и в другом случае успех решит ясность для зрителя общих внутренних предпосылок для монтажа, заложенных и в тексте, и в пантомиме. Зритель должен совершенно четко воспринимать, что сопоставляется или что противопоставляется. В обеспечении этого — проявление мастерства драматурга и режиссера.

В недавнее время пережил период бурного расцвета агитационный молодежный театр Европы и Америки. Социальная неустроенность, возникновение и деятельность террористических профашистских организаций вызывают к жизни самые разные формы общественного протеста, в том числе и широкое движение молодежного политического театра. Выходя на улицы и площади, выступая на любых подмостках — и больших, и маленьких, — такой театр часто прибегает к аллегорическим решениям, сплошь и рядом привлекает себе на службу и пантомиму, и слово, и их сочетание. Опыт их весьма поучителен и описан в советской литературе последних лет<sup>1</sup>.

Журналист М. Стурюа в одной из своих корреспонденций описывает пантомиму «Птица войны», которую играла прямо на улице американская молодежная труппа «Театр 6-й стрит» (ее сценарий приведен в книге «Пантомима. Опыты в аллегории»).

Короткий уличный спектакль был построен на сочетании пантомимы и отдельных коротких реплик. В тот момент, когда по ходу действия назревала такая реплика, герои замирали в неподвижности, а «говорящий» в это время персонаж вывешивал себе на шею табличку с соответствующим текстом. На этот раз это было сочетание пантомимы с видимым словом. То же сплав, но иной по качеству, нежели предыдущий. Сам факт употребления слова на табличке, а не его произнесение — та же стилизация, только в данном случае стилизация формы преподнесения текста.

Один из лучших сегодняшних советских мимов Вячеслав Полунин, все решительнее тяготеющий к клоу-

<sup>1</sup> См. статьи А. Силина: Студенты выходят на подмостки. — Театр, 1970, № 7, с. 147—154; В жанре политкарнавала. — Декоративное искусство, 1975, № 1, с. 40—45; Сегодня они импровизируют. — Театр, 1974, № 8, с. 136—147.

наде, показывает одинокого и неказистого человека, который мечтает о любви.

Всклоченная копна волос, яркий клоунский грим, наивный в своей простоте желтый комбинезон, два огромных игрушечных телефона на столиках в разных углах сцены и свисающий с потолка надувной шарик, вроде бы к делу не относящийся.

И рождается фантазией героя воображаемая девочка, которая могла бы ответить ему взаимностью. Герой решает позвонить ей по телефону. Он снимает игрушечную трубку на одном конце и начинает изъясняться на звуковой абракадабре.

Сначала робко, не смея надеяться на успех.

Потом смелее, все больше и больше увлекаясь...

Потом увлекшись настолько, что «разговор» стал легким, непринужденным, даже смелым...

Фантазия так распалает героя, что он решает сам себе ответить от лица девочки.

И его идеал, жеманная и неприступная, прекрасная, им же изображенная принцесса, уступает, поддается, тает...

Снова он увлекается, окрыленно штурмует.

Опять она поддается, размягчается, расцветает...

Разворачивается самый настоящий диалог, витиеватые кружева уморительной абракадабры, где не понятно абсолютно ни одного слова, кроме один раз произнесенного Героем «кино» и одного слова «детектив».

И тем не менее понятна вся логика разговора, все ее повороты и перипетии, а отсюда — развитие логики взаимоотношений.

Мечта — это всего лишь мечта, и разговор, естественно, оканчивается ничем.

И стоит посреди сцены между телефонами грустный клоун, едва заметно покачивая висящий шарик, который и сейчас вроде бы к делу не относится.

Но почему-то именно от их сочетания становится так грустно...

Почти полная неподвижность, лишь глаза на лице артиста, снова обращенные внутрь себя, и клоунская маска, которая не закрывает, а обнажает глубину человеческой грусти.

При том, что прием абракадабры вместо текста имеет свою историю, в частности в клоунаде и в пантомиме, в последнее время он получил новый толчок для



развития и дал прекрасные результаты. Пример тому — превосходный пражский дуэт «Цвоци» («Чокнутые»), а у нас — спектакли ленинградского театра «Эксперимент». Открытый сравнительно недавно, этот разножанровый театр имеет в своем репертуаре среди других два спектакля пантомимы: «Лицедей» в стиле комедии дель Арте и мимодраму «Фантазеры», где активно разрабатывается это направление.

Этот прием выводит нас на качественно другую ступень работы мима, ушедшего от мира молчания.

Принципиально здесь то, что мим действует звучащей абракадаброй точно так же, как действовал бы словом.

Реально произнесенное слово всюду, кроме клоунaды, налагает отпечаток на меру стилизации движения.

Стилизованное до предела, до абсурдности, оно не только не ограничивает пантомиму, но формирует ее своеобразное ответвление.

Однако и это еще не было прямым использованием слова в пантомиме.

Герой пантомимы еще по-настоящему не заговорил. Сейчас заговорит.

Финал «Похождений Чичикова». Почтенный Павел Иванович, провалившись с затеей обогащения через мертвых, бежит из города. Навстречу выходит похоронная процессия, которая кажется вконец расстроенному Чичикову фантазмагорической, чудовищной. В довершение всего ему показалось, что покойник приподнялся и ему, Павлу Ивановичу, персонально, подмигнул...

Чичиков не выдержал...

— А-а-а-а!.. Спасите меня!

В зал понесся монолог отчаяния, самый настоящий монолог, какие в драме не редкость.

Эффект введения звучащего слова был необычайно сильным.

И это было самое прямое использование слова в пантомиме. «Язык» пантомимы и прямой разговорный язык в устах героя такое сосуществование выдержали.

Мы снова обратились за примером к мимодраме.

Все соображения, касающиеся совместимости пантомимы и слова, для мимодрамы действительны. Однако данный конкретный пример дает нам материал для более глубокого сравнительного изучения такой совместимости.

В конкретном решении финала «Похождений Чичикова» не случайно появилась заданная Гоголем фантазмагорическая процессия. Она была призвана подытожить, наглядно завершить всю чудовищную историю торговли мертвыми, довести до естественного конца внутреннюю логику всех персонажей.

Каждый из них был прорисован автором в неповторимой индивидуальности. Вслед за Гоголем режиссер наделил их неповторимо индивидуальным пластическим рисунком роли. И тому и другому понадобилось в конце абсолютно лишить их индивидуальности, замешав в обезличенное фантазмагорическое действо.

Так же как Гоголь в конце поэмы создал аллегорическую картину Российской империи, режиссер спектакля, раскрывая замысел автора, решил финал мимодрамы средствами пантомимы-аллегии.

И монолог отчаяния — слова, произнесенные в пантомиме, — прозвучал благодаря введению аллегии с максимальной силой.

Был ли этот прецедент чрезвычайным происшествием в пантомиме?

Не был.

Больше того, примеров использования слова в пантомиме множество. В Древнем Риме во время исполнения пантомимы звучали кантики — монологи, исполнявшиеся хором певцов. Англия до сих пор хранит традиции рождественской пантомимы, немислимой без текста и песенки.

Это был грамотно выстроенный режиссером «срыв в другой жанр».

Мы не рассмотрели еще одного и, кажется, предельного варианта вторжения разговорного языка — варианта словесного диалога в пантомиме, когда разговорный язык служит средством общения.

Мы не знаем сегодня примеров словесного диалога в пантомиме.

Может быть, он и невозможен. Может быть...

Однако по богатейшему опыту театра мы знаем, что если уж происходит такой «срыв в другой жанр», то запретных областей, куда при этом «срывается» жанр, исчерпавший себя, нет.

Видимо, пантомиме предстоит ответить на эти сомнения конкретным примером.

Звучащее слово в пантомиме — средство острое. Но,



повторяем, столь же острое, как и многие другие. И уж конечно, не главное.

Главным выразительным средством в пантомиме был и остается безмолвный жест.

В режиссуре и актерском мастерстве пантомимы есть весьма специфический раздел, связанный с распространенной сегодня традицией использования воображаемых предметов и партнеров. Virtuозное владение этой техникой продемонстрировал Марсель Марсо. Его пример был настолько убедителен, что некоторое время бытовало мнение, что современная пантомима с реальным реквизитом вообще неммыслима.

Время показало, что это не так.

Преодолев гипноз Бипа, и зарубежные, и советские мимы вернулись к извечной многоликости театра, начали поиски других направлений и возвратили на сцену зримую и осязаемую вещь. Одним из первых это сделал сам Марсо в своих мимодрамах.

Однако период увлечения «беспредметностью» не прошел бесследно и дал весомые результаты.

Оказалось (а точнее, было открыто заново!), что даже не утрированный, а взятый непосредственно из жизни, до мелочей знакомый нам в быту настоящий чайник, кусок хлеба, винтовка или точно отобранные по смыслу происходящего и активно введенные в ткань действия — такие реальные предметы поэтичны, исполнены смысла и часто вырастают до масштабов символа.

Как бы ни погружался в «воображаемые миры» Бип, тонконогая гвоздика, воткнутая в помятый цилиндр, была настоящая. В какое бы безвыходное положение ни попадал герой, стоило ему вдохнуть едва уловимый аромат хрупкого и беззащитного цветка, как удесятеряться силы, возвращалось восхищение жизнью и из безвыходного положения всегда находился выход.

Настоящий, зримый предмет превращался в символ непобедимости самой жизни.

Предмет, оживленный художником, становился образом.

В спектакле «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» в такие символы Жизни и Свободы превращались самые настоящие хлеб и винтовка.

Однако с предметом, вырастающим до символа,

нельзя обращаться с житейской небрежностью — эту науку со всей очевидностью преподавал нам период увлечения «воображаемыми мирами».

Жест Марселя Марсо, когда он трепетно прикасался к цветочной ножке, был стилизован больше, чем в другие моменты.

Все искусство — и кино, и цирк, и драматический театр берут сегодня на вооружение плодотворный опыт пантомимы.

Те, кто видели Евгения Лебедева в спектакле «Деловые люди» Ленинградского Большого драматического театра, не могли не запомнить сцены титанической борьбы его героя со стаканом.

Нет, это не стакан водки в трясущейся руке алкоголика упорно проплясывал мимо рта. Вся душа лебедевского героя настолько мощно устремилась к неуловимому стакану и такое глубокое отчаяние овладевало им при каждой неудачной попытке, что сама Жизнь, само Счастье как бы проходили мимо.

Предмет в руках артиста стал образом. Но для этого Лебедеву потребовалось так решительно очистить и укрупнить движение, так стилизовать его, что оказалась необходимой специфическая техника, идущая от пантомимы.

И режиссер, и актер пантомимы (как видим, не только пантомимы) должны владеть своеобразным искусством работы с воображаемым предметом.

Это необходимо и для прямого его использования, и для того, чтобы был максимально выразителен настоящий, «живой» предмет на сцене<sup>1</sup>.

Как и в реальной жизни, всё населяющее «воображаемые миры», будь то чемодан, книга, штанга, пушинка, пиджак или «живые» партнеры — человек, удав, бабочка, рыба — имеют две самые для нас важные характеристики.

Во-первых — геометрия, силуэт, контуры.

Во-вторых — сила, с которыми они действуют на нас или сопротивляются нашему воздействию.

Могут оказаться необходимыми и другие свойства предметов — температура, шероховатость или сколь-

<sup>1</sup> Основные принципы «обработки» воображаемого предмета подробнее изложены вместе с упражнениями в книге «Пантомима. Первые опыты».



зкая гладкость поверхности и так далее. Но это, как правило, не бывает главным.

Рассмотрим сначала основные геометрические свойства.

Предположим, что вы перевесили воображаемую книжную полку. С этого момента полка жестко связана со стеной и, так же как стена, абсолютно неподвижна.

А теперь, держась одной рукой за полку, разверните весь корпус и сделайте короткий шаг в сторону, где лежит воображаемая книга, возьмите ее и поставьте на полку.

Во время исполнения этого этюда все ваше тело, кроме одной-единственной точки — ладони, прислоненной к неподвижной полке, было втянуто в движение.

Но эта единственная точка вашего тела должна была, обязана была оставаться неподвижной — иначе иллюзия нашего несложного «воображаемого мира» развеялась бы мгновенно.

Эту единственную точку условимся называть «мертвой».

Вы, входя в трамвай, двумя руками держитесь за поручни. Продолжая держаться, вы оглянулись, чтобы кивнуть на прощание своему другу.

Теперь уже две точки, две ладони ваших рук связаны «намертво», их положение в пространстве определено двумя «мертвыми точками», и расстояние между ними должно быть неизменно («мертвый интервал»).

Если вы крадетесь вдоль стены, опираясь на нее руками, или ощупываете стены, ходя по дну колодца, вы все равно будете фиксировать ладонями разные «мертвые интервалы». Только в первом случае эти интервалы будут располагаться в плоскости, а во втором — по внутренней поверхности цилиндра.

И снова задача сведется к фиксации «мертвых точек». Это не случайно. К ней сводится решение практически всех задач по оценке геометрии воображаемого предмета.

Следовательно, прежде всего необходимо научиться держать «мертвую точку» в пространстве. Естественно — не только руками. С ней могут «скрепляться» любые точки нашего тела.

Этот технический навык понадобится нам и далее.

Все силовые воздействия, которые оказывают воображаемые предметы и партнеры на мима, могут быть выявлены для зрителя только одним способом — через противодействие мима предмету или предмета миму. Если канат (точнее, воображаемый партнер с помощью воображаемого каната) тянет мима, мим сопротивляется этому. Если мим тянет или толкает воображаемую тачку, то всей своей массой, всей инерцией тачка противодействует его усилиям.

Воображаемый предмет или партнер выступает по отношению к миму в роли препятствия, требующего преодоления.

Через наше преодоление препятствия — только так зритель может понять происходящее.

Отсюда родилась методика оценки воображаемых сил, суть которой — максимально подчеркнуть главное — процесс противодействия.

Доведем противодействие предмета, предположим, огромного веса гири или штанги, до предела, сделаем эту штангу «неподъемной».

Как мы будем действовать в этом случае?

Мы можем потратить множество движений — логика характера нашего персонажа в действии подскажет нам их количество и качество — но штанга не сдвинется с места. Наши ладони, «скрепленные» со штангой, обязаны будут оставаться в «мертвых точках», не смотря на любые движения тела.

Но вот что принципиально важно: как бы долго мы ни боролись со штангой (конкретная пантомима и конкретный персонаж могут потребовать весьма длительной борьбы), каждую секунду мы будем при этом целенаправленно и продуктивно действовать, ни одно наше движение не будет «холостым», «просто так», они все до единого будут отобраны для борьбы с огромным весом непокорного железа.

Наши движения будут заведомо стилизованы через точность, а логика характера персонажа подскажет логику отбора — что точно или что не точно для данного героя. Глубина стилизации при этом может вырасти до любых степеней, необходимых в данной пантомиме.

Технически совершенное исполнение «мертвых то-



чек» обеспечит при этом иллюзию тяжести — наша цель будет достигнута.

Суть этого первого этапа обработки воображаемого препятствия можно было бы выразить так:

Этап первый — «Препятствие побеждает меня».

Однако по сюжету пантомимы герой обязан штангу поднять и препятствие преодолеть.

И начинается второй этап движений, каждое из которых так же должно быть отобрано по принципу предельной целесообразности и продуктивности и направлено на сам процесс преодоления тяжести.

Второй этап — «Я побеждаю препятствие».

Длительность этапов целиком зависит от задач конкретного персонажа в определенном сюжете. Можно долго готовиться, «воюя» с неподвижной штангой, а потом вырвать ее в одно мгновение. Можно легкомысленно пренебречь первым этапом, но штанга, оказавшись в воздухе, начнет мстить, процесс «Я побеждаю» может растянуться на достаточно долгое время и составить целую цепочку приключений героя. Мы добьемся при этом комического или трагического эффекта — от парадоксальности ситуации, комического или трагического несоответствия желаемого и действительного.

