

*Г. В. Морозова - профессор Высшего театрального училища им. Б. В. Щукина, Президент
Гильдии режиссеров и педагогов по сценической пластике*

Г. В. Морозова

О пластической композиции спектакля: Методическое пособие.

Содержание

<i>П. Попов - Вместо предисловия</i>	<i>2</i>
Режиссура как искусство пластической композиции спектакля	4
Понятие композиции в искусстве	8
Композиционные идеи Вс. Э. Мейерхольда	11
Понятие стиля пластической композиции спектакля	16
Жанр спектакля и понятие художественной условности	19
Отбор средств при создании пластической композиции спектакля	23
Пластическая композиция и декоративное оформление спектакля	30
Понятия темпа и ритма в искусстве	37
Темпо-ритм сценического действия	45
Темпо-ритм и пластическая композиция спектакля	49
Пластическая композиция спектакля как произведение режиссерского искусства	58
О некоторых приемах пластической композиции массовой сцены в спектакле	60
<i>Библиография</i>	<i>74</i>

Вместо предисловия

Странная вещь - предисловия... По-моему, их вообще никто не читает. И это правильно: кому нужны чьи-то досужие рассуждения и комментарии, ведь автор все, что хотел, сказал сам. Ну, еще если автор этот молод и малоизвестен, авторитетное предисловие кого-то маститого может послужить гарантией достоинств представляемого труда, создать ему определенную рекламу. Но в ситуации, когда автор не нуждается ни в рекомендациях, ни в поддержке, ни в разъяснениях? Тогда - зачем?..

А Галина Викторовна Морозова именно такой автор. Любимая ученица И. Э. Коха и Н. П. Акимова, автор книг и статей, практикующий режиссер, мастер сценического движения, Президент Гильдии педагогов и режиссеров по пластике, замечательный педагог и теоретик, профессор и академик. Какие тут «предисловия»?

Поэтому пусть будет объяснение в любви.

В свое время мы, студенты-первокурсники, были ошеломлены явлением стройной дамы с удивительно ровной, тогда еще только начинавшей чуть серебриться ранней сединой челкой. Дама преподавала все, что только можно придумать в области пластики - и ритмику, и акробатику, и этикет, и аж фехтование и бой без оружия. Все это делалось лихо, озорно, непринужденно. А первый урок Морозова начала с демонстрации собственной фигуры и анализа ее недостатков. Мужская часть курса протестующе гудела: фигура произвела неизгладимое впечатление. Девушки-однокурсницы несколько увяли: мало, кто мог похвастаться подобной статью. А Галина Викторовна кокетливо, но беспощадно разбираю себя и демонстрирована на собственном примере, как режиссер должен подавать актрису, дабы достоинства были еще заметнее, а недостатки (если таковые обнаружены), изящно скрыты позой, ракурсом, мизансценой...

С тех пор прошло много лет. А Морозова - все такая же неугомонная, остроумная, ироничная и бесконечно внимательная к ученикам,

Сколько нас, обласканных и благодарных, отогреваются вокруг нее. И сам загадочно истонченный философ пластической культуры А. Б. Дроздин, и вездесущий остроумец Виктор Шендерович (он ведь тоже когда-то начинал как педагог-движенец), и мэтр всей ГИТИСовской пластики Николай Карпов, и совсем еще юная поросль аспирантов, стажеров. Ее знают по всей России и СНГевщине, ей пишут, звонят из Франции, Бельгии, Германии, Штатов. Ее везде ждут, хотят видеть и любят, любят... И всех она опекает, устраивает, наставляет. Хотя, впрочем, «наставляет» - совсем не то слово. Никакого менторства, никакой назидательности, только сотрудничество, сотворчество, совместный поиск. И безграничная забота о каждом, кто когда-либо имел честь быть ее учеником.

Эта забота об учениках - движущая сила практического приложения ее таланта. Вот и пособие, которое Вы держите в руках, результат все той же заботы: передать все, чему научилась сама, поделиться мыслями, идеями, открытиями. И отстоять метод, не позволить растащить Школу на школки, направленьца, личные завихрения и придури. В этой книжке (насколько это возможно в печатном издании) - вся Морозова. В чем она уникальна и сильна (например, все, что связано с ритмом), об этом и пишет. Отчаянно бросается в неподъемную тему стиля в драматическом искусстве и с лукавой беззаботностью отмахивается от того, что уже написано другими (например, мизансцена, уж на что лакомый кусочек!) - зачем?! Читайте, ребята, Эйзенштейна и Ремеза!

Совсем не по-дамски, с жестокой принципиальностью и бескомпромиссностью отстаивает реализм в драматическом театре. Сегодня, пожалуй, нет ничего более важного для всех, кто еще пытается всерьез относиться к профессии и к театру. Со всех сторон понавылезли под видом новаций дилетантские поделки, щедрые на разного рода «сюры», «абсурды», «гиперреализмы». А поскольку пластическая сторона спектакля наиболее наглядна, то именно здесь, в пластике, в движении, в ритме и в пластическом стиле эти детские потуги погромче заявить о себе проявляются наиболее агрессивно. Не боясь показаться старомодной и «скучной», Морозова настоятельно возвращает нас к Станиславскому, психологизму, к правде. И делает это именно на территории противников Системы, пытающихся доказывать, что Станиславский якобы ничего не смыслил в художественной форме и в искусстве композиции. С мастерством профессионального фехтовальщика разит Морозова эту снобистскую чушь, азартно и красиво защищает Метод, его основы и его будущее.

Хотелось бы, чтобы читатель за умными, точными и емкими положениями текста увидел обаятельную, душевную, щедрую и красивую женщину, мастера своей профессии и замечательного человека. Хотелось бы, чтобы читатель полюбил ее так, как любим ее мы, ученики, чтобы он поверил ей и таким образом приобщился к нашему братству - братству воспитанников, последователей и соратников Галины Викторовны Морозовой.

Профессор кафедры режиссуры

Российской Академии Театрального Искусства (ГИТИС)

П. Г. Попов

Режиссура как искусство пластической композиции спектакля

«Рассматривая деятельность режиссера в современном театре и изучая историю режиссуры в прошлом, можно с уверенностью сказать, что за последние пятьдесят лет она сложилась в совершенно законченную художественную дисциплину. Эта дисциплина может быть изучаема теоретически, и если мы еще не имеем теории режиссуры, то несомненно, что она будет разработана в ближайшее время»¹. Написавший эти строки в 1939 году В. Г. Сахновский оказался прав в одном - в определении возраста режиссуры на тот момент; разработка же теории режиссуры оказалась не столь быстрым делом, как он предполагал. Театру (во всяком случае, русскому) для этого потребовалось еще пятьдесят лет жизни, богатой не только удачами и счастливыми открытиями, но и драматическими потерями. Но даже сейчас, в начале XXI века, еще нельзя сказать, что в теории режиссуры в достаточной мере прояснены все стороны этой профессии.

Всем, кто работает в театре и пишет о нем, хорошо известна формула Вл. И. Немировича-Данченко о трех «лицах» режиссера, т. е. о трех направлениях в работе постановщика спектакля. И долгое время считалось, что этой формулы достаточно для определения режиссуры, как профессии. Но ее оказалось недостаточно, когда пришло время определить сущность режиссуры как искусства. Между тем, если она является таковым, то это единственное искусство, не имеющее (или почти не имеющее) теории.

Дело в том, что режиссура - самое молодое из театральных искусств. Актерское искусство существует с тех пор, как существует театр, и практически столько же времени существует искусство драматургии. Из истории театра известно, что в течение многих веков постановкой спектакля руководили то драматурги, то ведущие актеры труппы, а то и просто антрепренеры. И только с конца XIX века, когда, по удачному выражению Ю. К. Герасимова, *«возник в цельном и суверенном виде осознавший себя институт режиссуры»²*, процесс развития театрального искусства стал направляться режиссурой. Так начался новый этап в истории театра: если раньше спектакли ставили, то теперь их начали создавать. Режиссер создает, т. е. «сочиняет» произведение театрального искусства, что позволяет ему называть себя его автором, как это сделал М. Рехельс, вынесший данное определение в заглавие своей книги.

Что же создает, «сочиняет» режиссер в спектакле? Пьесу - ее сюжет, текст действующих в ней лиц - сочинил драматург. Актеры создают - сочиняют! - образы персонажей спектакля, используя для перевоплощения в образ внутреннюю и внешнюю актерскую технику.

Что же остается на долю режиссера? Идеиный замысел, т. е. истолкование, «трактовка» предложенного драматургом материала? Да, конечно, об этом говорил и Немирович-Данченко. Он же говорил об обязанности режиссера направлять работу актеров, помогая им в создании образов. Но толковать пьесу может и литературовед, и газетный рецензент, и историк культуры, да и вообще любой ее читатель или зритель; что касается актеров, то, как известно, в прежние времена они справлялись со своей работой и без руководящей роли режиссуры. Однако если спросить современного актера, что он думает о человеке, роль которого играет - ответ почти всегда будет содержать толкование материала роли с позиций актера, как автора - создателя сценического образа. Если бы функция режиссера в театре была ограничена толкованием драматургии, то его работа над спектаклем была бы закончена в тот день, когда он излагает труппе свою экспозицию постановки. Но, как известно, экспозиция - это только начало работы над спектаклем: в отличие от литературоведческого анализа пьесы, режиссерская «трактовка» должна представить зрителю убедительные доказательства права постановщика освещать содержание пьесы именно так, а не иначе. Значит, творческий вклад режиссера в произведение

сценического искусства - это форма спектакля, которая делает зримым толкование пьесы ее постановщиком. И значит, существует такая область сценического искусства, где не обойтись без режиссуры - это пространственно-временная форма спектакля, или его пластическая композиция. В этом видел суть искусства режиссуры С. М. Эйзенштейн: *«От реплики к реплике в написанной пьесе надо уметь установить единый процесс действия. Развернуть сухую строчку задания в многообразное, многосложное и ритмически слитное действие. Это первое, что должен уметь режиссер, претендующий на построение сценического действия, а не на речитативы по свиткам ролей»*³. Именно здесь режиссер действует не как организатор творческого процесса, не как педагог, не как толкователь содержания пьесы, а как творец, автор, «сочинитель», суверенный представитель искусства режиссуры. Так мы приходим к определению: режиссура есть искусство пластической композиции спектакля.

Известно, что занятие искусством, тем более занятие профессиональное, требует от человека природной одаренности, отсутствие которой не может быть компенсировано ни общим, ни специальным образованием; при этом каждый из видов искусства требует особой, свойственной именно этому виду одаренности. Для успешного творчества живописцу необходимо такое врожденное качество, которое можно назвать обостренной чувствительностью к цветовым впечатлениям. Музыкальное творчество предполагает особую восприимчивость человека в области звуковых ощущений. То есть, творческое воображение, рождающее художественный образ, в каждом виде искусств имеет свои особенности, определяющие одаренность человека, его способность к творчеству в той, а не иной области искусства. Режиссерская одаренность определяется наличием и уровнем развития пластического воображения - так принято называть способность воображения облекать зарождающуюся мысль в пластически оформленные образы, т. е. в формы действия, художественно организованного во времени и пространстве.