Итак, метод: два этапа обработки воображаемого препятствия.

Есть здесь еще один момент, который ярко продемонстрировал Марсель Марсо.

Между первым и вторым этапом — при подъеме той же штанги, в частности, — Марсо на мгновение замирал, как будто сосредоточивался между двумя этапами, как будто собирал силы перед окончательным рывком.

Безусловно, великий актер Марсо в это мгновение паузы продолжал жить напряженной внутренней жизнью. Весь его внутренний монолог был посвящен мобилизации энергии.

Но было здесь не только это.

Как и любой текст, видимый и слышимый, пластический «текст» движения требует при своем воспроизведении знаков препинания.

Без них окажется непонятным любой текст.

Существуют знаки препинания и в движении. И в пантомиме есть запятые, многоточия, тире, знаки вопроса и восклицания.

Существуют и жестовые фразы, в конце которых ставится, в частности, точка.

Марсо, безусловно владеющий пластическим «письмом», легким, изящным, мгновенно «читаемым», ставил между двумя этапами-фразами разделяющую точку.

А мог бы поставить знак вопроса, в другой конкретной пантомиме встретившись с тяжестью, неожиданной для героя.

Мог бы поставить восклицательный знак или беглую, деловую запятую, если бы для его героя такая штанга заведомо была бы сущим пустяком — подошел, поднял, раз, два — и готово.

Длительная «жирная» точка усилит иллюзию огромной тяжести. Короткая, еле заметная, когда вы, например, срываете тонкий стебелек цветка, подчеркнет его эфемерность, незащитность.

Два этапа оценки воображаемого препятствия — это всегда две пластические фразы, требующие разделения необходимым по смыслу «знаком препинания».

Естественно, любая пантомима — это пластический «текст» от начала до конца. И если режиссер и актер не позаботятся о таких «знаках», то прочтение пантомимы попросту будет невозможно.

«Знаки препинания» всегда выделяют главное, всегда связаны со смыслом и мощно диктуют ритмы.

Расстановкой таких «знаков», тонкой и тщательной прорисовкой ритмической структуры вы всегда задаете вынятность, грамотность и немедленно вслед за этим красоту вашему пластическому языку.

Естественно, столкнувшись с задачей преодоления воображаемого препятствия, мы будем озабочены не только проблемами построения фразы, но и каждым «словом», каждой «буквой», каждым движением героя.

Как отбирать каждое движение, чтобы оно было максимально действенным в преодолении препятствия?

Как каждым движением усиливать, а не ослаблять иллюзию сопротивления, создание которой входит в нашу задачу.

Трудность преодоления может быть выявлена для зрителя не только количеством, но и качеством движения мима, и именно качество здесь наиболее важно.

Можно бесчисленное число раз дергать за ручку за-



крытой воображаемой двери — иногда по логике персонажа нужно именно это.

Но чаще необходим другой путь.

Вы, не предвидя сопротивления, взялись за невидимую ручку свободно согнутой рукой. Рука встретила сопротивление и, пытаясь его преодолеть, разогнулась и натянулась, как пружина. Если вы (разумеется, оправдав это актерски) «запасете» большой сгиб руки в локте, а разгибаясь больше, рука даст возможность пройти вашему телу удлинненный путь, иллюзия сопротивления увеличится. Вы подготовите для действия большие резервы движения и крупнее, выразительнее для зрителя их «истратите». Движение ваше при этом будет абсолютно продуктивно.

Если вы при этом, «истратив» руку, подключите к натяжению пружины плечо, эффект усилится. Подготовив плечо так, чтобы оно прошло при движении максимальный путь, то есть максимально «накопив» резервы и максимально их «истратив», вы снова усилите иллюзию.

Точно так же можно подключить к действию спину, таз, ноги, другую руку и другое плечо, шею, голову, отдельный палец — резервы выразительности человеческого тела огромны.

При этом каждый раз вы сознательно и целенаправленно создаете необходимые новые возможности для движения с тем, чтобы их эффектно использовать для создания иллюзии непреодолимого сопротивления двери. Разумеется, при этом ладонь, взявшаяся за невидимую ручку, при любых движениях тела остается в «мертвой точке».

Но и это еще не все.

Если вы, мобилизовав все резервы и грамотно их истратив, будете тянуть ручку двери не строго горизонтально, иллюзия разрушается. Зритель не поверит вам, потому что весь его житейский опыт подсказывает ему: если нужно открыть сопротивляющуюся дверь, то усилия необходимо направлять точно туда, куда она должна открыться. Если штангу нужно поднять вверх, то тянуть нужно строго вверх. А если открыли дверь или подняли штангу не точно направленным усилием, значит, сопротивление их было не так уж велико.

Следовательно, для создания иллюзии сопротивления необходимо не только гра-

мотно «запасать» и «тратить» резервы, но и точно «прорисовывать» телом направления сил. Это отлично знают художники и скульпторы, и мы должны учиться у них такой точности рисунка.

Мимы и режиссеры пантомимы, обживающие «воображаемые миры», знают, как технически и творчески трудна эта задача.

Однако не только в пантомиме — во всех разновидностях театра, в цирке, на эстраде и в кино необходимо решать сегодня такие же задачи. И связаны они с оценкой, актерским взаимодействием отнюдь не с воображаемыми, а с вполне реальными предметами и партнерами. С такой оценкой, которая превращает предмет в образ.

В драматическом театре, например, незнание и использование этих методов приводит к принципиальным потерям, тем более досадным для хороших спектаклей.

В спектакле «Снимается кино» (Московский театр им. Ленинского комсомола, постановка А. В. Эфроса) герой боролся с захлопнувшейся перед ним дверью. Обычная дверь с защелкивающимся замком в легкой декоративной раме была просто прибита к полу посреди сцены и служила обычным элементом декорации. Когда прекрасный актер А. Ширвиндт, активнейшим образом выполняя свою действенную задачу, не жалея ни сил, ни темперамента, рвал на себя дверную ручку, вся легкая конструкция ходила ходуном и ежесекундно рисковала упасть. А по образу эта легкая дверь должна была встать перед героем непреодолимой стеной.

Образный мир, так тщательно и талантливо строившийся драматургом, режиссером и актером, рухнул — только оттого, что режиссер и актер не решили возникшую задачу так, как ее умеют решать в пантомиме.

В трагедии У. Шекспира «Ричард III» Ричард Глостер после борьбы, исполненной интриг, предательства и убийств, овладевает, наконец, королевской короной.

В блистательном спектакле «Ричард III» (Грузинский академический театр им. Шота Руставели, постановка Р. Стурца) момент, когда Глостер получает желанную, такой ценой добытую корону и надевает ее на себя, выстроен как один из важнейших и самых ярких.

Измученный, ущербный, всех и все ненавидящий Глостер (Р. Чхиквадзе) впервые берет в руки корону —



заветный символ власти, — поднимает ее, валявшуюся на полу, надевает на голову.

Он делает это медленно, мысленно просматривая всю кровавую историю событий, приведшую к этому мигу, и корона, которую, как легкую жестянку, только что пинали ногами, тяжелеет на наших глазах.

Как это было важно, чтобы именно на наших глазах корона постепенно превращалась из легковесного пустяка в свинцово-тяжелую ношу, груз власти.

Прекрасный в своей емкости и точности режиссерский образ был воплощен недостаточно — из-за нехватки иллюзии возрастающей тяжести.

А пантомима могла бы прийти на помощь.

Таких примеров можно было бы, к сожалению, привести немало.

Мир воображаемых препятствий, как мы уже говорили, лишь частность в пантомиме. Но и эта «частность» не могла не поставить перед нами один из центральных вопросов театра, а пантомимы в особенности — вопрос о выразительности движения, о емкости и точной значимости жеста.

Образ рождается в процессе и в результате действия.

Действие в пантомиме осуществляется через стилизованное движение.

А каким образом, через какие объективные параметры движение, которое мы наблюдаем или делаем, наполняется конкретным содержанием?

Вновь напомним сказанное ранее (см. книги «Первые опыты», «Опыты в мимодраме» и «Опыты в аллегории»).

Любой жест, смысл которого для нас столь важен, не может родиться вне действия объективных законов движения, которые даны нам природой. Этих законов немало, но рассмотрим лишь важнейшие.

Основой всякого движения являются импульсы силы, начинающий движение от определенной точки и в определенной точке кончающий, и волна, которая начатое движение распространяет в определенном направлении и в определенном характере.

Импульс имеет четкое направление (вперед или назад, вверх или вниз, по той или иной диагонали) и определенную величину силы, он может быть бо-

лее или менее энергичным. Более энергичный импульс выводит точку своего приложения, например плечо, кисть или колено, на большее расстояние.

Волна, которая распространяет начатое импульсом движение, имеет направление, указанное им, и связанную с импульсом величину энергии. Так более энергичный импульс вызовет волну большей величины, или, как говорят, амплитуды. Волна может быть разной по характеру — медленной или быстрой, затухающей или «разгоняющейся» и т. д.

Место начала движения (точка приложения импульса) впрямую зависит от цели действия (жест «дай» и жест «возьми» начнутся из разных точек) и характера действия («возьми» от сердца и «возьми» от брезгливого высокомерия тоже начнутся по-разному).

Точно так же цель и характер действия определяют характер волны (затухающая или растущая по амплитуде, быстрая или медленная, большая или маленькая и т. д.).

Цель и характер действия всегда связаны с логикой действия, а следовательно, данный импульс и данная волна в данных обстоятельствах всегда служат выявлению индивидуальности героя. Общая импульсно-волновая картина у целой группы — мощное выразительное средство для пантомимы-аллегии. Максимально индивидуализированная — для мимодрамы.

Посмотрите на пешеходов, идущих мимо вас по улице. Найдется ли среди них два одинаковых человека? Не найдется.

На иных мощный отпечаток накладывает профессия, на других — важность предстоящего события, к которому они целеустремленно спешат, на третьих — затерянность в незнакомом городе, на четвертых — любопытство в незнакомой стране, на пятых — все вместе, да еще вчерашнее счастливое объяснение в любви...

То, что вы подметите и это и многое другое — не случайно. Иначе просто не могло быть.

Все, что составляет богатейший и неповторимый внутренний мир каждого человека, неминуемо отпечатывается на его внешнем поведении, имеет свое внешнее выражение, диктует особенности жизни его тела.

Как?

Только через бесконечные выразительные воз-



возможности нашего телесного механизма. Другого способа не дано.

У нас с вами великое множество моторов-мышц, рычагов-костей и шарниров-суставов. Подсчет возможных сочетаний их положения в пространстве дает цифру астрономическую— вот она, беспредельная выразительность нашего с вами телесного механизма. В его сложнейшей работе намешаны самые разные одновременные и разновременные импульсы и волны.

Однако, что ни прохожий, то новая встреча с индивидуальностью...

Почему?

Потому что в каждом из нас есть главные импульсы и главные волны. Их своеобразие создает пластическую неповторимость личности, их схожесть делает пластически похожими двоих из нас, их одинаковость определяет единое коллективное пластическое «лицо» марширующего строя солдат.

Наша с вами задача— научиться зорко подмечать эти главные импульсы и волны, отделять их от второстепенных, укрупнять.

Зоркость в наблюдении главных импульсов и волн разных людей, умение их выделить из множества второстепенных и укрупненно воспроизвести— вот то, что становится существенной частью предмета мастерства режиссера пантомимы и актера-мима.

А есть ли критерии отбора, критерии оценки— какие импульсы и волны составляют самую суть, а какие— второстепенны?

Такие критерии есть.

И снова мы прежде всего замыкаемся на действенной функции импульса и волны.

Если мы опять внимательно присмотримся к потоку пешеходов, то увидим, что каждый из идущих, бегущих, спешащих, еле плетущихся, а то и вовсе стоящих людей непременно делает нечто такое, что составляет его образную суть.

Вот идет высокий, подтянутый, с иголки одетый мужчина с пышной седой шевелюрой. Весь ритм его жизни нетороплив, его взгляд чуть теплеет при встрече со знакомыми и скользит, не фиксируя, по незнакомым лицам. Голова гордо, даже слегка надменно откинута и почти не меняет своего положения.

Что делает этот человек?

Он несет свою голову.

И какие бы ни производил он физические действия— здоровался за руку, раскуривал трубку, переступал через лужу, разворачивал газету,— ни один резкий импульс не встряхнет его головы и ни одна волна не пройдет выше шеи. Гранитные монументы не беспокоятся по поводу импульсов и волн. Так и у этого человека, который несет свою голову, как «Памятник Себе».

У другого этот Памятник может обратиться в «бюст». Несущий «собственный бюст» может находиться в отличном расположении духа и даже игриво помахивать портфелем. Но ни один импульс не потревожит его выше локтя и ни одна волна не проскользнет выше пояса.

Этот человек «несет свой бюст».

Вроде бы однородное образное действие, но попробуйте практически, и вы сразу поймете, что за этим стоят весьма отличающиеся пластические партитуры, допускающие множество вариантов. И нести по жизни можно не только «Памятник Себе». Попробуйте сыграть этюд на тему горьковского «Челкаша». В одном случае Челкаш может нести огромный тяжелый мешок (и не воображаемый, а настоящий. Только, разумеется, не тяжелый. Вес предстоит оценить по законам оценки воображаемых сил). В конце этюда тот же Челкаш может нести взгляд, убивающий своей ненавистью. В первом случае это будет прямое физическое действие и одна партитура движения, в другом случае— действие образное и другая партитура.

Действие, отражающее образную суть вашего персонажа, укажет вам на главные импульсы и главные волны, определит вам границы их поиска.

Первые же наблюдения и практические опыты всегда показывают, что определенная черта человеческого характера имеет некую свойственную ей пластическую основу. Ведь перед нами, например, могут пройти много весьма разных гордецов, но именно это качество мы выделяем у них благодаря общему в их движении.

Общее будет объективно выражено в соответствующей комбинации импульсов и волн.

Так, мы можем изучить и затем грамотно применить



на практике свойства разных характерных пластических партитур.

Однако все гордецы при этом разные и наделены весьма яркими индивидуальными особенностями. Происходит это потому, что на основу, на характерную партитуру каждый новый определенный импульс и волна накладывают свой отпечаток, рождая индивидуальность. Больше того: данный импульс и данная волна, добавленные к любой партитуре, сообщают любому характеру свой, всегда постоянный оттенок.

Мы можем поставить вопрос:

— Каков бы ни был характер человека, что добавляет ему импульс от колена вперед?

— Что привносит в любую характеристику волна от головы?

— Что изменилось в каждом человеке при перемене направления импульса от локтей?

Оказывается, ответы на эти вопросы выявляют вполне конкретные закономерности.

И гордые, и приниженные, и целеустремленные, и сомневающиеся могут использовать разные импульсы и волны. Однако перемена, предположим, импульса «от плеча вперед» на «от локтя в сторону» изменит оттенок характера. Так, первый вариант добавляет в общую гармонию «обертон» агрессивности, сознания своей силы. Увидя такого человека на улице и по всей картине его поведения поняв, что это гордый человек, мы можем предположить, что это или спортсмен, с победой возвращающийся с поединка, или, допустим, чванливый начальник, возомнивший себя властелином.

Импульс «от локтя в сторону» при ходьбе придает характеру оттенок лиричности, некоей приподнятости. Увидев такого гордеца, мы можем подумать: «Этот — летает... Вероятно, пару часов назад у него родился сын».

Рассмотрим прямо противоположный вариант. Пусть наш герой будет мягок, лиричен и совершенно лишен гордыни. Пусть он слешит к городским часам на столбе, зная, что под этими часами его ждут.

А как в этом варианте поведет себя импульс «от плеча вперед»?

Попробуйте.

Вы увидите, что «обертон» агрессивности верно по-

служит вам и здесь. «Скажу! Сейчас — или никогда», — заявит такой импульс зрителю. Может быть, не точно так, не совсем такими словами определимое, но будет в вашем герое нечто окрашивающее его характер оттенками решительности, устремленности к цели, «агрессивности».

А теперь — наоборот. Не делайте импульса «от плеча вперед», но лишите его и импульсов «от локтя в сторону», прижмите локти к бокам и ограничьте их подвижность. В результате не будет открытости, не будет полета у вашего героя, и, какие бы решения ни принял он для себя, зритель недвусмысленно расшифрует: «Нет, не скажет...»

Как видим, два сходных по общей характеристике человека и два весьма несхожих варианта. Если обоих сыграет один и тот же актер, еще нагляднее станет разница, которую привносит перемена импульса.

Таких оттенков характера, так же как и самих характеров человеческих, великое множество. Их просто невозможно однозначно определить словами. Как бы мы того ни старались избежать, создается впечатление некоего начетничества, иллюзия возможности создания рецептурного справочника: «Локти в стороны — и лирический герой готов».

Такой справочник невозможен, как вообще невозможны рецепты в искусстве.

Импульс «от локтя в сторону» — это ведь тоже в конце концов не стопроцентная определенность, потому что их может быть сколько угодно. Практика незамедлительно даст вам понять, что при каждом повторении, на каждом конкретном спектакле он может быть сделан по-разному, и дело будет решать миллиметры амплитуды, доли секунды времени и тончайшие нюансы характера волны, рожденной данным импульсом. И каждый раз, на каждом спектакле только ваше актерское чутье, чувство меры и верность вашей жизни в образе подскажут именно «сегодняшний», именно для данного спектакля точный импульс «от локтя в сторону».

«Рецептурный справочник»?

Не стоит питать иллюзий.

Для того чтобы от таких иллюзий избавиться, достаточно попробовать разобраться в этих вопросах практически. И сразу все встанет на свои места. Сразу



станет очевидным, что, каков бы ни был ваш герой, наделенный сложным, противоречивым характером, импульс «от локтя в сторону» в числе многих прочих выразительных средств поможет вам выявить его просветленное настроение в данную минуту, одухотворенность мыслей, которые сейчас его занимают. А другой импульс вместо этого — или не поможет, или поможет слабее, или помешает.

И сразу раскрываются не рецепты, позволяющие действовать бездумно, а законы, направляющие путь творчества.

Напрашиваются немаловажные выводы.

Импульсы и волны, формирующие законченный жест, — те знаки, расшифровка которых дает возможность судить о характере человека по его движению. Обусловленные объективными законами механики, они позволяют наблюдать объективный результат.

Для того чтобы стать мастерами своего дела, и режиссеру и актеру (не только миму!) необходимо научиться анализировать интересную пластическую индивидуальность, увиденную в жизни. Для такого анализа есть объективный инструмент — импульс и волна, из которых объективно построено любое движение.

Анализ любого объекта, в том числе и жеста, — это разделение, расчленение целого на части с тем, чтобы каждую из частей понять и освоить.

Умение точно разделить на составляющие элементы, проанализировать движение — это вопрос не только таланта, но и тренируемого профессионально го навыка. Мы можем усилить нашу зоркость, повысить точность анализа движения, его разделения на составляющие и этим повысить свое профессиональное мастерство.

Но это еще не все.

Основу каждой индивидуальности составляют именно ей присущие главные импульсы и главные волны. Увидеть их, выделить, очистить от второстепенности и укрупнить — именно это означает, что вы из тысячи тонн движенческой руды добыли крупницу радия для панто-

мимы, взяли для нее из бесконечных кладовых жизни продуктивный материал.

И не только для пантомимы! Для клоунады, для характерного танца, для острого пластического решения роли в драматическом театре, в кино.

Таким образом, импульс и волна — инструмент наблюдения реальной жизни.

Но не только.

Импульс и волна — объективный инструмент воспроизведения увиденного в жизни пластического материала.

Иначе и быть не может — чтобы повторить в движении интересный характер вчерашнего прохожего, нужно сегодня повторить партитуру его движений, очистив ее от несущественного и укрупнив главное. Увиденные и освоенные части сцены складываются в целое, где материал оригинала из жизни обработан нами для сцены по эстетическим законам.

И это еще не все.

Если взятое из жизни и воспроизведенное на сцене движение состоит из одних и тех же элементов, то именно к ним прежде всего должен готовить себя актер.

Импульс и волна становятся первоочередным материалом профессионального актерского тренинга.

Так «едины в трех лицах» выступают в театре первородные элементы движения, данные нам природой и использованные в профессии.

Предположим, что в работе над конкретным образом мы овладели грамотным жестом — он всегда легко читается, начинается и кончается в определенных точках, имеет четкий характер и длительность. Он действителен, потому что для этого выбраны нужные импульсы и нужные волны, и по тем же причинам оказался стилизованным именно так, как того требует пантомима.

Наш персонаж готов вступить в любой драматургический конфликт, в любое противоборство с другим персонажем, с чужим действием, с чужими поступками, с чужой волей.

Пусть он попал в простейшую ситуацию, требующую движения, и сделал идеально грамотный жест, чтобы выразить конкретное действие, настроение, мысль.

Мы все знаем, что для выражения любого, даже самого простого действия, настроения или мысли есть



много способов. Такой же богатый выбор есть и у нашего героя для выполнения его конкретной задачи.

Герой выполнил задачу. Но самый ли выразительный жест он для этого употребил? Может быть, ту же задачу можно было решить так же грамотно с точки зрения движения, так же четко стилизованно, но при этом более емко, насыщенно, энергично выразить необходимое содержание?

И вообще, какой из двух грамотных жестов лучше выражает данное содержание?

Есть ли критерии отбора такого самого лучшего жеста?

Оказывается, есть.

Попытки сформулировать эти критерии начались очень давно, но наиболее полно, систематизированно и аргументированно это удалось сделать лишь в прошлом веке выдающемуся певцу, декламатору, артисту и педагогу своего времени Франсуа Дельсарту (1811—1871), слава которого взорвалась подобно фейерверку и так же быстро — и незаслуженно — погасла.

Дельсарт собрал и проанализировал огромное количество собственных жизненных наблюдений, проведенных не случайно и хаотично, а с точным профессиональным прицелом. Но это лишь малая часть материала, которым он оперирует в своих выводах. Он привлек к себе на службу источник неизмеримо более обширный — лучшие достижения живописи и скульптуры.

В течение многих веков отбирали художники и скульпторы самые выразительные движения, самые выразительные позы, изучая бесчисленное множество характеров человеческих. Вот их богатейшим опытом и выдающимися достижениями и воспользовался Дельсарт для своей системы воспитания сценического жеста, для поиска самого выразительного решения пластики из всех возможных.

Дельсарт вовсе не предназначал свою систему для пантомимы. Его волновал драматический актер, черпающий свою выразительность прямо из жизни и воспроизводящий жест в формах самой жизни. Отсюда — полное отсутствие интереса к стилизации жеста, которая для нас с вами принципиально важна. Однако нам также принципиально важен главный объект внимания Дельсарта — внутренняя сущность движения и законы ее раскрытия. Вот

почему из двух сходных по смыслу жестов он поможет отобрать самый точный, необходимый нам по смыслу.

Сам Дельсарт почти не оставил записей, но его мысли и выводы изложены в капитальной книге Сергея Михайловича Волконского<sup>1</sup>, последователя и страстного проповедника его идей, человека, сделавшего в области эстетики движения очень много.

Разберемся в некоторых основных положениях этой системы.

«Искусство есть знание тех внешних приемов, которыми раскрываются человеку жизнь, душа и разум, — умение владеть ими и свободно направлять их. Искусство есть нахождение знака, соответствующего сущности» — этими словами Дельсарта начинается своя книга С. Волконский (разрядка моя. — *И. Р.*).

Такое начало книги не случайно, в нем выражена главная мысль, положенная в основу системы. Без понимания знаковой сущности искусства Франсуа Дельсарт просто не смог бы объединить свои наблюдения в стройную систему и сделать полезные для всех нас практические выводы.

Пантомима соткана из знаков, мы уже говорили об этом и на этих страницах и в предыдущих книгах. Они составляют самый материал ее выразительного языка. Когда на первых порах неопытные мимы лихорадочно мечутся по сцене, нагромождая движение на движение, а зрители при этом ничего из происходящего не понимают, в таком случае движения ничего не означают, зритель не в состоянии расшифровать внутреннюю сущность жеста. В тех же случаях, когда мы оказываемся захваченными содержанием действия, весь пластический «текст» являет собой непрерывную цепь логически выстроенных, точных по форме, емких и ясных по содержанию знаков.

Мы выяснили, что сами знаки в пантомиме (и не только в пантомиме) разнородны и каждая разновидность обладает определенными свойствами.

Дельсарта интересует не всякий знак — нам следует в этом разобраться, чтобы искать у него те ответы, которые он может дать для пантомимы.

<sup>1</sup> В кн.: Волконский С. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста по Дельсарту. Спб., изд. «Аполлона», 1913.



Бывают знаки, выработанные людьми за долгие годы развития цивилизации, внутреннюю сущность которых можно выразить одной фразой или даже словом. О сущности таких знаков люди «договорились», «условились» между собой, отсюда и их название «условные», и их относительная содержательность. Так, в покачивание головой по горизонтали мы условились вкладывать содержание «нет», а по вертикали — «да». А в Болгарии, например, практически те же движения означают понятия, прямо противоположные нашим. В большинстве стран мира ладони, сложенные вместе около груди означают высшую степень просьбы — мольбу, а в Африке есть племя, в котором исторически сложилось противоположное содержание такого же знака — высшую степень угрозы. А получилось так потому, что эта позиция была исходной для метания маленького тамагавка.

В одном месте земного шара «условились» так, а в другом — иначе.

В пантомиме такой условный знак употребляется очень часто, и, следовательно, для нас важны его свойства. Однако и в жизни и с первых же практических шагов в пантомиме мы знаем, что один и тот же жест-знак в зависимости от множества причин может иметь большое количество разных оттенков одного и того же смысла.

Дельсарта такие условные знаки интересуют мало — он справедливо полагает, что закономерность их смысла надо искать скорее в истории развития данного народа, а не среди общих законов выразительности человеческого тела. А вот оттенки их значения для него — и для нас тоже! — важны. Они раскрывают не только суть того, что мы хотим выразить, но и наше отношение к данной ситуации, к нашему действию, к партнеру. И оказывается, что разные люди, выражая одну и ту же сущность разными условными знаками, оттенки этой сущности (оттенок недоверия, оттенок нежности, оттенок опасения, оттенок высокомерия и т. д.) выражают сходно!

Значит, можно уловить общность и установить закономерность, что Дельсарт и делает.

Мы говорили и о другой категории «условных» знаков, несравненно более сложных и образно-многоплановых — об и е р о г л и ф а х.

Поэтическая сущность этих знаков создается не историческим опытом общения людей (хотя как исключение бывает и такое), а отдельными художниками, и об их значении «договариваются» не люди между собой, а данный театр в данном спектакле со своим зрителем. Так, А. Орлов в «Похождениях Чичикова» для решения знаменитой сцены толкотни Чичикова и Манилова в дверях разработал образный знак-иероглиф «Ветряная мельница».

Аналогичным образом поступал Модрис Тенисон в пантомиме «Шепот», пластически и ритмически сравнив шепот Сплетни с ядовитым водопадом.

Эта столь распространенная в пантомиме разновидность знака Дельсарта не интересует, и ответов на наши вопросы о законах смысла в иероглифе он не даст.

Однако и Дельсарта, и нас интересует главная, наиболее всеобъемлющая разновидность жеста-знака — жест, вызванный непосредственным, сию минуту рожденным эмоциональным посылом: «...Не тот жест интересен, которым человек показывает, что он хочет спать, а тот, который выдает его сонливость».

Итак, жест непосредственный, эмоциональный, «выдающий», а не «показывающий» жест, о смысле которого никто ни с кем не уславливается, жест «безусловный».

Такой жест — главный материал пантомимы. Из него соткано ее «повествование». И именно на его фоне все остальные знаки («иероглифы» прежде всего) выглядят акцентами, режиссерскими и актерскими средствами выделения.

Возникновение, предположим, «иероглифа» в пластической фразе, изложенной жестами, которые Дельсарт называет «эмоциональными», уже само по себе знак, сигнал зрителю: «Внимание! Сейчас будет нечто важное!»

Зритель всегда легко воспринимает и правильно расшифровывает такой сигнал.

Эти знаки — главный материал пантомимы, самый главный материал мимодрамы, так как напрямую характеризуют индивидуальность человека.

Эти же знаки — наибольшая трудность в мимодраме, потому что при неизбежном процессе стилизации они



теряют в неопытных руках связь со своим прообразом в жизни. Мы перестаем понимать сущность движения героя, а следовательно, и всю логику его поведения на сцене.

То же самое в драме и вообще в любой разновидности театра. Не случайно вся потребность в создании системы возникла у Дельсарта именно от нужд драмы и оперы.

Предположим, что мы вместе с ним вышли на улицу, задались целью понаблюдать движения идущих навстречу людей и попытаться определить по движению и ю основные черты характера.

Что ни прохожий — то образ, индивидуальность.

Дельсарт, зная законы соответствия формы жеста и его сущности, был бы зорче нас и помог бы нам глубже заглянуть в характер мимо идущего человека. Он помог бы нам лучше выразить во внешнем движении те мимолетные движения души, которые проявились в жестах. Люди, которых вы видели на улице, не озабочены проблемой отбора самого выразительного движения и поэтому выражают свои чувства не лучшим образом. Дельсарт «поправил» бы этих людей.

Блестящий актер, он виртуозно скопировал бы их со множеством деталей, поразив нас своей зоркостью.

И на этом остановился бы.

А нам с вами, с благодарностью приняв его помощь, пришлось бы двигаться дальше — отобразив в персонаже только самое существенное, выявить главное в его пластике (главные импульсы и главные волны), укрупнить их и тем самым нашего героя стилизовать.

Но основу задал бы нам Франсуа Дельсарт — вот почему нам нужна в пантомиме его система.

Дельсарт исследует сущность — всевозможные внутренние состояния и душевные движения человека. Устанавливает естественные зависимости, естественные соответствия этих состояний и движений с жестами и позами, то есть знаками, которые внешне их выражают. Жест Дельсарт понимает широко — это может быть и едва уловимое дрожание века или брови, и движение всего тела.

Исследование ведется в трех направлениях:

**I. СЕМИОТИКА** (по-гречески означает знак, внешний признак) устанавливает характер состояния чело-

века по жесту, который он сделал (он сдвинул брови, значит, он негодует).

Впрочем, так трактует этот термин Дельсарт.

Сегодняшнее его содержание несравненно шире и захватывает область знания поистине необъятную — от медицины и структурной лингвистики, которая изучает самые общие свойства языка как средства человеческого общения и мышления, до расшифровки древних письменностей и закодированных донесений вражеской разведки.

Всякая сущность остается для нас неведомой, если не выражена вовне. Всякое внешнее выражение немислимо без определенной формы — и это касается всего без исключения, отнюдь не только искусства.

И вот тут-то возникает сфера действия семиотики, которая исследует закономерности связей, существующих между содержанием и формой, или, как говорят специалисты по семиотике, между сущностью и знаками (знаковыми системами), ее выражающими.

Таким образом, прослеживая соответствия между внутренним состоянием или внутренними пружинами поведения человека и внешним их выражением (жестом), Франсуа Дельсарт затрагивает лишь частный раздел семиотики в сегодняшнем ее понимании.

Следует отметить, что формирующаяся и набирающая силу сегодняшняя семиотика, к сожалению, почти не затронула области жеста.

Тем ценнее наследие Дельсарта.

Итак, в книге С. Волконского мы находим систематизированное изложение связей между внутренним состоянием или внутренним движением и внешним его проявлением через жест или позу.

Может создаться впечатление, что Дельсарт предлагает нам нечто вроде рецептурного справочника поз и жестов на случай любого внутреннего состояния.