Для режиссера пластическое воображение - определяющий признак творческой одаренности. Отсутствие такового вообще делает человека полностью непригодным к режиссерской профессии; такой человек может быть в театре кем угодно, даже недурным актером, но он никогда не обогатит режиссуру ни единым открытием в области профессионального мастерства, даже если поставит множество спектаклей. Ибо, как уже было сказано, ставить спектакли - совсем не одно и то же, что создавать спектакли. О таких постановщиках Г. Товстоногов отзывался категорично: *«Беда! Человек мыслит образно, но не пластически, не средствами театра! Он видит все литературно, а к тому, на что, прежде всего, должен быть настроен его глаз, он как раз слеп»*⁴. Пластическое воображение режиссера - наиболее индивидуальная черта его творческой личности. Эта черта просматривается и в общей композиционно-динамической структуре спектакля, и в пластической обрисовке персонажей, а в конечном счете - в мизансценическом языке, этом наиболее наглядном проявлении творческого почерка режиссера. Только благодаря особенностям пластического воображения могут быть так разительно непохожими друг на друга по стилю даже режиссеры-сверстники, прошедшие в одно и то же время школу одного и того же мастера. Эти особенности предопределяют замысел спектакля уже в момент его зарождения и неизбежно сказываются на всех признаках его формы, включая стиль и жанр.

Открытием этой закономерности мы обязаны Алексею Дмитриевичу Попову - более чем кто-либо другой, он исследовал процесс композиционного творчества в режиссуре; да и рождением самого термина «пластическое воображение» мы обязаны ему же. В 1959 году он писал: *«Искусство мизансцены заключено в особой способности режиссера мыслить пластическими образами, когда он как бы видит все действия пьесы выраженными пластически, через актеров. Спектакль обретает свою художественную заразительность и силу через определенную стилистику мизансцен, верно выражающих мысль, через их характер, графический рисунок, через темпо-ритм их движения... Но видеть все действия пьесы в живой пластике для режиссера мало, ему приходится овладевать законами лепки не только*

отдельных фигур, но и больших человеческих масс. Это искусство полностью определяется особыми качествами композиционного дарования режиссера. Без этого дара вообще нельзя из множества деталей и частных построить целое художественное произведение, то есть спектакль»⁵. Доказательством же истинности данного открытия служит практически все творчество А. Д. Попова. Достаточно напомнить пролог к спектаклю «Ромео и Джульетта», где самый идейно-художественный замысел постановки был выражен в пластической форме: неизвестный «юноша в красном» стремительно появлялся на сцене, чтобы столь же стремительно погибнуть в бою, не успев даже узнать причину вооруженной схватки.

Как способность врожденная, т. е. свойственная одному определенному человеку от рождения, пластическое воображение содержит отпечаток всей человеческой биографии режиссера, его жизненного опыта и вне-театральных впечатлений. Оно способно «перерабатывать», превращать в пластический образ самые на первый взгляд неожиданные «исходные материалы». При этом режиссер, создавая некий пластический образ, может и не осознавать его происхождения. Пояснить данное утверждение (и, может быть, доказать его) поможет конкретный пример пластического решения режиссером Л. Е. Хейфецем спектакля «Тайное общество», поставленного на «большой» сцене Театра Армии в 1968 году пьеса А. Маневича и Г. Шпаликова, переделанная из киносценария, состояла из множества эпизодов, сменявших друг друга, как в калейдоскопе, а это всегда создает постановочные трудности. Здесь же трудность усугублялась огромными размерами сценической площадки Театра Армии. До сих пор считалось, что в таких случаях есть только один выход - использовать вращение круга (благо, что в данном театре даже не один круг, а целая система кругов). Но Л. Е. Хейфец и художник И. Г. Сумбаташвили предложили неожиданное решение, которое поначалу у многих вызвало недоумение. Они не стали дробить огромную сцену на части с помощью станков и выгородок. Наоборот, они открыли ее на всю глубину и ширину, замкнув ее пространство с боков сплошными плоскостями (существовавшие в них прорезы для актерских выходов не просматривались из зрительного зала); плоскости в перспективе уходили от портала к заднику; а сверху это пространство перекрыли наклонным плафоном с фигурой распятого Христа, расположенной головой к авансцене, ногами в сторону задника. В оформлении не было ни единого пандуса, никаких площадок и лестниц, столь любезных сердцу любого постановщика - был ровный, плоский, пустой планшет сцены. Образовался туннель, квадратный в сечении, сужающийся от портала к заднику. Многие режиссеры пришли бы в отчаяние при мысли, что нужно мизансценировать спектакль в таком оформлении... Но именно такое оформление отвечало замыслу Л. Е. Хейфеца. Пьеса была о декабристах, об их безрассудном восстании и горьком поражении, и хотя самые события на Сенатской площади оставались за пределами сцены, - в пластическом воображении режиссера возникла форма каре - военного строя мятежных полков... Эта форма сказалась и в «квадратном сечении» сценического пространства, и в рисунке мизансцен, отмеченных признаками «геометричности»: так, спектакль начинался появлением царского адъютанта, который четким парадным шагом пересекал сцену по диагонали - от левой стороны задника к правой стороне портала, - и его шаги в гулкой пустоте сцены звучали, как барабанный бой. И вся пластика спектакля развивалась по тем же необычным, «геометрическим» законам: каре заявляло о себе постоянно и везде - даже в покоях императрицы, когда поддавшийся панике Николай I заметался по сторонам некоего воображаемого квадрата, делая строевой поворот на каждом углу, хотя границы этого квадрата существовали только в смятенном сознании царя, ищущего и нигде не находящего спасительного выхода. Точно так же темпо-ритм действия, заданный первыми шагами адъютанта, выдерживался на протяжении всего спектакля; и созданное им внутреннее напряжение помогло собрать все многочисленные короткие эпизоды пьесы в одну впечатляющую картину трагических событий.

Пластическая композиция спектакля обрела выразительность и эстетическую завершенность благодаря счастливо найденному пластическому мотиву - тому самому каре, которое вместило в

себя целое богатство ассоциативного содержания: здесь и дух эпохи, и метафорическое выражение идеи замкнутости восстания в узком кругу заговорщиков, и многое другое. Л. Е. Хейфец создал произведение сценического искусства, отмеченное единством стиля и жанровой определенностью. Но в начале творческого процесса было рождение в воображении режиссера пластического образа, предопределившего композицию всего спектакля.

Почему же именно *каре*, а не какая-то другая примета эпохи декабристов стало для Л. Е. Хейфеца ведущим мотивом пластической композиции спектакля? Почему в его воображении возникли контуры именно такого, а не иного образа? Не потому ли, что он был инженером до того, как стать режиссером? Вполне возможно. Пластическое воображение человека, имеющего опыт пространственных представлений в виде чертежей, схем, проекций «переработало» этот опыт применительно к композиции спектакля и в результате сконструировало образ, уходящий корнями в геометрию, но плодоносящий на театральной ниве. Если бы «Тайное общество» ставил другой режиссер, то в его воображении родился бы какой-то иной пластический образ, и мог возникнуть совсем иной по композиции спектакль; правда, неизвестно - был бы он так же красив, как спектакль, поставленный Л. Е. Хейфецем?..

Итак, пластическое воображение - определяющий признак режиссерской одаренности. Но всякая природная одаренность может быть развита в процессе профессионального обучения; более того, она нуждается в определенном воспитании, которое направляет ее развитие, придает ей организованность и обогащает необходимыми знаниями. Самая богатая одаренность, если она лишена правильного воспитания, рискует никогда не перешагнуть порога, отделяющего в творчестве дилетантизм от профессионализма. Только знание объективных законов искусства и умелое их использование в творческом процессе превращают врожденную одаренность в профессиональное мастерство. Следовательно, режиссеру необходимо знание общих законов, правил и приемов пластической композиции.

Понятие композиции в искусстве

Слово «композиция» (от латинского *compositio*) означает сочинение, а также - составление (целого из частей), примирение (составных элементов). В этом же значении слово вошло в русский язык, - как, впрочем, и во многие европейские языки. Но не во всех видах искусства оно имеет широкое хождение: если, например, в музыке и живописи термин «композиция» понятен каждому профессионалу, то уже для литературы он менее привычен - к нему чаще прибегают теоретики и критики, чем писатели. Что касается театрального искусства, то здесь о содержании этого понятия существуют лишь очень общие и приблизительные представления. И дело не только в том, что до появления режиссерской профессии вопрос о композиции не мог даже возникнуть; дело в особенности театрального искусства, в уникальности материала, которым оно оперирует. Во всех других видах искусства существуют отдельно, сами по себе, автор и созданное им произведение, и при этом не составляет труда узнать, из какого материала и каким инструментом данное произведение исполнено. В театральном искусстве все значительно сложнее. Если в музыке материалом, из которого создается произведение, является звук, а в живописи - цвет, то в театральном искусстве таким материалом, т. е. его выразительным средством, является действие. А носитель действия - живой человек, артист, который в роли действующего лица пьесы является одновременно и субъектом, и объектом творчества, т. е. выступает и в качестве автора, и в качестве произведения, и в качестве инструмента, которым это произведение - сценический образ - создано. Вот это и составило камень преткновения на пути развития теории режиссуры. Кажущаяся идентичность художественного материала предмету творчества, видимое отсутствие разрыва между жизнью реальной и отражением жизни в произведении театрального искусства служат основой убеждения, что сценическая жизнь не может, не должна подчиняться каким-либо иным законам, кроме законов самой жизни (как полагают некоторые «знатоки» системы Станиславского, примитивно толкующие и тем самым дискредитирующие ее). Вследствие этого заблуждения театральное искусство - единственное, где о законах композиции говорить почти неприлично (формализм!). Режиссура все еще ждет смельчака, который, не боясь повторить печальную судьбу Сальери, отважится систематизировать композиционные правила и приемы режиссерского искусства. На практике же мы постоянно сталкиваемся с действием этих правил, сознательно или случайно примененных.

Откуда же они берутся - законы композиции, действующие в сценическом искусстве? А откуда же, откуда их черпают другие искусства. Потому что законы композиции практически одинаковы для всех искусств и, следовательно, давно в большинстве своем открыты. Конечно, эти законы, правила и приемы преломляются в разных искусствах по-разному - в силу специфики выразительных средств каждого вида искусства. Основа же у них общая: они выработаны человечеством в опыте художественной деятельности и опыте восприятия ее результатов. Словом, все искусства - дети одной матери, и как бы ни различались они между собой, генетическая связь между ними существует и напоминает о себе довольно часто.

А. Блок на вопрос о том, как он создает стихи, отвечал: «Я их слышу: сначала музыку, потом - слова...».

Чюрленис доказал, что возможно даже большее: слышать живопись (или видеть музыку?).

С. Эйзенштейн обращал внимание своих студентов на «... явления так называемого синэстетического порядка, проявляющегося в более узкой сфере органов чувств. Благодаря им нам кажется, что цвет может быть «кричащим», что запах может быть слишком «острым», что такая-то музыка «бесцветна». Под этим кроется звуковое восприятие цвета,

цветовое - музыки, моторное - фактуры и т. д. ... В области искусства мы постоянно практически сталкиваемся с этим явлением. Оно имеет место и в быту»⁶.

Между тем, живопись и музыка в семействе искусств принадлежат к разным группам: живопись - к изобразительным, музыка - к выразительным (или неизобразительным - этому определению в наши дни отдается предпочтение, для чего есть основания). Что же тогда следует говорить об искусстве театра, которое принадлежит сразу и к той, и к другой группе?