Отнюдь нет!

С. Волконский: «Пусть не думают, что Дельсарт учил: «сдвинуть брови» — и делу конец; исполнить предписание Семиотики еще не значит играть; ...я хочу с первого же шага установить, что самая лучшая игра, в смысле искренности чувства, не даст всего, что она может дать, если она будет погрешать против указаний Семио-



тики, — она именно не будет самая лучшая» (разрядка моя. — *И. Р.*).

II. СТАТИКА, по Дельсарту, исследует равновесие, позу. Устанавливает, какими именно средствами достигается то или иное содержание позы.

III. ДИНАМИКА исследует законы движения и условия, при которых движение будет максимально выразительным.

К рассмотрению соответствий между сущностью и знаком по материалам исследований Дельсарта мы сейчас приступаем.

«СЕМИОТИКА есть непосредственное наблюдение над жизнью, из которого артист выводит правила воспроизведения жизни» — так С. М. Волконский определяет необходимый нам ракурс семиотики (разрядка моя. — *И. Р.*).

Естественно, чаще всего не только одной головой или только одной рукой действует актер, чтобы выразить необходимый смысл. Как правило, это достигается работой всего тела или нескольких частей в совокупности и выразительного воздействия. Однако работа каждой части нашего тела — движение или положение брови, фаланги пальцев, малейший изгиб шеи или наклон корпуса — у опытного актера, а тем более мима всегда значимы. Они могут помогать действию, бездействовать или мешать ему. Поэтому надо изучить их не только вместе, но и по отдельности.

Результаты наблюдений сведены в таблицы.

Пусть не пугает вас столь сухая, рациональная форма записи. Ее рационализм — следствие результативности обработки огромного материала. Это — выводы. Мы должны их изучить, проверить и применить на практике. Именно в деле их сухость и четкость станут для нас достоинством.

Каждая таблица дает нам позицию и соответствующее ей содержание.

Мы приведем здесь лишь одну таблицу — как образец способа записи. В книге С. М. Волконского их много, и они несомненно послужат вам и примером для первоначального изучения и отправной точкой для самостоятельной работы.

## ГОЛОВА

	<i>Опущена</i>	<i>Естественна</i>	<i>Поднята</i>
A. <i>Наклонена в сторону предмета</i>	Обожание	Нежность	Доверчивость
B. <i>Прямо против предмета</i>	Размышление	—	Восторг
B. <i>Наклонена в обратную сторону</i>	Подозрение	Оценка, страсть	Гордость

Каждая из подобных таблиц, приведенных Волконским, предназначается прежде всего для вашего практического анализа. Однако следует помнить: они посвящены элементам, отдельным частям тела, а действуем мы всем телом. Поэтому пробуя, например, выражение гордости, найдите соответствующее этой гордости положение всех частей тела, а после этого исследуйте всевозможные положения рассматриваемой части — в данном случае головы. Только при такой методике вы сможете изучить ее истинные выразительные возможности. Важна гармония частей, совокупность их воздействия.

Волконский формулирует закономерность: «...важна совокупность в выразительности частей тела — она дает картину искренности; частичность дает картину лицемерия» (разрядка моя. — *И. Р.*).

Еще раз вспомним предостережение Волконского: семиотика никогда не сыграет вместо вас, но обязательно сыграет вместе с вами. Она или поможет вам отобрать самое выразительное, или обратится против вас, если вы ею пренебрежете.

Однако не следует забывать и другое, не менее важное: семиотика — итог наблюдения жизни, и, так же как жизнь, она не стоит на месте. В приведенных примерах при всей их ценности вы иногда будете чувствовать, насколько обогатились, а иногда и трансформировались эквиваленты между позой и ее содержанием, прослеженные Дельсартом. Но это и естественно — точно так же сегодняшний читатель, сопереживая героям, например Пушкина или Достоевского, подставляет свой сегодняшний, современный опыт, —



и содержание, заложенное автором, трансформируется, прочитывается с поправкой на современность. Так же и содержание жеста-знака.

Семиотика и эволюция семиотики — интереснейшая область для наблюдения. И что для нас особенно ценно, заведенный вами сегодня дневник, «копилка» поз и содержаний, завтра же даст вам конкретный материал в работе над пантомимой. Неминуемо пригодится и увиденное в жизни или в музее, и сочиненное на этой основе.

Точно так же аналогичные наблюдения и выводы использовались в творческой практике гениальным художником и ученым Леонардо да Винчи.

Поучительная подробность: Дельсарт, исследуя движение человеческого тела в ракурсе его использования на сцене, пришел, по свидетельству С. Волконского, совершенно независимо к выводам, поразительно схожим с выводами Леонардо! Сказалось тождество исходной посылки: «идти от природы»!

Подробно рассматривая движения разных частей тела, Дельсарт, в частности, подметил любопытную закономерность в функциях плеча при сложной партитуре работы всего тела. По его наблюдениям, плечо своей активностью показывает степень чувства (любого чувства, вне зависимости от его характера), так же как градусник показывает температуру.

Вот что он пишет: «Когда человек говорит вам: «Я люблю, я страдаю, я очарован», не верьте ему, если его плечо остается в нормальном положении. Не верьте, какое бы выражение ни принимало его лицо. Не верьте ему — он лжет; плечо выдает ложь его слов, отрицает их смысл. И, хоть он и выражает горячую страсть, — только посмотрите на градусник: он показывает ноль».

Корпус — инструмент больших выразительных возможностей. Разные его зоны могут двигаться независимо друг от друга (иллюстрация тому — все упражнения на волну), в каждой из них движение может зарождаться и кончаться (см. все упражнения на импульсы в корпусе в предыдущих книгах. — *И. Р.*). Рассматривая разные движения в корпусе, Волконский справедливо подчеркивает: «...оно получает смысл от своей точки отправления». Вот она, смысловая роль им-

пульса, которую мы рассматривали и использовали неоднократно!

Рука — после глаз — самый выразительный человеческий инструмент. Именно в силу ее необычайной выразительности для вас окажется не самой большой трудностью исследовать ее свойства аналогично приведенным примерам. Кроме того, семиотические таблицы руки по Дельсарту в наибольшей степени корректируются современностью. Поэтому мы приведем лишь несколько основных общих закономерностей.

Речь здесь пойдет только о позе, то есть о статическом положении рук. Жест, сделанный рукой, вы сможете изучить по законам, сформулированным далее в разделе «Динамика».

«Локоть приближается к телу в связи со смирением и в связи с гордостью — отдаляется», — говорит Дельсарт. Формулируя эту закономерность в более общем виде, Волконский пишет об этом: «Локоть та часть руки, которая превращает ее из показателя состояния в показатель отношения» (разрядка моя. — *И. Р.*).

Пальцы — самая подвижная часть руки. Они часто завершают движение и окончательно его расшифровывают для зрителя. Если остальная часть руки в основном показывает степень эмоционального накала действия, то пальцы в большей степени это действие разъясняют, «формулируют».

Необходимо обращать особое внимание на координацию работы. Как правило, жест (особенно яркий, эмоционально насыщенный) делается двумя руками, хоть каждая из них может себя вести однородно, но не одинаково. Можно сделать энергичный выразительный жест одной рукой, но при этом вторую подчеркнуть убрать, увести от зрительского внимания.

Грубая ошибка — энергичный жест одной рукой при вялой, бесформенно висящей другой. Вялая рука дискредитирует ваш жест, делает его фальшивым. Чем темпераментнее и ярче он будет, тем больше произведет впечатление неискренности.

Очевидно, что этой ошибкой можно пользоваться как сознательно примененным выразительным средством — тогда, когда неискренность, фальшь нужны по сути действия героя.

Используя семиотику, ее указания по смыслу по-



зиции любой части тела в отдельности, вы сможете «планировать» параллельное, взаимоусиливающее воздействие всех компонентов.

Точно так же, сознательно отбирая, вы сможете использовать их в противодействии.

Противодействие не рассмотрено Волконским ни в статике, ни в динамике, а область эта — интереснейшая и в современной пантомиме часто встречающаяся. Но использование противодействия отдельных компонентов в любом случае основывается на знании прямого, взаимоусиливающего воздействия позиций всех частей тела.

Использование противодействия позиций проследим на примере.

Вспомните один из последних моментов, позу из пантомимы Марсо «В мастерской масок».

*Сидя:*

*Мастер изнемог в борьбе с прилипшей намертво дурацкой смеющейся маской.*

*Повисли, как плети, обессилевшие руки.*

*Опали плечи.*

*Согнулась, обвисла, как под огромной тяжестью, спина — будто из человека вынули позвоночник.*

*Отчаяние.*

*И одновременно — идиотское веселье маски.*

Эффект огромной эмоциональной силы. За счет чего? За счет предельно выразительной позы отчаяния, где все тело, каждая его клетка, каждая частичка продемонстрировали нам точное внешнее выражение нужного состояния — отчаяния.

И только лицо — полную противоположность, идиотское ликование.

Оба противоположных состояния выражены одновременно и максимально.

В результате — острейшее столкновение, предельный контраст, прием, точно рассчитанный артистом, безупречно выполненный с точки зрения семиотики — внешнего выражения внутренней сущности.

*Стоя.*

*Маска в муках, как будто вместе с кожей, сорвана. Откинута назад голова с закрытыми глазами, бесильно приоткрыт рот.*

*Полуразведены в стороны кисти опущенных рук.  
Расслаблены — вот-вот подкосятся — ноги...  
Опущенность...*

Эффект еще большей эмоциональной силы — как из ледяной воды в кипяток.

За счет чего такой эффект?

За счет почти мгновенного перепада от предельного несоответствия к предельному соответствию.

Право, эта пантомима Марсо — идеальное упражнение для учебника семиотики.

Читателю, для которого пантомима представляет умозрительный, а не практический интерес, семиотика Дельсарта может показаться бездушным, рецептурным справочником. А всякий рецепт в искусстве оживляет.

Практик отнесется к этому иначе. Он примет во внимание следующее.

Дельсарт приводит 81 (восемьдесят одно!) различное смысловое выражение только глаз — в зависимости от направления взгляда относительно головы, положения бровей и век.

Волконский: «Для чего эта игра? — спросят иные. — Для чего это фокусничество? Для того ли, чтобы на сцене из восьмидесяти одного выбрать и воспроизводить одно? Совсем нет... на сцене не надо думать о правилах. На сцене плоды скажутся сами собой. Не для сцены это, а для упражнения, для воспитания того самого глаза, который столько может и даже не знает, сколько он может» (разрядка моя. — И. Р.).

Постановка вопроса — сугубо творческая и по отношению к пантомиме даже излишне скромная: семиотика дает нам не только систему упражнений, но и критерии отбора на практике. А ведь именно практически столкнувшись с отбором, начинаешь понимать, что мы даже не знаем, сколько он, этот глаз, может.

И принимаемся изобретать велосипед.

А велосипед изобретен и описан у Дельсарта.

Семиотика — итог наблюдения жизни, обобщения опыта художников и скульпторов, самых зорких людей в оценке пластики человека.

Она дает нам возможность установить закономерно-



сти соответствия между знаком (жестом или позой) и его сущностью.

Знание этих закономерностей позволяет использовать их целенаправленно. Следовательно, у нас в руках оказываются критерии отбора самого выразительного жеста, самой выразительной позы.

С точки зрения семиотики поза и жест могут рассматриваться одинаково. Поза может быть началом жеста, и тогда он продолжит в действии ее смысл. Для перемены смысла потребуется другой жест. Поза может венчать движение и при этом фиксировать его смысл. Для изменения смысла потребуется новое движение.

Однако и поза, и движение имеют самостоятельные законы своей организации, к рассмотрению которых мы сейчас приступаем.

Равновесие человеческого тела, условия которого рассматривает СТАТИКА, интересует нас не в физическом, а в эстетическом смысле. У стоящего в любой позе человека центр тяжести расположится над площадью опоры автоматически. Именно это условие, как мы знаем из физики, обеспечивает телу состояние покоя.

Но у стоящего в состоянии покоя человеческого тела может быть такая поза, которая будет буквально кричать о раздирающих душу бурях, — это будет эстетическое впечатление от позы.

Страсти, мечущиеся в душе, разбросают в разные стороны руки и ноги, изогнут корпус, развернут голову и пальцы.

Статика поможет нам так скомпоновать позу, чтобы при соблюдении физического равновесия части тела распределились в пространстве по определенным эстетическим законам.

В качестве основного закона статики Дельсарт выдвигает закон противопоставления.

Гармония статической фигуры существует не как некий внутренний застывший покой, а как сосуществование и противовес контрастов. Чем напряженнее внутреннее состояние, тем активнее противоборство этих контрастов. Отсутствие контрастов говорит нам об отсутствии жизни.

Волконский: «Закон противопоставления в том состоит, что части человеческого тела располагаются в постоянном противоречии и направлении: голова кверху — руки книзу; рука вправо — голова влево; правая нога вперед — правая рука назад; левое бедро поднято — левое плечо опущено; когда нога сильная — правая, тогда рука сильная — левая и т. д.» («Сильная» — то есть наиболее нагруженная, напряженная. Разрядка моя. — И. Р.).

Поза — мощное средство в руках режиссера и актера пантомимы. Отличным примером тому может служить раскрытие гоголевского замысла в мимодраме «Похождения Чичикова» (в частности, сцена «Чичиков у Манилова»).

Посмотрите, как охотно, как увлеченно, как сладострастно «позируют» герои у автора.

«Они (Чичиков и Манилов. — И. Р.) заключили тут же друг друга в объятия и минут пять оставались на улице в таком положении».

«С четверть часа держал он обеими руками руку Чичикова и нагрел ее страшно».

«Оба приятеля долго жали друг другу руку и долго смотрели молча один другому в глаза, в которых видны были наворачнувшиеся слезы. Манилов никак не хотел выпустить руки нашего героя...»

«Манилов выронил тут же чубук с трубкою на пол и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом в продолжение нескольких минут. Оба приятеля... остались недвижимы, вперея друг в друга глаза, как те портреты, которые вешались в старину один против другого по сторонам зеркала».

Что ни поза — то закономерное следствие образа, характера, взаимоотношений, новая и новая демонстрация неземной «приятности» гоголевского Манилова, где «...в эту приятность, казалось, чересчур было передано сахару...».

Именно следуя авторскому замыслу, Орлов точно выстроил пластический и ритмический рисунок сцены, где многие пластические фразы начинались от позы, продолжались движением — часто даже бурным — и разрешались снова позой, позой-экстазом, позой-апогеем очередного варианта неземного восторга.

В этом щедром разнообразии поз и режиссер Алек-



сандр Орлов и исполнитель роли Манилова артист Георгий Совчис были поистине живописны.

Все наши примеры, связанные с созданием позы, которые мы рассматривали в разделе «Семиотика», должны быть выверены по закону противопоставления, заданного «Статикой». Вы каждый раз будете убеждаться, что соблюдение этого закона не только придаст композиционную завершенность позе, но и усилит, а иногда и просто обеспечит ее смысл.

Итак, значимость позы складывается из взаимодействия частей тела. Семиотика подсказывает нам пути, которые приведут к взаимному усилению их выразительности. Однако для эстетической и смысловой завершенности позы этого недостаточно. Необходимо, выверив части по семиотике, противопоставить их в пространстве, как того требует статика.

Просмотрите и проанализируйте как можно больше образцов классики мирового изобразительного искусства. Каждый из них — наглядный урок точного использования закона противопоставления.

Среди них вы увидите примеры, где герой погружен в себя и никуда не собирается двигаться (посмотрите, например, у Крамского портрет Достоевского или портрет академика Павлова у Нестерова). И вы убедитесь в том, что все части его тела композиционно замкнуты так, чтобы подчеркнуть эту неподвижность тела при напряженной внутренней работе мысли.

Существует бесчисленное множество и других примеров. Посмотрите знаменитую скульптуру Шадра «Булыжник — орудие пролетариата», где поза по тому же закону противопоставления сконцентрировала, сжала в себе пружину, готовую с силой развернуться.

Все эти примеры явят вам образцы эстетического равновесия фигуры относительно какой-либо оси — вертикальной, горизонтальной или наклонной. Выполнение закона противопоставления обеспечит такое равновесие.

Вспомните скульптуры: «Поцелуй» Родена, «Мефистофель» Антокольского, «Камнебоец» Коненкова.

Каждая из приведенных поз имеет точный смысл, однозначна.

И каждая отражает совершенно определенное состояние и души, и тела персонажа. Существа дела не меняет то, что в приведенных примерах так же четко наше воображение дофантазирует движение — движение тела или движение мысли. Выразительным средством автора остается поза.

Пантомима не проходит мимо этого выразительного средства. И не только пантомима, драма тоже.

«Лакеи! Придайте мне позу, располагающую к легкой, остроумной болтовне... позу крайнего удивления... позу крайнего возмущения... позу крайней беззаботности» — это из пьесы Евгения Шварца «Тень».

Жизнь дает бесчисленные образцы выразительно стоящих фигур. Заведите дневник, куда вы будете заносить увиденные позы, заинтересовавшие вас. Непременно расшифруйте для себя их содержание.

Точно так же вводите в объект анализа движение.

С первых же практических шагов в пантомиме вам сразу станет очевидной значимость, содержательность каждого движения и позы. Знак заявит о своей сущности.

Третье направление исследования Дельсарта, непосредственно связанное с движением, — ДИНАМИКА.

Она заимствовала основные термины, определяющие движение, из музыки.

Ритм характеризует закономерную повторяемость движений во времени. Ритм движения человека всегда связан с логикой его поведения, с ритмом и логикой его внутренней жизни. Именно поэтому организация ритма (и внутреннего, и внешнего) каждого персонажа — мощнейшее средство в руках режиссера и актера. Это тоже знак, несущий определенную информацию, причем о внутреннем мире персонажей, о его индивидуальности нам может красноречиво говорить не только логика его ритмов, но и определенная закономерная их алогичность.

Еще более насыщенный содержанием знак — смена ритмов. Мы уже говорили об этом, отмечая огромную содержательность ритмических перепадов в момент наступления события. Такой перепад — большой или меньший — означал для зрителя важность события — боль-



шую или меньшую. Но это область настолько своеобразная, что требует особого изучения, — не случайно она оказалась вне рассмотрения Дельсарта. Система знаков-ритмов имеет прямые «мостки» в систему знаков-жестов, но это другая (интереснейшая!) область семиотики.

Выстраивая ритмическую картину спектакля, следует помнить один из важных законов психологической драмы: на сцене не должно быть двух героев, одинаково реагирующих на одно и то же событие. Индивидуальность персонажа неминуемо определит собственную логику оценки события, а следовательно, собственный ритм внутренней и внешней жизни.

В пантомиме-аллегории, где Герой противопоставлен обобщенной и унифицированной Стихии, этот закон неприменим для группы (вся группа, олицетворяющая собой Огонь или Море, Машину или Лес, живет и действует в едином ритме) и сохраняет свою силу для взаимодействия Героев (Пахарь и Сорняк борются за коллективный персонаж — Пшеницу. Все трое могут существовать в разных ритмах).

В мимодраме, так же как и в психологической драме, он выполняется неукоснительно.

Мелодика движения определяется формой жеста (округлый или угловатый, непрерывный или прерывистый) и направлением (повышающийся и ускоряющийся или понижающийся и затухающий).

Различные направления в пространстве имеют свои свойства — это художники подметили довольно давно. Движение, развивающееся в данном направлении, приобретает печать этих свойств.

Движение по вертикали несет в себе элемент утверждения.

Движение по горизонтали — отрицания. Это не означает, что рассматриваются, например, те самые движения головы или руки, которые призваны заменить собой произнесение слов «да» и «нет». Движения по вертикали и горизонтали усиливают энергию утверждения или отрицания того самого действия, которым вы заняты в данную минуту.

Вы — средневековый посол, вручающий соседнему

государю письмо с объявлением войны или с ультиматумом о сдаче в плен.

Как вы вручите страшный свиток с огромной печатью?

Попробуйте это сделать с помощью жестов и по вертикали и по горизонтали. Вы увидите, что сама вертикаль (то есть само направление движения) подчеркнет ваше ощущение собственной силы, утвердит вашу уверенность в себе. В то же время горизонталь выдаст вашу неуверенность.

Именно такие — самые общие — отрицания и утверждения выявляют горизонталь и вертикаль.

По наблюдениям автора этих строк те же значения направлений движения сохраняются и у болгар, несмотря на то что вертикальный кивок у них означает слово «нет», а горизонтальный — «да». Это как раз тот случай, когда «условный» жест оказывается разным, а «безусловный» — одинаковым.

Сознательный выбор направления и последовательность этих направлений создает четкую форму жеста, его рисунок, его мелодию. Так же как, например, мелодия песни, мелодия движения может изобиловать острыми изломами, быть дробной и лихорадочной или, наоборот, неторопливой, «певучей» или однообразно-монотонной.

Мелодический рисунок и отдельной роли и спектакля в целом напрямую зависит от драматургии, от всей образной системы, заявленной автором.

Два мастера драматургии в пантомиме, два современника — Марсель Марсо и Адам Дариус — какой разный материал они отбирают в свои сюжеты и как мощно и мгновенно он диктует им принципиально отличные мелодические решения образа!

Марсо раскрывает своего героя, его самые глубокие внутренние качества через, казалось бы, самый «внешний» материал — через действия, через поступки своего персонажа. Все пантомимы этого замечательного мастера строятся на активнейшем взаимодействии с внешними объектами — как предметами, так и людьми.

Совершенно иная картина у Дариуса. В лучших и наиболее характерных для него пантомимах он постоянно погружается во внутренний мир свое-



го героя, в мир его фантазии, его грез, его самых сокровенных чувств.

Герои «Ромео и Джульетты» Дариуса — две оголенные руки мима с неправдоподобно гибкими пальцами, устремляются друг к другу движениями лишь отдаленно связанными с реальностью. Мы только догадываемся, что Он (пусть это будет Ромео — это даже неважно. Это Он, и его пластика отличается от Ее пластики) иногда хочет поднять Ее до неба, иногда — самому подняться до Нее. Она — и это тоже как догадка — то хочет согреть и защитить Его, преисполненная сил, то склоняется перед Ним, беззащитная.

Две руки поют свои партии — это слышится почти физически.

Любое действие, любой поступок персонажа Марсо — явление для нас абсолютно привычное, знакомое по жизни. Отбор из жизни типичных действий, ярких, красноречивых поступков — основа основ творческой платформы Марсо. Чтобы выразить это легко узнаваемое по жизни содержание, Марсо необходимо отбирать жест, руководствуясь точной мерой стилизации, точной мерой сложности его мелодики.

Но пантомима требует стилизации, иначе она начинает мстить...

И Марсо, беря легко узнаваемый по рисунку (а следовательно, и по мелодике) жест, смело — иногда до великопленной дерзости — стилизует ритмы этого узнаваемого жеста.

И пантомима начинает не мстить, а благодарить...

Говоря об относительной (относительной!) простоте жеста Марселя Марсо, мы, естественно, никоим образом не подразумеваем, что мелодика движения ему чужда.

Никоим образом!

Взятый из жизни, очищенный и укрупненный жест Марсо по характеру своего рисунка мелодически безупречен. Но артисту именно благодаря специфике его содержания, благодаря четкой ориентации на поступок, направленный вовне, практически никогда не требуется повышенная степень стилизации рисунка жеста, гипертрофированная его мелодика. Переступи он через эту неуловимую грань, его пластика немедленно оказалась бы вычурной, манерной, неправ-

данно сложной по сравнению с предъявляемым жизненно достоверным материалом.

Несмотря на свои необычайные пластические возможности, Марсо ни разу этой грани не переступает. Этого не позволяет ему сделать созданный им образ!

Иной материал предъявляет нам Дариус, иной формы требует для своего выражения этот материал. То, что показалось бы претенциозным и вычурным у Марсо, естественно живет в пантомимах Дариуса зыбкой, но видимой мелодией грез, часто на грани танца или полета птицы, иногда стремительно летящей, иногда бьющейся в тисках западни.

Два мастера драматургии отбирают материал, властно диктующий мелодике жеста. И если бы эти же пьесы для пантомимы ставили другие режиссеры и играли другие актеры, авторский диктат неминуемо сказался бы и на их решениях.

Дельсарт в этом разделе формулирует как один из важнейших «закон об отправных точках»: «Жест получает свой смысл от своей точки отправления». Мы обсуждали этот вопрос, рассматривая роль импульса в формировании действенной основы каждого жеста, в выявлении индивидуальной логики действия героя.

Рассмотрение этого закона — единственный случай в системе Дельсарта, где его интересует механика движения. Во всех иных случаях, не связанный задачей стилизации движения и задачей обучения такой стилизации, он исследует только выразительный результат самого обычного бытового жеста, механизм которого знаком каждому актеру по собственному опыту.

Дельсарт анализирует многие точки возникновения движения и рассматривает их влияние на смысл жеста. Мы с вами так же рассмотрели влияние действенной задачи, определяющей смысл движения, на выбор точки приложения импульса.

Гармония движения обусловлена распределением энергии между разными частями тела, участвующими в жесте, согласованием порядка работы отдельных частей и их соподчинением — выделением главного в движении.

Гармонию движения определяет «закон последовательности». Он состоит из трех принципов.



I. Динамическое противопоставление — аналогичное противопоставлению в статике.

Однако движение привносит и некое специфическое качество в рассмотрение этого вопроса.

В позе противопоставление отдельных частей тела — свершившийся факт, зафиксированный итог. В движении противопоставление сплошь и рядом оказывается процессом и достигается целым рядом одновременных и неодновременных движений, и для нас становится важной наиболее выразительная последовательность движений.

Вот что говорит по этому поводу Дельсарт: «...движения противоположные делайте одновременно, прямые (то есть в одном направлении) — в последовательном порядке».

II. Первенство органов движения. Если динамическое противопоставление диктует нам необходимость одновременного движения частей, то как решить — что приводить в движение раньше, а что позже?

Выбор первенствующего в движении органа целиком определяется индивидуальностью персонажа, своеобразием логики его поведения. (Вспомните наш разговор о главном импульсе и главной волне, которые всегда определяют основу пластической индивидуальности героя.)

Однако и здесь есть закономерности, главная из которых — неестественность одновременного сочетания мимики и работы остальных частей тела. Что-то непременно раньше, что-то позже. Что именно — решать вам, исходя из конкретных задач, конкретного персонажа, конкретного действия.

А можно ли одновременно?

Можно. Но и в этом случае вы получите парадоксальный — или комический, или трагический эффект. Это острое и действенное оружие, им надо пользоваться расчетливо.

III. Третий фактор, определяющий гармонию жеста, — сцепление. Каждое движение из тех, которые в совокупности составляют жест-знак, должно быть соединено единой непрерывной линией. В то же время каждый последующий элемент должен начинаться только после того, как предыдущий

пройдет все фазы своей «жизни» — начало, развитие и конец.

Из этой закономерности следует два вывода:

1. Каждое из движений, составляющих жест-знак, имеет свои фазы. Так, если поднимается рука, то сначала начнет и завершит движение, предположим, плечо, затем локоть, и так далее. Все эти элементы единого движения так же должны быть «сцеплены» в общую непрерывную линию. Но последовательное и четкое проведение в жизнь этого принципа (начало каждого последующего элемента после полного завершения предыдущего) и дает нам основу основ стилизации в пантомиме — четкий импульс и волну. Поэтому грамотное движение с точки зрения механики (импульс и волна) автоматически дает нам грамотное движение с точки зрения эстетики (гармония).

2. Очень часто действие (особенно в самые напряженные его моменты) имеет свое «последствие», как бы «откат», обратную реакцию.

Предположим, вы кинулись на своего «противника» с кулаками и замерли в позе, обуздав свой порыв. Вслед за этим последует реакция, «расслабление» вашей позы, в которую вы приходили через быстрое, но все же последовательное «напряжение».

Партитура движений такого «отступления» должна быть обратной партитуре «наступления», весь порядок движения частей должен быть противоположным.

Если вы не проиграете такого «отката», а немедленно вслед за позой приступите к другой партитуре, этим вы перечеркнете значимость действия, которое вы планировали оценить как самое важное. Отсутствие реакции и обратной партитуры скажет зрителю, что ваша атака на «противника» была не столь уж существенна и что самое главное — впереди.

Попробуйте убедиться в этом практически. Сыграйте момент «реакции», в одном случае используя обратную последовательность движений, а в другом — не используя. Вы убедитесь, что обратное «сцепление» не только лучше выразит смысл, но и создаст завершенную гармонию вашего жеста-знака.

Тенденция к использованию обратного «сцепления»



проявляется в пантомиме довольно часто, и не только в кульминационные моменты действия. Так, мы уже встречались с прямой последовательностью движений при «накоплении» резервов выразительности нашего тела (раздел «Воображаемые силы, воздействующие на мима») и с обратной последовательностью их «траты».

Гибкое, выразительное, грамотно двигающееся тело, знание законов выразительного движения — это не самоцель. Это — лишь средство выявления внутреннего мира героя.

Мир героя — вот главное!

Можно безупречно грамотно, неукоснительно выполняя все законы выразительного движения, разработать пластическую партитуру и при этом не создать образ.

Образ необходимо сыграть — именно к этому призван актер. А все техническое вооружение может лишь помочь ему, но никогда вместо него не сыграет.

Однако и актеры весьма и весьма отличаются друг от друга в самом главном — в пути, которым они идут к образу.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ ШКОЛА — ПУТЬ К ОБРАЗУ

Что такое «школа»?

Это понятие имеет двойной смысл.

С одной стороны, когда мы говорим «школа Станиславского» или «школа Вахтангова», мы подразумеваем всю совокупность их взглядов на театр и на искусство вообще, всю многогранность платформы их творчества и творчества их учеников и в то же время границы, пределы, которые задают направление, дорогу их поисков.

Школа — это путь к образу.

Образная система, пользующаяся танцевальными и пластическими знаками, привела к созданию целой группы восточных школ театра — индийской танцевальной драмы «Катхакали», Таиландского театра масок, японского театра «Но», некоторых ветвей индонезийского театра. Они дали мировой культуре свои законы и свои многовековые традиции осуществления образов — и образов героев, и образного создания среды, в которой герои действуют.

Был создан мир, использующий ярмарочное шутство, акробатику, гротесковые полумаски на лицах, сочную площадную шутку, и появилась новая школа, новый путь рождения образа — легендарная итальянская комедия масок.

Московский Малый театр издавна пользовался известностью. В нем было собрано созвездие талантов, которые поражали зрителя красотой голоса, мастерской лепкой интонации, темпераментной декламацией. Но вот пришли в Малый театр драматург Островский и актер Щепкин — и зритель стал выходить из зала потрясенным совершенно другой основой образа — раскрытой перед ним душой, внутренней жизнью героя.

Приход этих удивительных людей в Малый театр знаменовал не только изменение его лица, его школы. Он был принципиальной вехой в закладке школы русского сценического реализма, повлиявшей на весь театральный мир.

Этот путь к образу подытожил Художественный театр.



Таких примеров история дает множество.

И каждый раз своеобразная дорога поиска образа является и исходной точкой рождения новой школы, и конечным результатом ее деятельности.

С другой стороны, понятие «школа» употребляется в своем прямом смысле — как система обучения актера. И в этом значении школа Станиславского, например, означает для актера конкретную программу воспитания и обучения определенным профессиональным навыкам. В том числе методам работы над ролью в соответствии с системой Станиславского.