Заранее можно сказать, что здесь действуют все композиционные законы, открытые разными видами искусств: ведь сценическое искусство существует и в пространственном измерении (как живопись, скульптура, архитектура), и во временном (как литература, поэзия, музыка). Но до сих пор в практике театра использование композиционных законов рассматривается как присвоение чужого добра. Это особенно очевидно, если обратиться к театральной терминологии. Режиссура в театре пользуется понятием перспективы, позаимствованным у изобразительного искусства. Она черпает в изобилии терминологию и композиционные приемы у музыкантов. Даже у своего младшего родственника - кинорежиссуры - она находит, что использовать: «крупный план», «наплыв», «рапид»,.. Но ведь это только кажется, что она берет чужое; на самом деле кладовая композиции - общая для всех искусств, и только какой-то комплекс неполноценности мешает режиссуре утвердиться в своих законных правах.

Еще в тридцатые годы В. Волькенштейн доказывал, что для драматургической формы действительны композиционные законы «повтора», «контраста» и «модуляции» (вариации). Как в музыкальных формах - построение по схеме А-В (где А контрастно В) или А-В-А; как в живописи - контраст света и тени, повторенный и варьируемый в тонах и полутонах; как конфликт горизонтали и вертикали, повторяемый и варьируемый на всех уровнях архитектурной конструкции; как рифма и рефрен в стихотворных строфах - надо ли продолжать этот перечень? Ведь достаточно признать найденную закономерность в качестве формообразующей силы в драматургии, чтобы признать ее действительность и для композиционного искусства в режиссуре.

Ибо, если содержание сценического действия - конфликт, то должны быть как минимум две противоборствующих силы (иначе говоря - контрастных друг другу темы), а процесс их борьбы - повторяющиеся в разных вариациях столкновения, пока одна из тем не одержит победы. В рабочей терминологии театра эти темы определяются, как сквозное действие и сквозное контрдействие. То есть, в композиции спектакля действуют законы контраста, повтора и вариации, а в его пластической композиции они реализуются в пластических формах, т. е. в формах действия, художественно организованного во времени и пространстве. И талантливая режиссура показывает образцы применения правил композиции, что лишний раз подтверждает их действенность.

Может быть, Орсон Уэллс не был первым, кто применил способы повтора и вариации, но уже стал классикой пример повторяющиеся сцены молчаливого завтрака супругов, которые стареют с каждым повтором («Гражданин Кейн»).

Может быть, и Чаплин не был первым, кто открыл в приеме повтора возможность достижения комического эффекта: когда Чарли, входя в свой «дом», захлопывает дверь, ему на голову каждый раз падает перекладина, причем в последний раз - уже после того, как он опасно взглянул на нее и успокоился («Новые времена»).

Правда, в приведенных примерах трудно отделить режиссерскую композицию от драматургической, поскольку здесь и сценарист, и режиссер - одно и то же лицо; т. е. можно

предположить, что здесь «сработали» законы драматургии. Но вот пример из числа театральных постановок.

В спектакле «С любовью не шутят» режиссер Б. Равенских применил прием повтора, на использование которого автор комедии не намекал. Это чисто режиссерский прием: один из героев, подстрекаемый приятелями к осаде сердца суровой красавицы, несколько раз повторяет попытку приблизиться к ее двери - но в последнюю минуту, струсив, поворачивает назад. Конечно, это повторяющееся движение к цели каждый раз меняет свой характер - т. е. варьируется его пластический рисунок. С одной стороны, это вполне объяснимо переменами в настроении персонажа, а с другой - является композиционным приемом, рассчитанным (и безошибочно!) на комедийный эффект.

С. Эйзенштейн считал очевидной необходимость использования повтора как композиционного приема: *«Ведь фигура повтора пронизывает области всех искусств»*⁷. Более того, он установил определенную закономерность его применения в сценических условиях: *«Для того чтобы закрепить какое-нибудь действие в сознании зрителя, сколько раз его нужно сделать? Первый раз элемент движения вообще не учитывается. Со второго - начинаешь видеть. С третьего - начинается «игра». То есть - воздействие»*⁸.

Таким образом, представляется бесспорным, что в искусстве режиссуры действуют законы композиции, общие для всех искусств. Но есть и такие композиционные приемы, которые представляются чисто режиссерскими (или режиссерскими по преимуществу).

Композиционные идеи Вс. Э. Мейерхольда

Режиссура заявила о себе, как особом виде искусства, в конце XIX века, и была признана таковым в самом начале двадцатого. Всеволод Мейерхольд начал осваивать режиссерскую профессию в 1902 г., когда возглавил созданную им труппу и за три сезона поставил 170 спектаклей.

А с 1905 г. начались его эксперименты в области композиции. Первым таким опытом были постановки в Театре-студии на Поварской. Так что можно сказать: в истории русского театра Мейерхольд был первым, кто попытался изучить и сформулировать законы нового искусства, что было по плечу только гению. Для этого ему понадобилось проделать гигантскую работу: сначала на практике пройти, «прожить» всю историю европейского театра в постановках пантомим, арлекинад, драматургии классицизма и романтизма, опер и балетов, а затем извлеченные из этого опыта композиционные закономерности примерить к требованиям режиссерского искусства своего времени. Но в истории человечества было немало случаев, когда первооткрыватель сам не осознавал масштаба своего открытия - как Колумб не понимал, что открыл новый континент. Случается такое и с гениальными людьми. Мейерхольд, захваченный волной социального и культурологического радикализма, захлестнувшей страну в годы революции, решил, что весь его опыт должен быть направлен на достижение только одной высокой цели - на создание принципиально нового театрального искусства, призванного полностью заменить старый, «отживший» театр психологического реализма. Так родились идея «театра социальной маски» и концепция «биомеханического актера», которые не только сами оказались недолго вечны ми, но и роковым образом повлияли на оценку всех открытий Мейерхольда в области сценической композиции и на их дальнейшую судьбу. Ибо, как только театр обнаружил, что казавшиеся поначалу столь увлекательными возможности авангардизма исчерпаны, и вернулся к традиционным формам, даже термин «биомеханика» был подвергнут остракизму, не говоря уже о содержании, которое за ним скрыто.

И напрасно. Потому что лозунги «Театрального Октября» уже в начале двадцатых годов были для Мейерхольда связаны больше с его общественной, чем с творческой деятельностью, а к началу тридцатых и вовсе приобрели чисто символический характер, как дань эпохе революционного энтузиазма.

Что же касается слова «биомеханика», то, как выяснилось, в нем нет ничего дурного - этим термином в биофизике называется учение о механических свойствах живых тканей, органов. Это серьезная научная дисциплина, данные которой используются во многих областях науки и практической деятельности, в том числе - в театральной педагогике наших дней.

Но в двадцатые годы термин «биомеханика» связывали с теорией американского психофизиолога Джеймса (W. James), исследовавшего механизмы условных рефлексов. Его нестандартный подход к проблеме (в весьма поверхностном изложении популяризаторов) увлек Мейерхольда, искавшего противовес системе Станиславского. В полемическом задоре он окрестил «биомеханикой» метод воспитания актера, который начал формировать в двадцатых годах. Теперь, спустя три четверти века, всем ясно, что попытка создать театральную школу, основанную на принципах, противоположных принципам Станиславского, была заранее обречена на неудачу. Так и получилось: актеры, вышедшие из студий Мейерхольда, отличались от окончивших другие школы разве что более высоким уровнем физической подготовки, спортивной тренированностью, но никак не способами существования в роли, потому что единственно возможными, отвечающими актерской природе, были способы, которые обнаружил и положил в основу своей «системы» Станиславский. Вероятно, в какой-то момент и

сам Мейерхольд это понял, судя по тому, что охотно занимал в своих спектаклях актеров, учившихся у других учителей и не имевших понятия о «биомеханике». А в конце двадцатых годов Мейерхольд прекратил дальнейшую разработку упражнений «биомеханики». На вопрос, почему он это сделал, сейчас уже можно найти убедительный ответ. Дело в том, что разработанные им упражнения лишь представлялись направленными на поиск новой актерской техники. Главный же смысл этих упражнений заключался в исследовании вопросов пластической композиции в сценическом искусстве. Как только Мейерхольд сам для себя решил эти вопросы, упражнения стали ему не нужны. Сейчас, знакомясь с «биомеханикой» в виде канонизированных «этюдов», сохраненных памятью учеников и сподвижников великого режиссера, можно увидеть это с предельной ясностью. Какие же законы, правила и приемы пластической композиции действия разрабатывал Мейерхольд?

1. Закон контраста, общий для всех искусств, Мейерхольд, применительно к сценическому действию, толковал, во-первых, как контраст движения и статики, используемый для построения мизансцен каждого эпизода. Далее, он использовал контрастные характеристики движения: временные (контрасты скоростей) и пространственные (контраст направлений движения - концентрического и эксцентрического). По законам визуального восприятия, проверенным опытным путем, концентрическое движение (т. е. направленное от периферии к центру и сверху вниз) кажется сжимающимся, сворачивающимся, «закрывающимся» от внешнего мира и несвободным от его давления, вследствие чего у зрителя возникает эмоциональное ощущение отчетливо негативного свойства. Тогда как движение эксцентрическое (направленное от Центра и снизу вверх) ассоциируется с раскрытием, освобождением, облегчением, что вызывает светлые, положительные эмоциональные ощущения в зрительном зале. И здесь следует внести существенное уточнение. По теории Джеймса, эмоциональное состояние человека находится в прямой зависимости от положения его тела и направленности его движений, поэтому достаточно принять определенную позу и совершить соответствующие движения, чтобы вызвать в себе желаемое чувство. Возможно, что поначалу Мейерхольд и хотел применить эту теорию в деле воспитания «биомеханических» актеров, пока в своей режиссерской практике не обнаружил, что направленность движения к центру или от центра влияет не столько на внутреннее самочувствие актера, сколько на эмоциональное восприятие мизансцены зрителем. - что для режиссера гораздо важнее, так как дает возможность обеспечить необходимую для реализации его замысла зрительскую реакцию на каждый конкретный момент сценического действия. Так был установлен один из законов пластической композиции спектакля.

2. Еще одно открытие Мейерхольда, связанное с направлением движения, было им продемонстрировано в спектакле «Дама с камелиями». Знаменитая мизансцена появления героини, управляющей, как лошадьми, двумя молодыми поклонниками, была построена с точным расчетом на особенности визуального восприятия зрителем зеркала сцены.

В изобразительном искусстве каждый художник-профессионал знает, что диагональ, проведенная из левого нижнего угла картины, воспринимается, как восходящая, а проведенная из левого верхнего угла к нижнему правому - как нисходящая, и учитывает эту особенность в композиции изображения. В театре, где движение в «картине» не иллюзорно, а реально, эта особенность зрительного восприятия может быть использована очень эффективно. Тем более, что сцена предлагает зрению объемное пространство, где кроме вертикально расположенного «зеркала» сцены есть еще и горизонтальный планшет сцены, который может быть истолкован как проекция «зеркала» на плоскость. Поэтому движение от левой стороны портала к правому краю задника воспринимается как подъем, взлет, а движение от левой стороны задника к правой стороне портала - как спуск, «обвал» в сторону зрительного зала. Если даже Мейерхольд и не знал об этой закономерности, замеченной еще Вёльфлином, интуитивно он построил подтверждающую ее мизансцену, тем самым открыв закон, очень важный для пластической

композиции спектакля. (Все-таки, думается, как подлинно образованный человек своего времени Мейерхольд читал работы Г. Вёльфлина по теории изобразительного искусства).

3. Приемы повтора и вариаций в пластической композиции спектакля Мейерхольд опробовал еще до своего увлечения «биомеханикой», в своих петербургских постановках. Включение этих приемов в «биомеханические этюды» показывает, насколько важными они ему представлялись.