Эти две стороны понятия на практике слиты воедино. И вопрос заключается отнюдь не только в воспитании юных учеников, пришедших постигать законы сцены, хоть и это очень важно. Практика любого театра — это обучение актера навыкам и приемам, которые всегда необходимы в каждом новом спектакле, в каждом новом творческом периоде жизни театра, любого театра, и пантомима здесь не исключение.

Вот главное, определяющее жизнеспособность школы, ее возможности отклика на реальную жизнь сценическими образами.

Конкретные решения проблемы школы бесконечно разнообразны.

По определенной методике учил актера Станиславский, создавая свою школу.

Многих других профессиональных навыков требовал от актера Мейерхольд и по-другому их учил.

Это была другая школа.

Точно так же — Вахтангов, Таиров, Брехт, Крэг, Дюллен и многие, многие другие — во все времена.

Больше того!

У одного и того же мастера новый спектакль — иногда тоже веха, водораздел, отмечающий рождение новых путей в постановке и решении этих принципиальных вопросов школы.

Не напрасно и Станиславский, и Вахтангов, и Мейерхольд пришли к выводу о необходимости студийной работы над каждым спектаклем, каждый раз находя у нового автора, в новой пьесе, в новом режиссерском решении повод к обучению актера целой совокупности новых профессиональных навыков, повод к созданию новой области студийной работы.

С каждым спектаклем — развитие, обновление школы! — вот их вывод.

Таков опыт театра.

А как в пантомиме?

В пантомиме — так же.

Те же вопросы, те же поиски ответов, такое же рождение школ, когда ответы находят.

Однако хоть пантомима и является одной из форм театра, но форма эта настолько специфична, что диктует, естественно, свои, подчас коренные отличия в решении вопросов обучения актера.

Нам с вами необходимо выяснить и в чем эти отличия, и в чем нерасторжимое родство школы актера пантомимы и актера драмы.

Какие бы причудливые зигзаги ни чертила в своем развитии история театра, существуют только два направления, две магистральные дороги актерского творчества, идущие через все формы театра.

Вот эти две дороги.

Или актер живет мыслями и чувствами своего героя, проникает в его душу и в его оболочку, стараясь сделать их своими, раскрывает внутренний мир этого человека.

Или актер демонстрирует поступки и страсти своего персонажа, сам внутренне оставаясь бесстрастным.

Театр, идущий первой дорогой, получил название «театра перевоплощения» или «театра переживания».

Второй — «театра представления».

«Театр переживания» сравнительно молод, хоть элементы его возникли довольно давно и сопутствовали любой попытке проникнуть в психологию героя. Вершина этого направления — деятельность К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко и блистательной плеяды актеров, ими воспитанных, создание широко известной системы Станиславского. Эта «система» — научное обобщение деятельности реалистического психологического театра — вобрала в себя опыт и Художественного театра, и предыдущих поколений актеров.

«Система» — не «изобретение».

«Система» — открытие и систематизация реально существующих законов актерского творчества.

Всякого творчества?



Нет, не всякого.

Эти объективные законы действуют только тогда, когда цель актера — «переживание», проникновение во внутренний мир героя, слияние с героем и создание на этой основе гармонии внутреннего и внешнего облика.

Сформулированные К. С. Станиславским законы — что очень важно — отражают не только человеческую, общую для всех людей природу актера, но и совершенно особую, свойственную только актеру природу его дарования, специфику его работы, его профессии. Это и позволило автору «системы» со всей категоричностью утверждать: «Никакой «системы» нет. Есть природа»<sup>1</sup>.

Из открытых Станиславским законов, естественно, вытекает и метод работы над ролью, и система обучения и воспитания актера «театра переживания».

«Театр представления» имеет многовековую историю, богатейший опыт, огромное количество направлений и школ.

При всем разнообразии форм некоторые позиции были общими для всего «театра представления», например, решающая, часто самодовлеющая роль виртуозной актерской техники.

Сама техника, ее цели и объекты технического тренажа отличались иногда коренным образом. Все решала мера приближения форм театра к формам отображаемой реальной жизни.

Когда действуют персонажи-маски (как в классическом китайском театре или японском театре «Но») с раз навсегда зафиксированной стилизованной мимикой и пластикой персонажей, на первый план выступает филигранная, почти целиком танцевальная пластика и высокая вокальная техника.

Бывало и бывает в наши дни, что маска существенно раздвигает диапазон своей жизни — как, например, в итальянской комедии дель Арте. Постоянные герои этого театра Арлекин и Коломбина должны были импровизировать весьма сложный и достаточно условный пластический рисунок роли. Движения их были весьма далеки от бытовых жестов их современников.

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 309.

И тогда актеру оказывались нужны акробатическая ловкость и пластическая универсальность.

Когда театр стал имитировать реальные формы жизни, пластические потребности актера стали все чаще ограничиваться изяществом и свободой исполнения на сцене знакомых бытовых движений и жестов. И французский актер XIX — начала XX века Коклен-старший, и актеры театра Брехта в XX веке все большее и большее внимание уделяли голосу — мастерству выверенной, отточенной интонации. А жесту — обыкновенному бытовому жесту — достаточно было быть естественным, свободным, изящно и ловко исполненным.

Как видим, одно и то же направление — «театр представления» — требовало от актера весьма отличающихся навыков (оговоримся: это снова упрощенная схема. Акробатическая подготовка, например, нужна была и актеру театра «Но», где преобладал хореографический язык с условным пластическим иероглифом, и актеру театра Мейерхольда, где огромную роль играло слово. Нужна она и сегодняшнему актеру «театра переживания». Речь идет о ведущих тенденциях в технике актера).

Хотя опыт «театра представления» огромен, общей системы воспитания актера и работы над ролью он не создал, да, вероятно, и не мог создать — слишком различно само «представление».

Дадим слово художникам, возглавляющим противоположные школы, выслушаем их мнение и попытаемся оценить актуальность их позиций в сегодняшней пантомиме. Ими будут теоретик и реформатор театра Константин Сергеевич Станиславский и Бертольд Брехт, поэт, драматург и режиссер, тоже теоретик и реформатор, один из авторов теории «эпического театра» и «эффекта отчуждения».

К. С. Станиславский: «Наша главная задача не только в том, чтобы изображать жизнь роли в ее внешнем проявлении, но, главным образом, в том, чтобы создавать на сцене внутреннюю жизнь изображаемого лица и всей пьесы, приспособляя к этой чужой жизни свои собственные человеческие чувства, отдавая ей все органические элементы собственной души»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 25.



«...Надо переживать роль, то есть испытывать аналогичные с ней чувства, каждый раз и при каждом ее повторении»<sup>1</sup>. (Разрядка моя. — И. Р.)

«...Каждый шаг, каждое движение и действие во время творчества должны быть оживлены и оправданы нашим чувством. Все, что не пережито им, остается мертвым и портит работу артиста.

Без переживания нет искусства»<sup>2</sup>. (Разрядка. К. С. Станиславского. — И. Р.)

Бертольт Брехт:

«...Подражатель

Никогда не растворяется в подражаемом. Он никогда

Не преображается окончательно в того, кому он подражает. Всегда

Он остается демонстратором, а не воплощением.

Воплощаемый

Не слился с ним, — он, подражатель,

Не разделяет ни его чувств,

Ни его воззрений. Он знает о нем

Лишь немного. В его имитации

Не возникает нечто третье, из него и того, другого,

Как бы состоящее из них обоих, — нечто третье, в котором

Билось бы единое сердце и

Мыслил бы единый мозг. Сохраняя при себе все свои чувства,

Стоит перед вами изображающий и демонстрирует вам

Чуждого ему человека»<sup>3</sup>. (Разрядка моя. — И. Р.)

Право, как не растеряться простому смертному, когда не могут сойтись во мнении корифеи?

А ведь за их словами и за их плечами — огромные творческие достижения и другие — не меньшие — авторитеты, их единомышленники...

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 25.

<sup>2</sup> Там же, т. 3, с. 359.

<sup>3</sup> Брехт Б. О повседневном театре. — В кн.: Бертольт Брехт. Пьесы. М., Искусство, 1956, с. 7.

Не будем пытаться их примирить.

Множество томов посвящено утверждению каждой из этих непримиримых позиций. Множество томов пытаются эти непримиримые позиции примирить.

А наша задача — не в этом.

И Станиславский, и Брехт строили свои школы, направляли практику своего театра, вели своих актеров к образу.

Нам необходимо использовать их опыт в пантомиме.

Актеру «театра представления» нужно уметь немало. Разные школы требуют от актера разных профессиональных навыков, иногда очень специфических.

Нужно уметь танцевать, пластично двигаться, владеть основами пантомимы, акробатики, гимнастики, фехтования, классической борьбы, самбо, джиу-джитсу, владеть голосом и еще многое, многое другое.

Нужно быть наблюдательным, нужно уметь скопировать подсмотренное в жизни, нужно уметь складывать это в копилку памяти — про запас. И тогда в определенный момент при встрече с тем или иным персонажем пьесы можно будет извлечь из этой копилки необходимое и «представить» от лица своего героя. Иногда подсмотренная в жизни черта или деталь прямо пойдет «в дело», иногда для создания образа будет необходима комбинация, синтез наблюдений.

И всегда потребуется фантазия — на основе увиденного в жизни.

Этому процессу создания портрета своего персонажа будет постоянно сопутствовать отбор — и это тоже нужно уметь.

Не следует, однако, думать, что процесс создания образа в «театре представления» сводится к приготовлению некоей механической смеси. Отнюдь нет! Это очень сложный и многоплановый процесс, где постоянно взаимодействуют все элементы и все умения.

Больше того! В процессе создания образа, на репетициях, допускается и «переживание» — во имя поиска и точной фиксации внешнего рисунка роли. Но когда найдено, зафиксировано, много раз повторено и выучено, когда ты, актер, вышел к зрителю, будь любезен, ни грамма «переживания», ни тени собственного чувства, сходного с чувством персонажа.

Это требование «театра представления» не было ис-



кусственным. Оно вытекало из самых основ его творческой платформы.

Так было нужно.

Убедимся в этом, снова прислушавшись к корифеям.

Брехт: «Если на репетициях «вживание» актера в образ и может быть использовано, хотя в постановке его следует избегать, то лишь как один из многих методов наблюдения. Этот метод... полезен на репетициях, поскольку он помогает создавать тонкий рисунок образа. Однако самым примитивным способом вживания в образ является тот, согласно которому актер просто спрашивает себя: а что бы я делал, если бы со мной произошло то-то и то-то? (Заметим: именно это требовал от актера Станиславский! — *И. Р...*) ...Вместо этого необходимо спрашивать: видел ли я человека, слушавшего такие речи и наблюдавшего такие поступки? И уже исходя из таких соображений, можно создавать новый образ, с которым могло бы произойти не только то, что представляют на сцене, но и многое другое»<sup>1</sup>.

«Продемонстрировать» «чуждого ему человека» — вот к чему направлены все умения актера «театра представления».

Совсем недавно — всего три года назад — в городе Набережные Челны создан новый молодежный театр «Маска» под руководством Сергея Овсянникова. Этот молодой коллектив открыто и увлеченно исповедует «представление», работает в острой гротесковой манере. В его репертуаре романтическое представление «Обыкновенное чудо» по Е. Шварцу, «Декабристы» — героическое сказание по стихам русских поэтов, пантомима-ревью «Ваш выход: свет на сцену». Во всех этих спектаклях в качестве основных выразительных средств наряду со словом выступают остро решенная пластика и пантомима. В трагифарсе «Смерть Тарелкина» по А. Сухово-Кобылину театру понадобилось научить актера работе с масками и с куклами — по принципу японского театра, где куклу в человеческий рост водит актер в нейтральной одежде. Лицо этого актера-кукловода может быть открыто, но ни в коем случае не должно выражать никаких эмоций — иначе зрительское внимание будет отвлечено от основного героя — куклы. Это сложнейшая профессия, требующая большого опыта.

<sup>1</sup> Брехт Б. Малый органон для театра. — В кн.: Бертольт Брехт. О театре. Изд-во иностр. лит., 1960, с. 194.

Как видим, вступив на путь «представления», театр взялся за решение задач немалой сложности, в том числе столкнулся с необходимостью обучать актера новой совокупности навыков, разных для разных спектаклей.

А что должен уметь актер «театра переживания»?

Во-первых — все то же, что необходимо актеру «театра представления».

Но помимо этого — как минимум еще одну, принципиально важную «деталь»: кроме копилки внешних наблюдений, кроме «внешней» памяти, актеру необходимо развивать в себе память эмоциональную, «внутреннюю», память собственных чувств.

«Что я чувствовал, когда меня предали?»

«Что я чувствовал, когда в первый раз вышел на сцену?»

«Что я чувствовал, когда вошел в загс?»

«Что я чувствовал...»

Это непременно нужно уметь запомнить, тщательно и бережно хранить в своей эмоциональной копилке.

И тогда вы сможете прожить и наполнить жизнь Отелло, Шванди, Хлестакова, Человека, Данко, Бипа и многих других героев своими чувствами.

Своими чувствами! Ибо никаких других чувств, кроме своих собственных, у актера нет.

Станиславский: «Каждую репетицию, каждую ничтожную творческую работу — нужно переживать. Этого мало. Надо уметь заставить себя переживать».

И этого мало. Надо, чтобы переживание совершалось легко и без всякого насилия.

Это можно, это достижимо, и я берусь научить этому искусству каждого, кто сам и очень захочет достигнуть этого... в этом и только в этом будущее театра»<sup>1</sup> (курсивы в цитате К. С. Станиславского).

Как научиться вызывать и удерживать нужные чувства, эфемерные, неуловимые чувства?

Станиславский может этому научить. И он и его ученики доказали это своей практикой.

Любопытное явление, которое на первый (только на первый!) взгляд может показаться парадоксальным. В талантливых работах психологического театра — и актерских, и режиссерских — для выявления самых тонких

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. М., Искусство, 1953, с. 215.



и глубинных движений души нередко привлекаются традиционные средства «представления».

Виктору Древицкому, актеру Московского драматического театра имени К. С. Станиславского, выученику классической школы «переживания», в прекрасном спектакле «Взрослая дочь молодого человека» понадобилась акробатика. Режиссер Анатолий Васильев так выстроил внутреннюю линию героя, что в определенный момент актер просто не мог выразить ее иначе, чем с помощью сальто-мортале. И «старое, доброе» сальто, классический трюк древних гистрионов, персонажей комедии дель Арте и театра Дебюро был поставлен на службу для выявления внутреннего мира сегодняшнего молодого человека.

Кстати, Древицкому для создания образа в этом спектакле понадобилось еще многое — освоить весьма острый рисунок танца, предложенный балетмейстером Геннадием Абрамовым, неплохо, с ощущением определенного джазового стиля играть на фортепиано.

И без всех этих умений, в том числе и прежде всего без умения точно выявить внутреннюю линию жизни героя, Древицкий не создал бы образ нашего с вами современника.

Спектакль «Смерть Иоанна Грозного» Московского академического Центрального театра Советской Армии в постановке Леонида Хейфеца. Один из центральных и лучших моментов спектакля — внезапная смерть царя. Шут (С. Шакуров), вероятно, единственный человек, который любил яростного Иоанна, отдает ему последнюю дань любви. Отдает так, как может, так, как при жизни любил царь — медленно и тихо ходит вокруг усопшего в скорбном карауле, в шутовском, исполненном тоски траурном марше.

Ходит... на руках.

И так же тихо, почтительно и медленно уходит из царских покоев через всю огромную сцену.

Как бесконечно много потерял бы образ, если бы превосходный актер «переживания» Сергей Шакуров не был бы мастером спорта по акробатике...

Так что отнюдь не только «переживать» надо уметь актеру «театра переживания».

В пантомиме, особенно в аллегории, до последнего десятилетия преобладали тенденции «школы представления».

Мы не случайно говорим «преобладали», потому что наряду с этим существовали и давали прекрасные образцы «переживания» многие мастера, и прежде всего Марсо, Дарнус, Фиалка.

Каскад представления разных масок в «Мастерской масок» Марселя Марсо завершался сценой смятения души измученного человека такой психологической глубины и проработки, которой на наших глазах восторженно аплодировали ведущие мастера МХАТа.

Яркой тенденцией в мировом театре последнего периода стало возвращение к реализму. На новом этапе, естественно, на новом витке спирали развития, но — к реализму.

Это отнюдь не значит, что во всем мире наступил диктат системы Станиславского. «Представление» несло и несет свою верную службу реалистическому искусству самых разных форм и разновидностей. Но для школы «переживания» создалась явно благоприятная обстановка, и по многим свидетельствам система К. С. Станиславского снова в расцвете своей популярности.

Этот процесс не мог обойти стороной пантомиму.

Все больше и больше завоевывала и завоевывает позиции мимодрама с ее интересом к личности, характеру, многогранному и противоречивому внутреннему миру героя. Направления, театры пантомимы, действенные искусства, использующие пантомиму, — все они немедленно откликнулись быстрой и решительной ориентировкой своих школ на требования жизни.

В советской пантомиме четко обозначился новый период.

Мимы решительно ищут индивидуального героя.

Театры пантомимы, часто предпочитавшие актера с балетной школой, изменяют свои симпатии в пользу профессионального драматического актера.

Пантомима решительно вступает на подмостки драматического театра, где этот актер — к ее услугам и с нетерпением ее ждет.

Центр поиска, лабораторного эксперимента в пантомиме все больше и больше перемещается от эстрады к драматическому театру.

Сама пантомима от практики доста-



точно «чистого» и последовательного использования аллегории и мимодрамы начинает идти к образу через их соединение.

И каких только не бывает соединений!

Пьеса Леонида Андреева «Тот, кто получает пощечины» — странная и интересная.

Знаменитый и талантливый ученый когда-то успешно работал, был счастлив, имел жену, спокойный и приветливый дом и не предполагал в своей жизни никаких катастроф. Но катастрофа пришла — ученик и ближайший друг похитил мысли учителя, увел его жену, занял его место и прославился. Знаменитый ученый бежал из мира предательства в цирк, где отношения людей просты и чисты, где честно работают и живут одной семьей, потому что рискуют жизнью.

Кабинетный мыслитель стал клоуном по имени Тот — «Тот, кто получает пощечины».

Человек на склоне лет резко повернул свою жизнь, страстно полюбил Консуэллу, юную и прелестную наездницу, «царицу танго на конях».

Как живет его тело?

Как определяют жизнь тела крутые повороты жизни духа?

Как тело влияет на состояния и движения души — а его влияние очень мощно, часто определяюще. Теперь каждое утро на репетициях и каждый вечер на представлениях он по нескольку раз стремительно падает навзничь от увесистых пощечин. Удачный или неудачный кульбит на глазах божественной Консуэллы и беспощадной публики — это все равно что жизнь или смерть...

Пощечины стали меткой спектакля, в том числе пластической. Это со всей определенностью было задано автором.

Сфокусировать в них действие, сделать пощечину многоликим образом взаимоотношений героя с миром — так было задано постановщиками спектакля Марией Осиповой Кнебель и А. В. Бурдонским.

Тота играл Андрей Алексеевич Попов. Лучшего исполнителя на эту роль трудно было придумать.

Двенадцать одинаковых фигур в черных плащах почти до полу и черных цилиндрах, тринадцатый — Тот, одетый почти так же. Отличала их лишь резкая белизна пер-

чаток и двенадцать жестких одинаковых масок, застывших и излучающих холод.

Так и идут они поначалу вместе свободной группой, люди одного общественного круга, неторопливо и достойно двигаясь по огромной пустой вращающейся сцене.

Один из них неторопливо подходит к Тоту; внезапно бьет его и также достойно отходит.

Недоумение и растерянность.

Точно так же — другой.

Возмущение.

Третий. Четвертый. Пятый.

Боль и ярость.

Шестого хочет ударить Тот, но фигуры обступают его, так же достойно и неторопливо отталкивают.

И начинается издевательская игра наподобие «третий — лишний» с пощечинами и разрастающимся самым настоящим «живым» незлобным смехом.

Тот побежден, уничтожен. Он бежит от них по вращающемуся кругу, забыв про джентльменскую чопорность и достоинство, раздавленный унижением, ненавидящий сам себя за единственное желание — бежать.

Навстречу ему «выезжают» на круге две повозки бродячего цирка папаши Брике. Смятым, измятым и растерянным предстает он перед незнакомой ему цирковой братией.

Не было практически никакой стилизации движения, не было пантомимы. Была сыграна подробно и неторопливо обычная драматическая немая сцена. Одинаковые унифицированные черные плащи до полу, цилиндры и маски четко ориентировали зрителя в аллегорическую пантомиму, одинаковость фигур требовала одинаковости движений, их организации, их унификации. А фигуры двигались свободно, естественно, импровизированно. И рождалось акцентированное несоответствие, смещенность, странность сценического мира в соответствии со странностью мира авторского.

На глазах зрителя происходила завязка сюжета, болезненное переселение героя из привычного мира в мир совершенно для него новый.

Всегда достоверно и органично живущий на сцене актер А. А. Попов получал необходимый ему материал для того, чтобы прожить в действии этот переход.

Одна из последних сцен спектакля.



Два клоуна Тили и Поли репетируют антре, в котором они будут вечером осыпать пощечинами Тота. Деловая сцена, повседневные будни цирка. Тоту, наблюдающему репетицию, не до работы. Все яснее понимает он невозможность ухода в идиллический мир, который на поверку оказался не такой уж идиллией. Понимает бесперспективность своей любви к «королеве танго», цинизм, с которым его «королевой» торгуют.

И закипает ярость.

Роем тараканов выются перед ним фигуры в черном и мелькают, дергаясь от пощечин, белые маски, как у двуликого Януса, висящие спереди и сзади на каждой фигуре. Куда ни ударь — всюду находится для этого удара рожа.

Но Тот никаких пощечин не раздает.

Прикрыв глаза, почти не двигаясь, он только слегка потряхивает головой, и чуть-чуть, от внутреннего перенапряжения, подергиваются кисти его рук и шевелятся пальцы.

Весь ускоряющийся каскад пощечин отыгрывается фигурами и озвучивается клоунами Тили и Поли, которые ведут деловую, будничную сцену ежедневной работы.

Это было довольно сложным переплетением.

Здесь ярко жила пантомима — весь рисунок движения фигур был четко выстроен: что ни удар, то резкая смена стилизованной скульптурной композиции.

В этот мир проникал другой — мир будней репетиции и бытового движения.

А третьим и центральным был одинокий и на всю огромную сцену распространенный мир Тота.

От начала к финалу спектакля эволюционировала степень стилизации жеста. Пантомима, практически прошедшая через весь спектакль, ни разу не выступила в своем «чистом» виде, она все время «перемешивалась» с драмой или танцем, цирком или звучащим словом.

И каждый раз это сочетание «работало» на усиление странности, смещенности мира происходящих событий, без которого не могла бы быть сыграна пьеса.

Юный Андриус Шатас уходит из городка, где прошло все его детство и где не поняли и втоптали в грязь его первую любовь к однокласснице Люке Каминскайте. Так начинается спектакль «Брысь, костлявая, брысь!» по

пьесе С. Шальтяниса в Московском драматическом театре имени К. С. Станиславского.

Фантазии Андриуса врезаются в реальные события. И был в этих фантазиях любимый персонаж — бродячий цирк. Да, да, снова цирк, снова любимый за то, что в нем так интересно, небуднично и дружно живет молодая компания, добрые смешные размалеванные и искрящиеся весельем и блесками люди.

Они появились внезапно — хохочущие, с яркими воздушными шариками в руках, скачущие, как будто на горячих конях. Врезались в толпу и стали раскручивать ее по сцене, заражать весельем, вовлекать в карнавал. Как голова кометы ведет за собой по спирали распыляющийся хвост, так и они повели за собой и закружили весь город.

А попереk этой круговерти хаотично, тревожно мечется, ищет своего Андриуса Дедушка — они любили друг друга и искренне дружили.

— Андриус, Андриус! — мечется Дедушка, а Андриус стоит рядом и, захваченный фантазией, смотрит не то в зал, не то в себя и не отвечает.

Резко, сухо, как выстрел, хлопнул шарик. Дедушка остановился в недоумении и замер — потому что умер. А потом пожал плечами («Умер — и все тут, чего же теперь поделаешь!») и стал делово раздеваться «Не хоронить же, в самом деле, в парадном костюме английского сукна, которому сносу нет!»).

• Кому же доверит Андриус в своей фантазии хоронить любимого Дедушку, как не цирку? Грустные размалеванные клоуны и танцовщицы на проволоке берут драгоценные Дедушкины брюки и пиджак, медленно и бережно выстраивают из них на поднятых руках лежащую фигуру усопшего...

Изящная танцовщица со вздохом становится впереди с пышным веером над головой, наподобие плюмажа прекрасной лошади.

Раскрылись пестрые цирковые зонтики — «колеса».

Траурный катафалк, последний в этой жизни скорбный транспорт, готов.

Вздрыгнула в такт музыке и пристукнула о пол высоким каблучком нетерпеливая ножка «лошади», вздрогнул пышный плюмаж: «Пора, это стало невыносимо...» Строго, синхронно, бережно неся скорбные позы, двинулся цирковой катафалк. А за ним лишь один Дедушка



в опрятных белых кальсонах, рубаше, почему-то оставшемся на голове парадном котелке времен его молодости и с легкомысленным детским шариком в руке. Облегченно и беззаботно улыбаясь, идет он за своей колесницей, прощаясь, ласково машет Андриюсу: «Смотри, сынок, не скучай в этой жизни!..»

А все остальные, которые должны были хоронить Дедушку в реальности, теперь стояли, как истуканы. Им Андриус в своей фантазии похорон не доверил.

Цирк появится в спектакле еще неоднократно. А в последний раз, когда рассвирепевший Каминскас убьет корову — бессловесную скотину, позвякивающую колокольчиком, в которой один Андриус в целом свете разглядел прекрасную душу.

В момент выстрела корова, так же как Дедушка, оттанавливается и роняет колокольчик, который замолкает, звякнув в последний раз.

И снова фантазия Андрияса вызывает на сцену цирк. Из плоскости, образованной пестрыми зонтиками, как из раздвигающихся дверей, выходит Дедушка. Его выход в этой компании абсолютно естествен и закономерен — просто хорошие люди обязательно должны быть вместе. Дед поднимает вновь оживший колокольчик и берет за руку корову.

А корова медленно отрывается от земли, встает на пуанты и идет вместе с Дедушкой легко и удивительно грациозно. И это — тоже естественно и закономерно, потому что тело у коровы аляповато и неказисто, а душа у нее — балерины. Это Андриус знает точно.

Как сверхтяжелые врата, раздвигают циркачи пестрые зонтики, приветливо принимая в свою компанию еще одного хорошего человека.

Нелегкая это была задача — найти лицо, коллективный образ цирка.

Когда спектакль выпускался, циркачей играли студенты ГИТИСа, ученики А. А. Попова.

Цирк обязательно должен был стать спаянной, веселой семьей — иначе он просто не был бы идеалом Андрияса.

Юмор на курсе А. А. Попова легко выносился на сцену и становился очевидным для зрителя. «Школа» позволила им свободно и правдиво жить в этой яркой семье.

Расставаясь с Дедом в своих воспоминаниях, Андриус явно жалел не только Дедушку, но прежде всего себя.

И родилась потребность чуть-чуть преувеличить, чуть-чуть показать эту грусть во имя сочувствия Андриюсу — так ему самому хотелось. Это немедленно отразилось на рисунке движения, на стилизации позы, на ритмах.

Новый ключ поведения оказался верным.

Но вот что грустно: закончили ГИТИС и разошлись по разным театрам студенты, на их роли ввелись молодые, опытные и одаренные артисты театра, в том числе вчерашние ученики других мастеров. Они — профессионалы, они «держат» рисунок роли и коллективный рисунок. Все вроде бы то же, но... Но распалась семья, и поблек, потускнел коллективный образ, созданный фантазией и идеалами юного Андрияса Шатаса.

Среди примеров, приведенных в этой книге, кратко изложены два из собственного опыта, отнюдь не потому, что этот опыт полагается идеальным. Сидя в зрительном зале, мы всегда видим результат, путь к которому для нас может оказаться интересным, но часто — особенно в хороших работах — скрыт. Приоткрыть завесы решения чужих загадок и поделиться опытом своего пути — явление естественное.

Московский молодежный театр на Красной Пресне под руководством Вячеслава Спесивцева.

«Ромео и Джульетта» Шекспира, спектакль, сыгранный целой армией начиненных взрывчаткой мальчишек и девчонок — сверстников и сверстниц шекспировских героев. Театральный реквием человеческой жизни и любви, вопль о чудовищности убийства, страстная проповедь того, что распря между людьми тщетна, ничтожна, мелка перед лицом любви...

Конец первого акта, драка и смерть Меркуцио и Тибальда — именно драка, напроць лишенная дуэльной романтики. Не схватка за идею или честь, а взрывообразный исход долго накачиваемой ненависти, первопричина которой давно забыта.

Поставлена кровавая точка, и с этим зритель проживает антракт.

После антракта — все сначала, а точнее — с конца.

Медленно, растянутым кинематографическим рапидом сцена проигрывается от конца к началу, как в кошмарном сне или горячечном бреде, и для нас в новом, вселенском масштабе открывается бредовость убийства, его неестественность для человека, его недопустимость.



Точный режиссерский ход на движение, яркая стилизация формы вывела на высочайший уровень обобщения смысл.

«Кармен-сюита» Ж. Бизе — Р. Щедрина в Большом театре. Танцует Майя Плисецкая, чьи пластические и технические возможности фантастичны. Даже когда она идет по улице, прохожие, не знающие ее в лицо, оборачиваются — настолько вся она создана для балета, настолько вся ее фигура стилизована для танца.

Этот одноактный спектакль поставлен одним из самых темпераментных и изобретательных современных хореографов, главным балетмейстером Национального балета Кубы Альберто Алонсо. Алонсо — мастер современного танца, тяготеющего к пантомиме, где как бы мощно ни было стилизовано движение, оно ближе к жизненной пластике, чем классический балет. Вся трактовка судьбы Кармен, как короткой и бурной корриды, где ежесекундная ставка — жизнь, дала балетмейстеру возможности для создания ярчайшего рисунка танца.

Музыкальная транскрипция была сделана Р. Щедриным в расчете на это. Вот что пишет сам композитор: «Балетный оркестр, мне кажется, должен всегда звучать на несколько градусов «горячее» оперного... «Жестикующая» музыки в балете должна быть резче и заметнее».

В результате партитура была инструментована на струнные и ударные.

Скрипки и барабаны — и только!

Любовь и битва — и только!

Это ли не крайние пределы стилизации?

Спектакль был настоящим праздником театра, фейерверком выразительности движения.

Один из центральных его моментов — встреча Кармен и Хозе.

В этот миг остановилось все.

Все герои замерли, и затаила дыхание музыка.

А Кармен — Плисецкая, на которую даже на улице оборачиваются с выражением лица «Не может быть!..», расслабленная и покорная, с повисшими вдоль тела руками, с глазами, горящими от восторга, медленно шла пешком по сцене навстречу своей судьбе.

Это был миг безраздельного торжества психологической драмы.

Одно мгновение, но без него спектакль проиграл бы очень много.

«Мамаша Кураж и ее дети» Бертольта Брехта в постановке Марка Захарова. Московский театр сатиры.

Сидит в своей повозке и размышляет о жизни старая маркитантка, кормившаяся войной и смертью.

Всю жизнь она впряжена в войну, как в оглобли своей повозки.

Всю жизнь ее кормит и грабит война. Война одну за другой отсчитывает ей скудные монеты и одного за другим пожирает ее детей.

Сидит старая маркитантка на своем товаре и рассуждает о жизни.