4. Локальное движение на фоне статики - прием, позволяющий выделить из числа других какое-то отдельное движение, привлечь к нему внимание зрителя. Известно, что при большой двигательной активности человека воспринимается только общая картина движения, тогда как составляющие его элементы (особенно мелкие) вниманием не фиксируются. Но если тело статично, то даже малое движение одной его части (не только руки, головы, но и одного пальца или бровей) привлекает внимание, как бы поданное «крупным планом», и приобретает особую значимость. Разрабатывая идею «локального движения» применительно к мизансцене со многими участниками, Мейерхольд ввел в режиссерскую практику прием движения одного персонажа на фоне полной неподвижности остальных присутствующих на сцене. Из этого опыта родился также прием встречного движения по параллельным линиям: скорость движения каждого персонажа (или группы) на фоне противоположно направленного движения как бы возрастает.

Прием «укрупнения» отдельного движения за счет статического фона не нов, он вроде бы лежит на поверхности, и многие режиссеры, организуя с его помощью мизансцену, часто руководствуются простой логикой, не думая, что используют определенный композиционный прием. Тем не менее, прием этот весьма продуктивен, и возможности его применения весьма разнообразны.

5. Другим способом укрупнить движение является прием «пластического аккомпанемента», основанный на использовании механизма двигательной деятельности человека. Двигательный аппарат человека - это комплексная система, в которой все составляющие ее узлы и рычаги находятся в функциональной связи. В решении любой двигательной задачи участвует вся система, или, говоря проще, в каждом движении одной части тела человека участвует все его тело. Если бы весь двигательный аппарат не «работал» на реализацию каждого движения, то, например, резкий взмах рукой привел бы к потере равновесия и падению. При этом зрительно воспринимается только результат этой «работы», т.е. выполненное движение, а вся деятельность двигательного аппарата, обеспечившая его выполнение, не проявляется во внешних формах или проявляется так слабо, что остается незамеченной. Мейерхольд пришел к мысли, что такая закономерность, естественная для бытового движения, невыгодна для сценической пластики: ведь небольшие движения актера видны только зрителю первых рядов. Так родился девиз: «жест руки переходит в жест тела». То есть, надо выявить, сделать видимыми все вспомогательные, сопутствующие, «аккомпанирующие» жесту движения тела. Это освободит актера от необходимости все время ориентироваться на зрительный зал: благодаря «пластическому аккомпанементу» зритель, сидящий в любом конце зала, сможет увидеть все движения и даже угадать, что делает актер, стоящий к нему спиной. Конечно, в этом приеме содержится момент преувеличения двигательной схемы, когда движение приобретает почти утрированные формы. Но в те годы, когда Мейерхольд разрабатывал свою «биомеханику», такой способ пластической характеристики действия вполне отвечал эстетике царившего на сцене театрального экспрессионизма. В наши дни прием «пластического аккомпанемента» не потерял своей практической ценности, но принял более мягкие формы выражения в соответствии с общепринятой стилистикой композиционных построений.

Мейерхольду было свойственно каждый найденный прием разрабатывать во всех возможных направлениях. Так и «пластический аккомпанемент» он использовал в массовых мизансценах,

когда одному персонажу «аккомпанировали» все остальные действующие лица эпизода, повторяя его движения, «подхватывая» их; движение сразу укрупнилось, становилось более значимым. В другом варианте этот прием выглядел, как общая для группы участников двигательная реакция на движение центральной фигуры эпизода; например, когда все персонажи одновременно (или один за другим) поворачивают головы вслед за героем. Применительно к массовым сценам прием «пластического аккомпанемента» был подхвачен многими режиссерами, которые по сей день продолжают разрабатывать его варианты.

С. Эйзенштейн, прямой ученик Мейерхольда, вообще считал этот прием самым ценным в «биомеханике»: в его дневниковых записях от 30 сентября 1946 г. имеется такое высказывание: *«Альфа и омега теоретического багажа о выразительном движении, вынесенного из занятий по биомеханике, укладывается в тезис № I (и тезис № 16 как прямой дериватив первого):*

1. Вся биомеханика основана на том, что если работает кончик носа - работает все тело...

16. Жест есть результат работы всего тела. И все»⁹.

6. Прием «отказного движения», он же - просто «отказ» (или «бекар»), был позаимствован Мейерхольдом из актерской техники «-пропущено-», которую он специально изучал. Но в основе этого приема также лежит естественная закономерность, свойственная человеку. Многим его движениям предшествуют обратно направленные, без которых их невозможно совершить. Например, чтобы подпрыгнуть (вверх), надо сначала присесть (вниз), чтобы ударить молотком по гвоздю (вниз), надо сначала им замахнуться (вверх), и т.п. Идея Мейерхольда состояла в том, чтобы использовать такое «отказное движение» для подчеркивания переломных моментов в двигательном действии - при переходе от статики к движению, при смене положений тела и т.п. Особенно эффективным этот прием оказался для момента начала движения: он как бы смягчал резкость перехода от позы к движению, связывал вместе две части двигательного действия в одну пластически завершенную композицию. Прием был и остается в режиссерской практике по сей день; из опубликованных трудов С.Эйзенштейна о нем знают даже режиссеры самого последнего поколения; однако произносить вслух термин «отказ» на репетициях решался, кажется, только Б. Равенских.

С. Эйзенштейн, со своей стороны, вкладывал в прием «отказа» еще более глубокий смысл: *«Большой заслугой Мейерхольда явилось то, что он воскресил в сознательной практике сценического обихода этот элемент техники, давно знакомый театральному искусству, но, как и многие другие элементы, завязавший в условиях аморфной нечеткости натуралистической игры. Правда, Мейерхольд пошел не дальше приложения отказа к движению и собственно жесту. Он ограничился лишь чисто пространственным осознанием отказа, не осмысляя его энергетически и диалектически обобщенно»¹⁰*. Пример того, какие возможности заключены в более широком толковании приема, Эйзенштейн дает в уроке со студентами ГИКа¹¹.

7. «Тормоз» - прием фиксации момента действия в позе. Это сигнал для зрителя, активизирующий его внимание к тому, что произойдет после паузы. Чаще всего его применяют, что вполне естественно, в сочетании с «отказом» или с еще одним изобретением Мейерхольда - «посылом».

8. «Посыл» - это акцент на главном моменте приложения сил в движении, прием, позволяющий зрителю почувствовать степень напряженности действия и оценить силу устремленности действующего лица к цели. Прием «посыла» используют для придания действию необходимой масштабности и напряженности; так же, как и другие описанные здесь приемы пластической композиции «от Мейерхольда», он может быть использован не только при

создании схемы движения одного персонажа, но и при организации мизансцены с участием многих действующих лиц.

В заключение этой главы нужно сказать следующее. По свидетельству С. Эйзенштейна, изучавшего «биомеханику» на уроках Мейерхольда в ГВЫРМ, полный курс этого предмета содержал «44 принципа». В наше время восстановлена и потому доступна анализу только часть «биомеханических этюдов», построенных на приемах пластической композиции, которые открыл и использовал в своей творческой практике Мейерхольд. Значит, перечень приемов, основанный на анализе этих этюдов, нельзя считать исчерпывающим, так же как нельзя считать бесспорным их толкование, предлагаемое автором этих строк. Несомненно одно: в теории пластической композиции спектакля первые страницы уже написаны, и сделал это великий режиссер Вс.Э. Мейерхольд.

Понятие стиля пластической композиции спектакля

Во всех видах искусства термин «композиция» (сочинение) применяют в двух значениях. В одном случае имеют в виду процесс создания произведения искусства, т.е. процесс материализации его содержания в художественной форме. В другом случае это относят к самому произведению, к его художественной форме в ее качественных характеристиках.

Художественная форма произведения сценического искусства - спектакля - характеризуется двумя качественными признаками: стилем и жанром. Эти два признака часто объединяют понятием «жанрово-стилевого решения спектакля», что как будто выдвигает на первый план признак жанра. В действительности же среди этих двух качественных характеристик определяющая роль принадлежит стилю. Почему?

«В области искусствознания, литературоведения и лингвистики трудно найти термин более многозначный и разноречивый - и соответствующее ему понятие - более зыбкое и субъективно-неопределенное, чем термин стиль и понятие стиля», - писал В.В.Виноградов¹². И добавлял: «И вместе с тем, без понятия стиля не может обойтись ни одна история и теория искусства»¹³.

Действительно, мы пользуемся этим термином в ежедневной творческой практике и в теоретических исследованиях, потому что ничем иным, кроме этого термина, не можем обозначить некие художественные признаки произведения искусства, некие черты творчества определенного художника; ибо стиль объективно присутствует в каждом произведении подлинного художника как неизбежный отпечаток его индивидуальности. Но, возникая независимо от воли художника, стиль может стать - и, как правило, становится - предметом его сознательных забот на протяжении всего творческого пути. Стремясь совершенствовать свое мастерство, художник старается «оттачивать» свой стиль, т.е. делать его все более определенным, чистым, точным. Работая над стилем, художник освобождается от элементов подражательности, которые часто наличествуют в его первых произведениях; он находит те художественные средства и приемы, которые максимально соответствуют его творческой индивидуальности.

Эта связь понятия стиля с особенностями творческой индивидуальности каждого отдельного художника не подвергается сомнению, когда речь идет о произведениях любого искусства, кроме сценического. Здесь возникает проблема авторства: с какой творческой индивидуальностью связан стиль спектакля? Прежде всего, спектакль создается на основе драматургии, т.е. произведения литературы, которое, являясь творением определенного автора, уже несет отпечаток его художественной индивидуальности, его стиля. Кроме того, каждый персонаж пьесы обретает сценическую жизнь, становится образом только в результате актерского творчества, следовательно - каждый образ театрального спектакля отмечен индивидуальностью создавшего его актера. Так чья же индивидуальность определяет стиль спектакля? Ответ хоть и очевиден, но требует пояснений.

Спектакль, как произведение искусства, как художественное отражение (образ) определенного явления жизни, со всеми компонентами, составляющими его зрелищное существование, - это произведение искусства режиссера, авторская индивидуальность которого и призвана отличать его в конечном результате. На этапе создания идейно-художественного замысла, изучая драматургический материал, режиссер постигает стиль автора и как бы аккумулирует его, стоя на границе двух искусств, чтобы затем, воссоздавая произведение

литературы по другую сторону границы - и в театре - вложить этот аккумулятивный заряд в новую жизнь пьесы - спектакль. Стиль пьесы лежит (должен лежать!) в первооснове стиля спектакля. Станиславский писал: *«Интерпретация драмы и характер ее сценического воплощения всегда и неизменным образом являются в известной степени субъективны... но только при глубоком внимании к художественной индивидуальности автора и к тем идеям и настроениям его, которые -пропущено- творческим зерном драмы, театр может раскрыть всю -пропущено- художественную глубину и передать присущую ей, как поэтическому произведению, цельность и стройность композиции»*¹⁴. Но в то же время пьеса одного и того же автора в постановке разных режиссеров воплощается в разные спектакли. Это происходит потому, что в процессе создания замысла режиссер выделяет в пьесе, выдвигает на первый план те ее идеи и темы, которые созвучны его мировоззрению и художественным устремлениям, и одновременно находит способы их выявления в спектакле, свойственные его творческой личности. На следующем этапе работы в процессе осуществления замысла - режиссер неизбежно сталкивается еще с целым рядом творческих индивидуальностей (художник, композитор, артист), влияние которых не замедлит сказаться на стиле всего спектакля. И сколь ни велика роль и власть режиссера в театре, столь же велика его зависимость от каждого участника постановки, ибо только через их труд он может реализовать свой замысел. Как признавал В.Г. Сахновский еще в 1937 г.: *«Добиться стилистической определенности в спектакле, стилистически оформить его, сделать сценическую вещь такой, чтобы и внутренне, и внешне она была пронизана единым стилем, - это значит сделать изобретение в искусстве, совершить своего рода открытие»*¹⁵.

Таким образом, стиль спектакля - очень сложный сплав, результат сложения многих творческих индивидуальностей, но при этом бесспорно, что «первый среди равных» в коллективе создателей спектакля - режиссер, ибо ему, в конечном счете, принадлежит право выбирать для спектакля и пьесу, и художника, и композитора, и актеров, а затем - направлять их работу, принимать или отвергать ее и собирать из отдельных частей работы целое; поэтому и окончательная «ответственность» за стиль спектакля ложится на режиссера, Бесспорность этого утверждения была осознана уже на самых ранних этапах разработки теории режиссерского искусства: *«...Стиль спектакля неразрывно связан с его композицией»*¹⁶.

Но понятие стиля, как качественного признака художественной формы, не исчерпывается его зависимостью от индивидуальности автора. Стиль произведения выражается в его внутренней цельности, взаимном соответствии всех составляющих его формы. Это требование единства, внутренней цельности произведения касается, во-первых, соответствия избираемых автором художественных средств содержанию произведения; зависимость стиля от предмета изображения - частный случай проявления взаимосвязи между формой и содержанием. Во-вторых, это требование относится к отбору среди этих, соответствующих содержанию, средств только таких, которые гармонично сочетаются друг с другом, являются однородными. Таким образом, полное определение понятия стиля может быть сформулировано следующим образом: «Стиль произведения есть последовательное соответствие художественных средств, свойственных творческой индивидуальности его автора, предмету изображения и друг другу». В применении к искусству режиссуры это определение звучит так: «Стиль спектакля есть качественный признак его формы, состоящий в однородности художественных средств, избираемых режиссером для построения сценического действия». А так как построение сценического действия и есть его пластическая композиция, то можно сказать, что один из главных признаков художественной формы спектакля - стиль его пластического решения, или пластический стиль спектакля.

А что же тогда жанр спектакля? Почему он так тесно связан с его стилем в примелькавшемся словосочетании «жанрово-стилевое решение спектакля»? Давно считается истиной, что в жанре произведения выражается отношение автора к предмету изображения. В произведении театрального искусства суммируются две точки зрения: драматурга и театра. Эти оценки могут быть одинаковыми или разными, могут совпадать частично или расходиться полностью - поэтому итог получается отнюдь не путем простого сложения. Как уже упоминалось выше, возможность дать драматургическому материалу свое собственное истолкование - не только право режиссера, но и одна из его профессиональных обязанностей. Режиссер может разделять точку зрения драматурга, оценив изображенные в пьесе события как трагические, а может увидеть в них комедийную ситуацию, и наоборот: все зависит от его личных качеств, убеждений, пристрастий - человеческих и творческих. Иначе говоря, жанр спектакля Предопределяется художественными позициями режиссера, его творческой индивидуальностью, т.е. его авторским стилем. Жанр спектакля теснейшим образом связан с авторским стилем режиссера и служит его выявлению в такой же мере, как и стиль спектакля. То есть, стиль и жанр спектакля - две стороны его художественной формы, равные по значимости и в равной степени предопределяемые творческой индивидуальностью режиссера-постановщика. Что же касается формулы «жанрово-стилевое решение», то в ней «жанр» стоит на первом месте только потому, что так удобнее для произношения. Тем не менее, жанровая характеристика сценического действия чрезвычайно важна для композиции спектакля, и вопрос о ней следует рассмотреть особо.

Жанр спектакля и понятие художественной условности

Авторское отношение к изображаемому объекту, факту, явлению придает изображению определенный характер, подобно тому, как отношение к предмету разговора придает речи человека интонацию. Интонация строится с помощью расстановки ударений, изменения силы и окраски звука; отчетливая интонация предполагает некоторый нажим, без которого, она не имеет достаточной определенности.

В таком же нажиме, усилении, подчеркивании (в различной степени) нуждается и авторское отношение к изображаемому в художественном произведении герою, предмету, явлению. Художник в своем творчестве всегда пристрастен и никогда этого не скрывает; более того, не может скрыть, потому что именно этот эмоциональный заряд движет им в процессе творчества и неизбежно выявляется в качественных признаках формы произведения. В философии искусства с античных времен авторское отношение к объекту творчества связывали с термином «пафос» (чувство, страсть). В наши дни это слово несколько скомпрометировано его ироническим употреблением, но все же придется к нему прибегнуть, да еще в сочетании с определением «идейный». Без этого термина нельзя понять, что такое жанр.

Идейный пафос произведения - это выраженная в произведении точка зрения художника на объект изображения.

По способу выявления пафос может быть открытым или скрытым, а по своей направленности он бывает двух основных типов: пафос утверждения и пафос отрицания. Эти типы могут иметь разные оттенки - пафос доказательства, пафос разоблачения, пафос иронии, пафос призыва и т.д. Существует и парадоксальный случай - пафос утверждения отрицанием.

Сочетание направленности идейного пафоса со способом его выявления предопределяет жанр произведения. Сочетаний этих может быть множество, если допустить возможность переходных видов между основными типами выявления и направленности. Но образование жанров имеет свои закономерности, проследить которые легко на примерах таких устоявшихся жанровых форм, как трагедия, комедия, драма. Пафос утверждения свойствен трагедии, пафос отрицания - комедии. Драма может содержать как утверждение, так и отрицание. Трагедии и комедии обычно присущ открытый пафос, драме - скрытый. Отсюда берут начало жанры вариативные: романтическая драма несет в себе, как правило, открытый пафос утверждения, социально-бытовая комедия - скрытый пафос отрицания, памфлет - открытый пафос отрицания и т.д. Таким образом, жанр произведения определяется направленностью и способом выявления его идейного пафоса, т.е. отношения автора к предмету изображения. Как же это отношение реализуется в форме произведения? Разумеется, с помощью художественных средств и приемов, выбираемых по принципу соответствия избранному жанру. А конкретно - по степени их художественной условности, потому что разные жанры допускают разные степени условности художественного приема. На этом следует задержаться и определить, что такое условность в искусстве.

Все искусство в целом, как особый вид человеческой деятельности, основывается на условности, общепринятой настолько, что о ней не говорят и не думают. В самом деле, с помощью мазков масляной краски на холсте можно изобразить безусловно только мазки масляной краски. Портрет же, написанный этой краской, в любом случае условен - вместо реальной объемности в нем с помощью светотени, перспективы и т.п. создается иллюзия объема; так же создается иллюзия различия материальных тканей: кожи, роговицы глаза, волос

и т.д. Эта заранее принятая условность не мешает зрителю картины, она как бы не существует для него. Пришедший в театр зритель знает, что перед ним на сцене разворачивается не подлинная жизнь актеров А, Б, В, а воссозданная средствами искусства картина совсем другой жизни, и это не мешает ему оценивать события пьесы с позиций жизни реальной. Иначе говоря, условность есть обязательное условие воссоздания образов действительности в произведениях искусства и в качестве такового принимается зрителем раз и навсегда.

Но поскольку цель искусства состоит не в создании иллюзии реальности, а в познании жизни, ее законов и истин, поскольку искусство является средством выражения взглядов на жизнь, средством духовного общения между людьми - постольку искусство вырабатывает еще и специальные способы условности изображения и стремится сделать их общепринятыми. Прием художественной условности состоит в сознательном отказе от иллюзии жизни, отвлечении от нее - при условии, что это отвлечение не мешает взаимопониманию между автором произведения и его зрителем. Другими словами, обязательная (естественная) условность отражения жизни в произведениях искусства может быть скрыта за максимальным внешним правдоподобием изображения предметов и явлений, или, напротив, обнажена с помощью художественной условности. И тот, и другой способ изображения имеют своим пределом соответствие полученного художественного образа целям искусства и теряют право на существование там, где зритель не принимает предложенных автором форм общения. Между этими пределами можно предположить существование множества градаций, которые определяются степенью условности образного изложения авторской идеи, степенью условности художественного языка произведения.

Можно вообразить себе шкалу этих градаций следующим образом. Если обозначить горизонтальной линией неизбежную условность отражения действительности в произведении любого искусства, а вертикальной - степень художественной условности средств изложения авторской идеи, то в точке их пересечения окажется реалистический способ изображения в его самых чистых, «классических» проявлениях. То есть, художественный образ реалистичен, если его условность не более той обязательной, общепринятой и не замечаемой условности, без которой невозможно существование художественного образа вообще.

В том случае, когда художник задается целью создать как можно более полную иллюзию реальности и отказывается от тех возможностей обобщения и типизации, которые предоставляет естественная условность художественных средств, он приходит к натуралистическому изображению, которое составляет нижний предел в нашей воображаемой шкале. То есть, натурализм есть большее правдоподобие, чем этого требует искусство; условность художественного образа в натуралистическом изображении меньше естественной условности изобразительных средств.

Выше центральной точки этой воображаемой шкалы находятся все степени обобщения художественного образа, все степени отвлечения от иллюзии реальности, - все степени приема художественной условности вплоть до символизма. В приеме художественной условности условность изложения больше естественной условности искусства, а потому она становится очевидной, явной.

С.Эйзенштейн сформулировал эту закономерность следующим образом: «...и в воплощении тематики содержания, и в манере оформления вы имеете непрерывную смену видов выразительных построений. В центральной зоне стоит здоровый реализм - правильное взаимодействие всеобщего и единичного. Гипертрофия одного из них - всеобщего - ведет из зоны реализма в экспрессионизм и конструктивизм. Гипертрофия частного и единичного - к передвижничеству и натурализму»¹⁷. Возможности удаления и вверх, и вниз от центральной точки нашей шкалы - реализма - не беспредельны. Все способы изложения автором своей

художественной идеи приемлемы лишь до той поры, пока они служат целям искусства. При этом естественно, что сам способ изложения диктуется объектом изображения и особенностями выразительных средств каждого вида искусства. Поэтому, хотя теоретически возможности правдоподобия или условности изображения имеют только технические границы восприятия, практически же они лежат в тех художественных пределах, за которыми изображение перестает быть произведением искусства.

Пределы эти не могут быть одинаковыми для разных видов искусства; более того, даже для произведений одного вида они различны для разных жанров. Например, в изобразительном искусстве эти пределы очень широки; но они одни для станковой живописи, и другие - для живописи декоративно-прикладной. Портретная скульптура не допускает такой степени обобщения, как дымковская игрушка; растительный орнамент на ковре не допускает такого точного правдоподобия, какое возможно в натюрморте. По-видимому, эти допустимые пределы условности диктуются, с одной стороны, назначением каждого вида и рода искусства, а с другой - возможностями его выразительных средств. Например, для живописи таким пределом является, по мнению С. Эйзенштейна, плакат: *«...плакат в области живописи, пожалуй, и есть форма предельного выражения пафоса. Это тот вид живописи, который... кричит. Кричит не только своими живописными качествами, но даже конкретным словесным строем. Трудно представить себе плакат без буквенного начертания лозунга и просто невозможно - вне лозунга и формулы, срывающихся с него вообще. В плакате неизменно налицо сдвиг, скачок в новое измерение - от чистой живописи к газете и листовке»*¹⁸. В театральном искусстве, если взять все его разновидности - балетное, оперное, драматическое, искусство пантомимы и т.п. - эти пределы тоже специфичны для каждого из них. Применив к ним предложенную выше шкалу, легко установить, что если балет и опера по своей природе тяготеют к художественным приемам, расположенным выше центра, а пантомима доходит и до крайних пределов условности, то у драматического искусства верхний допустимый предел лежит гораздо ближе к центру. Кроме того, само понятие сценического реализма в балете, опере, пантомиме, если сравнить его с таковым в драматическом театре, следовало бы расположить на этой шкале несколько выше.