И вдруг сцена заполнилась движением. Бесконечной извивающейся лентой ползут мимо повозки ландскнехты.

Оборванные и обшарпанные, в металлических локмотях доспехов и в идиотских касках, скрывающих лбы. Полаут делово и неторопливо, сипя и потея, целеустремленно по движению и абсолютно бесцельно по действию.

Извиваются по земле поденные работяги войны, как черви по останкам ежедневно убиваемой жизни, чужие для маркитантки и неразрывно с ней связанные, случайные отцы и случайные убийцы ее детей.

Вот он, зримый, движением созданный символ, образ ее жизни.

Из дальних углов арьерсцены выходят на первый план два улыбающихся друг другу симпатичных человека. Встречаются на середине, дружелюбно обмениваются приветствиями.

Справа — Отелло, слева — Яго.

Первый — один из великих актеров современности Лоуренс Оливье. Второй — Фрэнк Финлей, артист, сыгравший эту труднейшую роль под стать легендарному сэру Лоуренсу.

Национальный театр Великобритании показывает «Отелло» Шекспира в постановке Джона Декстера.

Два красивых человека идут навстречу друг другу. Идут энергично, свободно, целеустремленно.

Яго легок и по-настоящему спортивен. Упругое тело невесомо, как будто независимо от земного притяжения. Движения удивительно просты и экономны, неброско красивы, разумны, ровны и деловиты, как разумен, ровен и деловит сам Яго.



В этой стабильной простоте и лаконизме движения угадываются некие постоянные и энергичные будни очень жизнестойкого человека.

А навстречу ему — Отелло.

Кажется, что его руки, ноги, массивный корпус под простой и легкой одеждой, крупная голова с блестками седины — все это прочно и подвижно соединено мощными пружинами, все в движении, все деятельно, все работает. Странноватая, чуть приплясывающая походка вразвалку, позвякивание блестящих колец на черных шиколотках, глухой, но явный звук упирающихся в землю при каждом шаге босых пяток — рядом с бесшумными каблуками сапог Яго. Будто мощная и экзотическая птица, чья стихия — полет, ходит по земле, и ходьба эта — дело привычное и нетрудное, но стихия — не своя, не родная.

Два персонажа вышли, считанные секунды шли навстречу друг другу, сошлись на середине авансцены и предъявили нам свои «визитные карточки», в том числе — и прежде всего — в движении.

Два образа предстали перед нами в пластическом сопоставлении.

Что же это было?

Сопоставление Прозы и Поэзии?

Да, в итоге и это, хоть заявлялось и нечто более конкретное, чем столь обобщенные понятия.

Скорее, по нашему ощущению, было сопоставление будничности, благополучной обыкновенности — и небудничной странности, неординарности.

Конечно, все сидящие в зале знали наперед, что Яго предаст Отелло и оба умрут. Но в момент этой встречи, одной из первых сцен спектакля, ни актеры, ни режиссер не заглядывали вперед и не предвосхищали финала. Поэтому сошлись дружелюбные и озабоченные делом люди.

И только две пластические «визитные карточки», предъявленные вместе, наметили будущее противостояние.

Дальше развивался хорошо знакомый сюжет, который обрел плоть и кровь в столкновении именно этих характеров.

Отелло много и энергично двигается на протяжении всего спектакля. Радость любви преобразуется у него в энергию движения, в радость телесного здоровья,

и проявляется она еще ярче от причудливости походки, от неординарности движений.

Весь спектакль развивается стремительно. Действие сжато и уплотнено. Отелло все время в центре большого и важного дела — организации обороны острова, поэтому, когда на минуту заглядывает Дездемона, он вынужден просить ее уйти — он занят.

Как же они не хотят расставаться!

Торопливые и нежные уговоры не помогают — уйти она просто не может.

И тогда эта странная и счастливая птица снова идет вразвалочку через всю сцену, столь же странным медленным движением поднимает руку и ладонью едва-едва касается плеча Дездемоны.

На секунду — не больше — соприкоснулись черная рука и белое плечо. Но сколько было сказано друг другу!

Только после этого Дездемона ушла, а Отелло, как замороженный, сохраняя в ладони ее тепло, медленно прижал руку, как будто сложил крыло.

Но вот наступил момент, сломались мускулистые пружины тела — тот миг, когда до него дошло: «Изменила!»

Короткий хриплый вопль на самой авансцене, неуклюже топчась, поворачивается к нам спиной полусогнутая фигура с головой, спрятавшейся в ладонях, и быстро, все более разгоняясь, уходит от нас через всю сцену — некрасиво, сбивчиво, шумно, то рыча, то плача, растягивая руки в широких белых одеждах, как будто раскрывая безумные объятия...

Ни разу в спектакле — ни до этой сцены, ни после — Отелло не был так впрямую похож на фантастическую черную птицу. Он не шел. Он, громко топая, разгонялся для отчаянного и уже невозможного взлета, чтобы сверху, с высоты послать миру проклятие.

Несколько коротких секунд уходил со сцены Лоуренс Оливье, а аплодисменты звучали еще долго.

Одна из самых трудных ролей мирового репертуара была прорисована актером смело, точно и тонко. Острое решение образа — и внутреннее и внешнее — постоянно являло собой гармонию. Решительная стилизация движения была органично слита с неординарностью души и на протяжении всего спектакля тяготела к пантомиме; ни разу не войдя в ее «зону».

А здесь, в этой сцене, граница была мгновенно взло-



мана. И это откровенно изуродованное «рваное» движение было точным противопоставлением экзотической и мужественной грации, обнажением смертельной раны души.

А Яго?

Как же прост и деловит был подтянутый и энергичный работяга Яго!

Пошел, принес, обманул, распорядился, снова пошел, вернулся, оклеветал, подпоил, отчитал жену, осмотрел платок, обсудил, пошел в другое место, ударил ножом, пришел — делово, без суеты, экономно, ничего не забывая и не упуская. Толковый работник, поставивший себе простую и понятную цель — карьера и сведение личных счетов — и во имя этой цели толково работающий. Разворачивались отлаженные, как хорошая машина, повседневные деловые будни, в том числе такие же деловые и такие же отлаженные будни предательства.

Будничность предательства...

Вот от чего брала оторопь, когда на сцене действовал вполне симпатичный, подтянутый Яго.

Вот для чего характер движения понадобился именно таким, а не каким-либо иным. И в этом — безупречная точность стратегии решения образов, в том числе — пластической стратегии, и точность их сопоставления.

Пластическое решение и сценография всего спектакля были весьма скупыми, фигура Отелло выделялась резким контрастом. Чтобы оправдать такое решение, не сделать его умозрительным, вычурным и формальным, Оливье и Декстеру потребовался весь талант, все мастерство — и острейший рисунок ежесекундно наполнялся внутренней жизнью гигантского напряжения.

Понадобилась незаурядная пластическая культура, культура фантазии и культура движения, чтобы реализовать такой замысел.

Думается, что совершенству этого спектакля воздали бы по заслугам корифеи всех школ и направлений:

Станиславский и Мейерхольд, восхищавшиеся правдой жизни острейших героев Михаила Александровича Чехова и сами сыгравшие роли, которые стали легендой;

Таиров, ювелирно сплавлявший воедино драму и пантомиму;

Коклен и Брехт, прекрасно знавшие, к каким достижениям в искусстве может привести совершенство техники.

И многие, многие другие.

Не случайно художники и критики разных устремлений и разных стран причисляют этот спектакль к числу вершин среди достижений сегодняшнего театра, в том числе и пластических достижений.

Список точных, порой блестящих пластических решений можно было бы продолжить. Они исходят от пантомимы и входят в драму по-таировски, как сама ткань спектакля или в виде сцен, интермедий, отдельных пластических блесков — самое главное не в этом.

Пантомима и драма переживают период мощного взаимного влечения во имя создания образа — вот что важно.

Нет сомнения, что на этом пути и пантомиму, и драматический театр, и зрителя ждут новые открытия.

\* \* \*

Попробуем суммировать некоторые выводы.

Образ в театре — это сложный сплав, где в огне творчества слились многие компоненты. Чем дальше, тем больше наше время диктует необходимость емкого, до предела насыщенного содержанием образа.

Время торопит.

Пьесы, написанные в пяти полнометражных действиях, играют теперь в двухактном спектакле, а неумолимый зритель требует, чтобы было сыграно все.

Образ становится аккумулятором, «уплотнителем» содержания.

Образ «трамбуется» содержание, со все растущей интенсивностью «прессует» в считанных минутах действия такое количество информации, которое раньше, при иных ритмах жизни выдавалось зрителю гораздо медленнее — это торопит время.

Театр активно ищет новые пути создания образа и находит решения на дорогах синтеза искусств.

И вот тут-то происходят взаимообогащающие встречи, в том числе встреча драматического театра с пантомимой.

Три главных героя — каждый своим путем и все вместе — ведут сегодняшнюю драму и пантомиму к синтезу. Это Драматург, Режиссер и Актер. Все они, привлекая



на службу пантомиму, должны четко понимать и умело использовать ее основные свойства.

Пантомима тяготеет к максимальному обобщению содержания, именно поэтому она так пришлась ко двору в сегодняшнем драматическом театре — и не только в нем.

Тенденция пантомимы к максимальному обобщению содержания внешне проявляется в стилизации формы движения. Этим необходимо пользоваться сознательно и смело, всегда помня, что формализм — это не стилизованная форма, а любая форма, лишенная содержания.

Пантомима развивается в двух основных направлениях.

Основой пантомимы-аллегории является обобщенный герой — Человек, Солдат, Рабочий, Труд, Жизнь. Герою противопоставлена масса или стихия — Огонь, Вода, Машина, Война. Персонажи аллегорической пантомимы одноплановы и схематичны.

Мимодрама сталкивает в конфликте героев яркой индивидуальности, сложного внутреннего мира.

Третье направление — стилевые упражнения. Они являются «языковой лабораторией», своеобразной для каждого из многих течений в пантомиме. Здесь разрабатываются особенности знаковых систем, характеризующих то или иное течение.

Этими своими свойствами и творческими возможностями служат драматическому театру разные направления сегодняшней пантомимы.

Драматургия пантомимы, ее сценарий имеют много общего с пьесой. Прежде всего сходным оказывается главное: и пьеса, и сценарий представляют собой цепочку событий и действий, где драматургом должна быть прослежена их иерархия, расположение по степеням важности.

Композиционно и пьеса, и сценарий состоят из нескольких частей, основных узлов: экспозиция, завязка, кульминация и развязка.

Иногда, вклиниваясь в действие драматического спектакля, пантомима может взять на себя один из узлов драматургии — как правило, это бывает кульминация куска, сцены или всего спектакля, так как тут наиболее закономерен «срыв в другой жанр». В этом случае драматургия самой пантомимы может не иметь

собственных завязки, кульминации и развязки (как, например, в «Мамаше Кураж» М. Захарова).

Используя аллегорическую пантомиму, драматург может выйти на аллегорию двумя путями — «Через басню» и «Через притчу».

Режиссерский анализ драматургии во многом сходен и в пантомиме, и в драме.

Однако в работе режиссера пантомимы есть важнейшие специфические критерии отбора и методы.

Переводя на сцену пластический материал жизни, режиссер преобразует его по эстетическим законам. Одним из главных методов такого преобразования выступает метод пластической и ритмической аналогии.

Как пластическая, так и ритмическая аналогии могут быть прямой и косвенной. Самый яркий и емкий по содержанию образ возникает от их столкновения (например, прямой пластической и косвенной ритмической или наоборот).

Режиссеру необходимо четко понимать знаковую сущность искусства и быть творцом, создателем пластических знаков. Новые знаковые системы знаменовали собой вехи в истории пантомимы — Этьен Декру, Жан-Луи Барро и Марсель Марсо тому пример.

Плодотворное направление поиска выразительного знака — «иероглиф», условная образная пластическая партитура, о которой театр договаривается со зрителем. Для создания «иероглифа» режиссеру необходимо на первом этапе анализа определить образ ситуации, образность действия в данных условиях, то есть сравнить схему движения, необходимую по смыслу с какой-либо другой (Чичиков и Манилов махали руками, как крыльями ветряных мельниц). Затем — на втором этапе (практической реализации) — выстроить партитуру знака-«иероглифа» по методу пластико-ритмической аналогии.

Умелое использование «иероглифа» — мощное средство создания образа средствами пантомимы, ее специфического выразительного языка.

Серьезный вклад, который пантомима вносит в драматический театр, — это искусство работы с воображаемым предметом, превращение предмета в образ, символ. При этом реальный предмет, господствующий в драме, «обрабатывается» актером по законам воображаемого.



Действия с воображаемыми предметами ведутся по двум основным направлениям: прорисовка их главных геометрических контуров и оценка сил их воздействия на актера и сил их противодействия его усилиям.

Решение всех задач геометрии воображаемого препятствия сводится к умению выполнить любое движение, сохранив хотя бы одну точку тела в «мертвой точке» пространства.

Оценка сил ведется в два этапа, цель которых — довести воздействие или противодействие до предела, соответствующего задаче (поднять штангу или сорвать цветок), и, таким образом, выявить действие максимально четко для зрителя. Суть первого этапа — «Препятствие побеждает меня». Суть второго — «Я побеждаю препятствие».

Режиссер лепит, выстраивает пластический «текст» по законам фразы. Так же как в читаемом тексте, «текст» движения должен разделяться «знаками препинания» — иначе он не будет понятен зрителю.

Основа основ любой пластической индивидуальности в жизни и в образе (то есть в отражении жизни на сцене) — главные импульсы и главные волны.

Таким образом, импульсы и волны становятся для режиссера и актера объектом профессионального наблюдения жизни, пластическим материалом создания индивидуальности персонажа в действии, а следовательно, необходимым объектом специального тренинга.

Критерии отбора самых выразительных по смыслу движений и поз дает система Ф. Дельсарта. Однако для создания образа такого материала еще недостаточно.

Актер должен сыграть.

А для этого — практика пантомимы (и не только пантомимы) говорит об этом со всей очевидностью — необходим багаж всего театра, опыт и достижения всех школ — таково веление времени.

Театр устремлен к синтезу.

Смешалось как будто все — школы, направления, жанры, разновидности, течения; платформы, искусства.

Но все чаще выходят хорошие спектакли.

Почему?

Потому что растет когорта талантливых мастеров, способных охватить картину сегодняшнего театра в це-

лом, разобраться в хаосе и упорядочить его по своим творческим законам на основе знания и овладения многими законами многих искусств.

Когда дозволено все и сняты всяческие шоры с фантазии, как же много нужно знать и уметь, чтобы стать мастером и освобожденную фантазию реализовать!

И это необходимо всем — и Драматургу, и Режиссеру, и Актеру сегодняшнего театра.

Всего театра, отнюдь не только пантомимы.

В том числе и во имя расцвета пантомимы.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора . . . . .	3
Глава первая. Пантомима, драма, театр . . . . .	6
Глава вторая. Драматург, режиссер, образ . . . . .	38
Глава третья. Режиссер, актер, образ . . . . .	71
Глава четвертая. Школа — путь к образу . . . . .	133

Илья Григорьевич Рутберг

### ПАНТОМИМА.

#### ДВИЖЕНИЕ И ОБРАЗ

Редактор И. Д. Громова  
Художник В. А. Гордеев  
Художественный редактор В. М. Носенко  
Технический редактор Л. Б. Чуева  
Корректоры Л. М. Логунова и М. Е. Барабанова

Сдано в наб. 03.08.81. Подп. в печать 04.11.81. А11036. Формат 84×108/32. Бумага типогр. № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 8,4. Уч.-изд. л. 8,73. Тираж 66 790 экз. Заказ 306. Цена 20 к. Изд. инд. БХС-155. Издательство «Советская Россия» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 103012. Москва, проезд Сапунова, д. 13/15.

Книжная фабрика № 1 Росглавополиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Электро-сталь Московской области, ул. им. Тевосяна, 25.