Искусство драматического театра в силу своего назначения и в силу особенностей своего выразительного средства реализуется преимущественно в формах, подобных формам реальной жизни, и допускает гораздо меньшую степень условности изображения, чем другие роды и виды искусства. В театральном искусстве сам инструмент изображения - живой человек - в подавляющем большинстве случаев идентичен по своей материальной форме объекту изображения - живому человеку. Спектакли, где «действующими лицами» являются животные, силы природы, моральные категории и т.п., составляют меньшинство; к тому же, эти персонажи обязательно «очеловечены», т.е. наделены поступками, мыслями и чувствами, свойственными людям (хотя бы и в преувеличенной, гротескной форме).

Естественно, что изображение «жизни человеческого духа и тела роли» через человеческое тело и душу артиста выливается в формы, предельно близкие к жизненным. Можно сказать, что реализм изображения органически присущ театральному искусству, составляет его, так сказать, «врожденное свойство». Но прием художественной условности есть частный случай реалистического способа изображения, если к нему прибегают для выявления особенностей содержания, поэтому этот прием не только существует в театре на законном основании, но и выполняет важную роль в процессе формирования жанра спектакля.

В результате анализа понятия жанра было установлено, что авторское отношение к предмету изображения - пафос произведения - может иметь разную направленность и разные формы выражения. Но во всех случаях пафос предполагает некоторый нажим, обостренное художественное выражение авторского отношения к изображаемому. А степень нажима,

степень усиления в выражении авторской точки зрения, - это и есть, в основном, степень художественной условности изображения. Следовательно, жанры различаются по степени условности изображения, по ее допустимым пределам. Практика показывает, что произведения, содержащие скрытый пафос, успешнее всего создаются в реалистических художественных приемах; открытый пафос, напротив, не только допускает, но и требует приемов, обладающих большой художественной условностью.

Таким образом, окончательное определение понятия жанра выглядит так: жанр произведения диктуется направленностью и способом выявления его идейного пафоса, а формируется степенью условности художественного приема.

Художественный прием технически осуществляется через качественный и количественный отбор средств изображения.

Отбор средств при создании пластической композиции спектакля

Итак, стиль спектакля определяется степенью однородности избираемых для его композиции пластических средств, а его жанр - степенью условности художественного приема, осуществляемого путем качественного и количественного отбора этих средств. То есть, процесс композиции спектакля - это рабочий процесс отбора выразительных средств одновременно по трем признакам; пластические средства оцениваются с трех точек зрения - с точки зрения их количества, с точки зрения их качества и с точки зрения их взаимного соответствия, однородности.

Но понятие «отбор» предполагает, что из некоего источника, из имеющихся в наличии вещей, предметов, фактов и т.п. отбираются те, которые максимально соответствуют конкретной потребности. Следовательно, режиссеру, работающему над композицией спектакля, необходим такой источник пластических средств, из которого он может выбрать необходимые и отсеять излишние, не соответствующие его замыслу. Что же может предложить ему в качестве такого источника опыт мирового театра?

Существует только один ответ, как ни банально он выглядит. Этот источник - историческая конкретность предлагаемых обстоятельств событий, происходящих в спектакле. Именно в спектакле, а не в пьесе, потому что в пьесе любого автора, даже классика, описанные события могут быть помещены в историческое время, далеко не всегда совпадающее с тем, когда эти события происходили в действительности. За примерами далеко ходить не надо: в шекспировском «Гамлете» вся обстановка жизни в Эльсиноре скорее напоминает елизаветинскую Англию, чем средневековую Данию, где жил исторический прототип героя трагедии. И когда Ф. Дзеффирелли в фильме с М. Гибсоном в главной роли переместил действие в обстановку, гораздо более точную в историческом отношении, это удивило многих, для кого был привычнее датский принц, живущий во времена Шекспира, как, например, Гамлет Е. Смоктуновского в фильме Г. Козинцева. Но вопрос о том, кто был более прав - Дзеффирелли или Козинцев - не имеет прямого ответа, ибо каждый из режиссеров был точен в (Исторической конкретности изображения того времени, к которому он отнес действие трагедии (вспомним металлический корсет, надеваемый на Офелию - точный исторический штрих, характеризующий эпоху в фильме Козинцева).

Тем, кто сочтет эту простую истину устаревшей и не отвечающей задачам современного театра, придется вспомнить слова Станиславского: *«Что нам нужно для роли? Нужно, чтобы предлагаемые обстоятельства всегда оживали, нужно ощущать предлагаемые обстоятельства»*¹⁹. И требовал, как пишет в своей книге Н. Горчаков, *«...полного, исчерпывающего знания режиссером и актером материала по пьесе, по роли, материалов исторического, философского, политического и бытового характера. Только в результате таких знаний, считал он [Станиславский. - Г.М.], возникает конкретное зрительное видение пьесы и роли»*²⁰. То есть, по Станиславскому, конкретность предлагаемых обстоятельств, в которых действуют герои, - необходимая основа для возникновения подлинного действия и «истины страстей». В этом перечне «бытовые» материалы особенно раздражают поклонников театрального авангарда: с философскими и политическими аспектами замысла они еще готовы смириться, но с бытом?! Между тем, термин «быт» часто употребляется в широком смысле слова и означает почти то же, что историческая конкретность изображения в целом. Попытки освободить действие от реалистической бытовой канвы связаны с неверным представлением о быте как принадлежности только так называемой «бытовой драматургии»; упрощенное понимание «быта» делает его признаком, специфическим для одних жанров и противопоставленным для других. Однако, по свидетельству М. Яншина, Станиславский

«...никогда не говорил просто о быте, то есть о том, что в повседневной жизни окружает человека. К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко всегда говорили о «бытии», то есть о быте, сложившемся веками, впитавшем в себя многое от верований, традиций и привычек народа, они говорили о быте эпохи, всегда противоречивом и всегда выражающем какие-то важные, коренные тенденции жизни... Быт для них был важен постольку, поскольку в нем или с его помощью раскрывалось нечто важное для идеи спектакля, для его внутренней поэтической темы»²¹. Так же толковали понятие быта и наследники Станиславского, выдающиеся режиссеры русского театра XX века. Вот что писал А.Д. Попов в статье «Встреча театра с Шекспиром»: «Есть режиссеры, у которых быт ассоциируется с бытовщиной... Отрицая быт в театре, такие режиссеры любят «играть в театр», и эту собственную забаву называют театральностью, тогда как это самая плохая и дешевая театральщина. Нам кажется, что нелюбовь к быту на сцене проистекает от излишней любви к театральщине. Быт и театральщина несовместимы, тогда как быт и театральность отнюдь не исключают друг друга. Языком выразительной театральности можно рассказать о каком угодно быте»²². И А.Д. Попов имел право утверждать это: достаточно вспомнить сцену поездки верхом на лошадях героев поставленного им спектакля «Укрощение строптивой». Такой же точки зрения придерживался Г. Товстоногов, который был убежден, что на этапе создания замысла спектакля «...любое произведение должно быть бытовым. Какую бы условную пьесу вы ни ставили, какое бы сценическое воплощение она ни получила, на этом этапе работы все должно быть погружено в быт, в тот жизненный поток, который должен давать материал для лепки образов спектакля. Чтобы начать отсекай лишнее от глыбы мрамора, надо сначала иметь эту глыбу, поставить ее в мастерскую, а потом уже думать о том, что в ней лишнее»²³. А С.М. Михоэлс связывал понятие быта напрямую с понятием стиля: «Нередко стиль противопоставляется быту и понятие стиля подменяется стилизацией. Между тем стиль, по-моему, есть выражение закономерности быта, он непосредственно вытекает из быта, и очень часто нарушение бытовой подробности - не только погрешность в отношении быта, сколько погрешность в отношении стиля. I ...Стиль есть чувство закономерного в быте, органичного в нем. Стиль есть постижение цельности быта, его органичности»

Таким образом, конкретность предлагаемых обстоятельств действия - или быт в широком значении этого слова - это жизненный уклад, исторически сложившиеся нормы экономических, правовых и личных отношений между людьми, закрепленные государственным законодательством и общественной моралью; этот уклад социально обусловлен и неизбежно отражается как на внутренней жизни, так и на внешнем поведении каждого члена общества. Он и порождает конфликты, лежащие в основе пьесы, и объясняет мотивы поступков и взаимоотношений действующих лиц. Но если духовный мир человека, его представления о жизни, его моральные критерии формируются в огромной степени под влиянием общественного уклада, то и внешние формы его поведения в столь же сильной степени являются продуктом общественного воспитания, поскольку любое действие есть психофизический процесс, две стороны которого - психическая и физическая - неотделимы друг от друга. Во внешнем поведении людей одной эпохи, одного общественного круга всегда имеются сходные черты, сходные пластические формы действий. Поэтому, с одной стороны, конкретность предлагаемых обстоятельств - места и времени происходящих в пьесе событий, их причин и последствий - создает возможность построения непрерывной линии сквозного действия в спектакле в полном соответствии с существом конфликта; а с другой, являясь источником однородных пластических средств, та же конкретность обеспечивает стилевое единство пластической композиции спектакля, т.е. формирует его пластический стиль.

Однородность средств не есть однообразие, одинаковость физического поведения исполнителей всех ролей во все моменты сценического действия. Чем полнее запас выразительных средств создателей спектакля, тем разнообразнее приспособления и

пластические характеристики персонажей и мизансцен. И все эти пластические средства имеют общее происхождение, т.е. они однородны друг другу.

Наконец, остался неясным вопрос: относится ли требование исторической конкретности предлагаемых обстоятельств к постановкам современной драматургии, или это - специфический признак «исторического спектакля»? Безусловно, относится. Эти обстоятельства потому и предлагаемые, что они предложены как определенные условия для действий вовлеченных в конфликт персонажей пьесы; а в обстоятельствах, лишенных конкретности, вряд ли возможны какие-либо осмысленные и продуктивные действия. Более того, даже в спектакле, где действуют фантастические персонажи в фантастических обстоятельствах - эти обстоятельства должны быть наделены своей, фантастической конкретностью настолько, чтобы актеры могли в них целенаправленно действовать, а зрители - понимать, что происходит в этом необычном мире. Авторы спектакля - и в первую очередь, режиссер, - должны придумывать, сочинять особые формы существования фантастических персонажей и предлагаемые обстоятельства, в которых это существование возможно; но при всем их отличии от знакомых всем жизненных форм, они должны быть схожи между собой, т.к. существуют в общем для них, хотя и вымышленном мире.

Существующее мнение, что при постановке современной пьесы легко достигнуть необходимой конкретности предлагаемых обстоятельств - заблуждение. Герои современной пьесы существуют не в безвоздушном пространстве и не в какой-то абстрактной, одинаковой для всех «обстановке двадцатого века»; они живут, трудятся и борются в конкретных условиях места и времени действия пьесы. И как бы ни был современный режиссер или актер связан с жизнью своей эпохи, как бы живо он ни следил за событиями в мире и в своей стране, он не может охватить своим вниманием полностью, во всех подробностях разнообразные жизненные процессы, происходящие в окружающей его действительности: всегда остается множество явлений, неизвестных ему до момента знакомства с пьесой. Поэтому А.А. Гончаров настоятельно рекомендует: *«Если ставится современная пьеса, то следует использовать все возможности для знакомства со средой, близкой действующим лицам произведения, их бытом, условиями работы»*²⁵. Конечно, при постановке современной пьесы режиссер и актеры вряд ли совершат крупную историческую ошибку. Но одной общей правды для создания полнокровного образа человека нашего времени мало - нужна еще правда конкретная, и к тому же - правда художественная. Нельзя говорить от имени современника, если жизнь его знакома только в общих чертах. А жизнь нашего современника характеризуется множеством весьма конкретных понятий и проходит в конкретных условиях, в окружении вполне конкретных вещей и явлений. Вряд ли можно понять логику поступков человека, не учитывая его социальный статус и профессию; не менее важно знать круг его интересов и привязанностей, познакомиться с людьми, которые его окружают, со страной, городом, домом, где он живет. Словом, с исторически конкретной обстановкой места и времени действия, или, если слово «исторически» кажется неуместным в современном спектакле - пусть это будет называться просто «конкретной жизненной обстановкой».

Таким образом, стиль пластической композиции спектакля складывается в результате отбора пластических средств по признаку их однородности; однородность свойственна средствам, имеющим общее происхождение из одного источника; таким источником является весь комплекс конкретных образных представлений о предлагаемых обстоятельствах действия, сложившийся в процессе создания режиссерского замысла. Такой вывод лишний раз подтверждает зависимость стиля спектакля от творческой индивидуальности его постановщика.

С другой стороны, жанр спектакля, как уже говорилось, оформляется в процессе реализации художественного приема, избранного режиссером для воплощения замысла, а художественный прием характеризуется степенью условности выразительных средств. Следовательно, для пластического оформления жанра нужны пластические средства, отмеченные свойственной

данному жанру условностью. При этом речь идет не о естественной условности, в силу которой, как мы знаем, ни один исполнитель роли Отелло не задушит актрису, играющую Дездемону, и ни один актер в роли Иванова не застрелится на глазах у зрителя, а об условности художественной - той самой, благодаря которой зритель готов рассматривать четыре сколоченных крест-накрест палки сначала - как садовую ограду, потом - как тюремную решетку, и в конце концов - как некий символ замкнутости героев в мире неразрешимых проблем. Но возможны ли такие формы действия, внешняя (пластическая) сторона которых была бы условна? По системе Станиславского - нет, невозможны: действие, как выразительное средство актерского искусства, должно быть подлинным. А так как в действии внутренняя и внешняя стороны не существуют раздельно, то и внешняя (пластическая) сторона действия не может быть условной, не подлинной. Ведь четыре палки воспринимаются зрителем, как разные и вполне конкретные предметы только потому, что актеры действуют с этими палками, как с подлинными предметами. Тогда в чем же состоит условность пластической композиции спектакля, определяющая его жанр? В отборе средств по условиям жанра, потому что не каждое подлинное действие по своей внешней форме соответствует избранному для композиции спектакля художественному приему. Художественный прием осуществляется в процессе отбора: из всех возможных пластических средств отбираются те, которые по своему качеству и количеству точнее всего выявляют жанр спектакля; т.е., пластическое оформление жанра реализуется количественным и качественным отбором выразительных средств.

Процесс отбора диктуется художественной логикой произведения. Пафос произведения, его идейно-художественная направленность подсказывают актеру и режиссеру качественную и количественную меру отбираемых средств, и хотя эта мера представляется трудно определимой, она настойчиво напоминает о себе всякий раз, когда ее нарушают. Можно сказать, что ощущение этой меры подобно внутреннему камертону, помогающему режиссеру избежать фальшивых нот. Мету различия для разных жанров можно проверить на множестве примеров из театральной практики. Возьмем наиболее бесспорный из них. Ни один исполнитель роли Гамлета (если спектакль - не пародия) в момент исполнения монолога «Быть или не быть?» не прибегнет к такому физическому выражению своих сомнений, как почесывание затылка - весьма распространенному жесту людей, находящихся в затруднительном положении. Например, у Пушкина: *«Братья и молча постояли, да в затылке почесали...»*²⁶. В то же время Е. Лебедев, играя Артуро Уи, в сцене лихорадочных поисков - нужного решения жует поля своей шляпы и высасывает искомую мысль из пальца, - т.е. совершает действия, куда более необычные по форме, чем почесывание затылка. Эти жесты продиктованы художественной логикой созданного актером образа, и поэтому они настолько же соответствуют жанровому решению спектакля «Карьера Артуро Уи» в ленинградском БДТ, насколько почесывание затылка - жест, качественно не соответствующий жанру трагедии, будь то «Гамлет» или «Царь Эдип».

Подобно тому, как художественная логика жанра диктует качество отбираемых средств, она определяет и разное их количество в разных спектаклях. Обилие жестов, калейдоскоп мизансцен не свойственны трагедии, но характерны для комедии. Социально-бытовой пьесе присущи бытовые, без всякой вычурности движения и позы, водевилю - движения и позы, близкие к танцевальным, от которых легко перейти к пению и танцам. Социальная драма требует более подробной, богатой мелкими деталями характеристики действий, нежели трагедия или романтическая драма, но зато не допускает такой стремительной смены мизансцен, какая возможна и даже желательна в комедии, и т.д. И каждый из перечисленных здесь (как и неупомянутых) случаев есть лишь частный пример художественной условности, поскольку пластическая форма действия в каждом из них является не простым воспроизведением жизненного поведения людей, а художественным творением, созданным путем специального отбора пластических средств по условиям жанрового решения спектакля.

Степень условности пластической композиции возникает на последнем этапе работы над спектаклем.

Можно ли установить законы, практические правила отбора средств для каждого отдельного жанрового решения? Если это и возможно, то лишь в самых общих чертах.

Так, можно полагать, что пластическая композиция трагедии должна быть очищена от мелочей, от бытовой суетности. Масштабность проблем и образов трагедии требует немногочисленных, но очень существенных, важных по смыслу форм действия. Можно сказать, что пластическая композиция трагедийного спектакля характеризуется минимальным количеством максимально крупных по значению пластических средств.

В социальной и психологической драме актерская пластика, должна быть близка обыденному, житейскому действию. В драме каждая мелкая пластическая подробность может помочь проникновению в сложный мир взаимоотношений героев, открыть зрителю их второй план, выявить таящийся за фразами персонажей подтекст. Не типичны для драмы стремительные и протяженные передвижения, бурная смена мизансцен: как и в жизни, это случается лишь в кульминационные моменты, в моменты особо острого напряжения действия. Значит, можно считать, что для пластической композиции социальной и психологической драмы характерно большое количество жизненно-естественных, подробных пластических средств, окрашенных разнообразными и тонкими; психологическими оттенками.

Драма романтическая тяготеет к пластике, качественно близкой к трагедийной, но не так строго ограниченной в количестве. Здесь уместны и стремительные передвижения, и обилие мизансценических перемен - в общем, пластические формы романтической драмы, как правило, складываются из большого количества интенсивных и крупных двигательных действий. Для пластической композиции героической и лирической комедии обычно подбираются такие средства, которые сочетали бы в себе интересные и тонкие подробности (как для психологической драмы, но в меньшем количестве) с широкими, стремительными перемещениями, придающими легкость общему пластическому строю спектакля.

В социально-бытовой комедии пластические характеристики образов складываются из наиболее точных, наиболее существенных бытовых движений и характерных привычек, которые как бы укрупняются благодаря более строгому, чем в драме, количественному отбору. Стремительность развития действия, обычная для комедии, не оставляет времени для мелких подробностей и плавных, постепенных переходов от одной краски к другой. По-этому пластические средства в такой комедии отличаются локальностью, резкой контрастностью и быстрой сменяемостью; количество их не очень велико, но часты повторы, которые сами по себе являются одним из способов создания комедийного эффекта.

Для сатирической и эксцентрической комедии, памфлета и подобных им жанров отбираются пластические средства, во-первых, находящиеся у того предела, где кончается жизненное правдоподобие, и, во-вторых, в таком количестве, которое само по себе стоит на грани невероятного. Здесь амплитуда движений колеблется от самой малой до огромной, характер движений меняется ежесекундно, их контрастность предельна, а в результате создается качественная и количественная перенасыщенность пластических средств, которая обычно определяется словом «гротеск».

С. Эйзенштейн в занятиях со студентами проводил практические опыты по изменению жанрового решения отрывка; например, повышая степень условности, переводил драматическую ситуацию в мелодраматическую, а затем - в трагическую: *«...мы набросали целый ряд признаков, которыми... можно поднять ...сцену до следующей стадии - до более*

патетического эффекта. Сведем результаты: движение стремилось к ритмической размерности. Жест поднимался до голоса. Пантомима - до текста. Проза - в стихи. Звук слова - до музыки. Свет - в цвет»²⁷.

Кстати, такой простой опыт помогает понять, почему стихотворная форма столь же естественна для трагедии и романтической драмы, сколь непригодна для социально-бытовой комедии.

Сложившиеся в творческой практике типы пластического оформления жанра основаны на художественной закономерности, поскольку все они уходят своими корнями в такие общие категории и понятия эстетики, как прекрасное и безобразное, трагическое и комическое. Они основываются на понимании жизненных закономерностей. Над чем человек смеется и чему он сочувствует, что может вызвать его гнев или радость, - определяется не случайностью и не капризом художника, а вечными законами жизни человеческого общества, которые еще никому не удавалось преступать безнаказанно. И если эти типы принять не как предписываемые театральной традицией каноны, а как результат действия объективных законов искусства, то станет ясно, что творческой свободы художника они не сковывают. Следование тем наиболее общим законам композиции, которые направляют процесс жанро-образования, не препятствует выявлению творческой индивидуальности режиссера в процессе отбора конкретных выразительных средств.

Для современного искусства характерно стремление если не преодолеть жанровые границы, то, во всяком случае, исследовать их пределы, установить возможности взаимопроникновения жанров, создания новых жанровых «сплавов». Всегда на гребне этой волны экспериментов закономерно оказываются те произведения, авторы которых пришли к оригинальной жанровой форме не путем поисков самой формы, а в результате нового и художественно-обоснованного подхода к предмету изображения, не вопреки эстетическим законам, а благодаря их своеобразному использованию.

Классическим примером современной трагикомедии может служить фильм Пьетро Джерми «Развод по-итальянски». Жанр поставил перед режиссером невероятно сложную задачу: снять убийства так, чтобы она вызвала в зрительном зале смех, что происходило между героями до этого момента, было достаточно комично. Но могут ли быть смешны люди, убивая и умирая? Джерми нашел такие средства построения этой сцены, благодаря которым действующие в ней лица ни на мгновение не вызывали у зрителя ни сочувствия, ни уважения, ни страха. Знаменательно, что это были исключительно пластические формы действия - слов почти не было произнесено до финального момента. Сначала зритель увидел вычурную позу «неверной жены», которая позирует художнику - своему любовнику. Одновременно зритель мог оценить самого любовника - нелепую фигуру в шортах и шляпе колониального афериста - и утрированное вдохновение жестов, которыми он наносит на холст мазки краски, создавая портрет дамы сердца. Затем зрителю является «мститель за поруганную честь», самолично организовавший эту акцию, но сбившийся с отрепетированной роли, и теперь он нелепо топчется на роковой тропинке, не решаясь привести задуманное в исполнение. И тут, уже совсем неожиданно для зрителя, раздается выстрел, разрешающий ситуацию; внезапно появившаяся «оскорбленная жена» деловито убирает в сумочку оружие мести и возвещает о торжестве справедливости; при этом и внешность, и все манеры этой «карающей руки Немезиды» таковы, что ничего, кроме смеха, не вызывают. Сцена, построенная таким образом, действительно смешна, несмотря на трагизм события, потому что в ней реализованы все признаки жанра трагикомедии. Зритель смеется - как-то неожиданно для самого себя, с некоторой горечью и недоумением. Он смеется не над смертью двух героев фильма, а над абсурдностью, нелепостью законов о браке, которые не оставляют человеку достойного выхода из банального жизненного случая, именуемого любовным треугольником; он смеется над

слепотой и ограниченностью людей, которые внутренне отвергают эти законы, но все равно живут по ним и стараются приспособить их к своим нуждам, выворачивая наизнанку не только сами законы, но и святые права человека, включая право на жизнь. И эту неожиданную смеховую реакцию обеспечил режиссер Джерми, отобравший из всех возможных средств именно те, которые сделали сцену не трагической, а трагикомической. Таким образом, жанровые и стилевые признаки формы спектакля - его пластической композиции - создаются в процессе отбора средств: количественного, качественного и по признаку однородности. Самый процесс отбора - не механический, но творческий; в нем столько же сознательного, сколько и интуитивного. При этом предпочтительно, чтобы именно творческая интуиция осуществляла отбор, а сознание лишь контролировало его, производя проверку на «жанровость» и «однотипность». Одному сознанию доверить этой работы нельзя, потому что в результате может получиться хорошо сделанный, но неживой спектакль - продукт эрудиции и хорошего вкуса. Но и полностью полагаться на интуицию тоже нельзя, потому что потерять контроль над творческим процессом - значит снять с себя ответственность за художественный результат. С. Эйзенштейн утверждал: *«...Подобный подбор, без которого нет творческого действия и процесса, проходит всегда. Но вопрос - в его длительности и развернутости... С возрастанием практического опыта, тренажа и сноровки этот процесс отбора и отбрасывания вариантов часто даже не доводится до стадии сформулированного вывода. ...И то, что кажется магией озарения, есть не больше как результат длительного труда, иногда при большом опыте и большом запале (при «вдохновении») сводимого по длительности в мгновение»²⁸*. Примечательно, что закономерности отбора, по мнению Эйзенштейна, едины для всего процесса композиции спектакля и в равной мере проявляются в работе всех участников постановки - режиссера, актеров, художника, композитора: возникают случайные возможности, случайные неожиданности. *«Реплика с места. Замечание на лету. Случайное движение. Все это может войти в оформление и в разработку. И заметьте, ведь далеко не все, не всякая деталь и случайность соответствует тому, что вы хотите. Одно подходит, другое - нет. То есть на стадии ощущения вы уже обладаете «негативным» отбором... Ощущение правильного у вас есть, но своей сформулированности оно окончательно достигает лишь на последнем штрихе оформленности. Это можно сказать в отношении малейшего жеста, и в отношении ответственной планировки, и в отношении отчетливости трактовки, и в отношении обрисовки образа или характера»²⁹*.

Пластическая композиция и декоративное оформление спектакля

Произведение режиссерского искусства - это пространственно-временная форма спектакля, т.е. его пластическая композиция не как процесс, а как результат творчества. И если материал, из которого создается форма спектакля, есть действие, художественно организованное во времени и пространстве, то неизбежно встает вопрос о функциях сценического пространства и сценического времени в спектакле; т.е. следует установить, какова их роль в процессе создания спектакля, и как они проявляются в его окончательной форме.. Надо признать, вопрос не из самых легких. Сценическое пространство и сценическое время условны по определению, тогда как от сценического действия требуется безусловность, подлинность; поэтому установить характер существующей между ними связи столь же непросто, сколь и необходимо.

Начнем с пространства, которое в спектакле организовано декоративным оформлением сцены. Сценография - область действия театральных искусств-помощников или форма существования в театре изобразительных искусств: архитектуры, скульптуры, живописи, графики. Следовательно, декоративное оформление создается иными выразительными средствами, нежели сценическое действие. Более того, декоративное оформление есть результат работы особой творческой личности в театре - художника (за исключением тех редких случаев, когда режиссерский дар и талант художника соединяются в одном лице), приносящего в спектакль неповторимые черты своего авторского стиля. Поэтому для понимания связи между пластической композицией спектакля и его декоративным оформлением необходимо уточнить роль и место каждого из рассматриваемых элементов в системе взаимовлияния всех частей художественного целого, т.е. спектакля. Или, говоря проще, что является первостепенным, определяющим, а что - второстепенным, определяемым?

Известно, что актеры могут играть без всяких декораций, тогда как декорации сами по себе, без актеров, ни при каких условиях не составляют произведения театрального искусства. Декорации существуют для актера, ради его творчества; однако, вызванное к жизни потребностями актерского искусства, искусство сценографии приобрело известную самостоятельность и даже некоторую власть над искусством актера.

История их взаимоотношений довольно сложна и богата крайностями. Первые в истории театра декорации нисколько не претендовали на какое-либо самостоятельное значение - они просто обозначали место действия и создавали актеру более или менее удобные условия для существования на сценической площадке. Эта услуга была весьма значительной, но плата за нее превзошла самую услугу. Сделанное открытие, что декорация может многое объяснить зрителю и тем самым избавить актера от лишних забот, Вовлекло за собой тенденцию возлагать на оформление спектакля все большую ответственность за зрелище в целом, с предоставлением все больших прав и все большего места. И искусства-помощники воспользовались этими правами; особенно же их коварство проявилось тогда, когда были открыты впечатляющие возможности света, изобретен круг и вся современная машинерия и техника. И вот уже К.С. Станиславский в тревоге пишет: *«Было время, когда на сцене совсем не знали художника, а был только маляр-декоратор на годовом жалованье, писавший все, что понадобится. Это было плохое в художественном смысле время. Наконец, к общей радости, в театр вернулся художник. Первое время он, как скромный жилец, попавший в чужую квартиру, держался тихо, в стороне, но постепенно стал все больше и больше прибирать власть в свои руки и дошел в некоторых театрах до главной роли инициатора спектакля, почти единоличного творца и вытеснил собою актера с его законного в театре места»*³⁰.

Вполне возможно, что такое положение создалось ввиду того, что искусство режиссуры в те времена только-только начинало становиться на ноги - во всяком случае, ее опыт ничтожен в сравнении с многовековым опытом изобразительных искусств. Может быть даже, само режиссерское искусство было порождено потребностью в той руководящей силе, которая могла привести в равновесие все элементы большого и сложного произведения, которым становился спектакль. Но для того, чтобы определить права и место каждого составного элемента, режиссуре надо было исследовать их возможности. Поэтому именно эпоха становления режиссуры как искусства организовывать спектакль отмечена невиданным ростом значения сценографии. Гордон Крэг и Станиславский, Антуан и Мейерхольд, каждый по-своему и в разных направлениях исследовали возможности материально-вещной обстановки спектакля, роль живописно-цветовой гаммы, архитектурных конструкций, объемов, плоскостей и т.п. Понадобилось исчерпать весь потенциал театрально-декорационного искусства, довести его до последней степени совершенства, чтобы стала очевидной его несамостоятельность, подчиненность чему-то другому, основному в театре. И вот XX век становится веком великого открытия: главное в театре - сценическое действие, осуществляемое актерами, а все остальное существует лишь для него и настолько, насколько это ему необходимо.

Однако извлечение старых истин из-под пепла временных заблуждений сопровождалось готовностью свести к минимуму декоративное оформление - в середине века это стало чуть ли не обязательным требованием, во всяком случае, признаком хорошего тона. Наиболее радикальной (как всегда и во всем) была позиция Вс. Мейерхольда: он заменил декорацию «конструкцией» и костюмы-«прозодеждой». Как пишет Н. Волков, «...Мейерхольд говорил, что театр должен отмежеваться от живописца и музыканта, слиться могут только автор, режиссер и актер. Четвертая основа театра - зритель... Если изображать графически данные взаимоотношения, то получится так называемый «театр прямой», где автор-режиссер-актер образуют одну цель, навстречу которой устремляется внимание зрителя»³¹.

Подобное отношение к декоративному оформлению спектакля, пусть не в столь крайних формах, не изжито до сих пор. Его сторонники объясняют свой отказ от внятного оформления сцены стремлением к «театральности». Против этого возражали многие мастера режиссуры; в частности, А.Д. Попов заметил, что «...возвращение актера на фон холщовых кулис и освобождение его от каких-либо игровых деталей еще не знаменует победы романтизма и театральности на сцене»³². То есть, из открытия, что искусства-помощники - не главные на сцене, вовсе не следует, что они не нужны совершенно. А попытки избавить театр от декораций - это отголоски прежнего гипертрофированного почтения к оформлению сцены, только «вверх ногами»: в них отражается представление о самостоятельности и независимости сценографии.

В наше время этот вопрос полностью прояснился: искусство сценического оформления играет второстепенную роль по отношению к искусству актерской игры. Это положение отнюдь не отрицает, а, напротив, предполагает известное влияние, которое может и должно оказывать оформление спектакля на сценическое действие. Мера и направление этого влияния определяется потребностями действия, в чем и проявляется первостепенная, определяющая роль последнего. Взаимосвязь между пластической композицией спектакля и его декоративным оформлением очевидна: точка их наиболее тесного соприкосновения есть мизансцена. Ведь мизансцена - не что иное, как пластическая форма «действия», взятого на любом этапе его развития во времени и в у. пространстве сцены. И если принять определение режиссуры, как искусства пластической композиции, то нельзя придумать ничего лучше крылатой формулы О.Я. Ремеза, сказавшего: «Мизансцена - язык режиссера» и в доказательство этого определения написавшего целую книгу.

Возможности перемещения актера в сценическом пространстве зависят от того, как это пространство организовано сценографом. Ширина, длина и высота станков естественно

определяют длительность и масштаб передвижений, широту и глубину мизансцен и быстроту их сменяемости. Угол наклона планшета сцены предъявляет свои требования к актерской пластике. Кроме того, актер должен учитывать перспективу живописного изображения и фактуру бутафорских деталей, чтобы потерей необходимой дистанции не разрушить иллюзию, не разоблачить перед зрителем подлинные пропорции и истинный материал конструкций и рисованных декораций. Для режиссера размеры и форма станков и площадок - это «предлагаемые обстоятельства» создания пластической композиции. Таким образом, становится очевидной прямая связь между архитектурно-конструктивной стороной декоративного оформления и пластической композицией спектакля.

Влияние на пластическую композицию живописно-цветового решения декораций и костюмов проявляется более тонко. Гамма цветов, выбранная художником, сказывается на атмосфере действия; более того, она - одно из средств создания нужной атмосферы. Атмосфера, в свою очередь, не может не влиять на подбор пластических средств. Даже само по себе цветовое соотношение костюмов, декораций, одежды сцены может оказывать на зрителя определенное эмоциональное воздействие, что должно приниматься в расчет при расстановке фигур в мизансценах.

Достаточно очевидна связь пластической композиции спектакля с обстановкой сценической площадки - мебелью, реквизитом и всеми иными предметами, которыми пользуются актеры в процессе сценического действия. Их вес, их размеры, материал, из которого они сделаны, их подлинность или условность, - все это диктует характер обращения с этими предметами. При этом требования могут быть прямо противоположными: иногда нужно преодолеть какие-то качества предмета, скрыть их, а иногда, напротив, обнажить эти качества, подчеркнуть их.

Еще очевиднее зависимость физического поведения персонажей от костюмов, покрой которых может сковывать, ограничивать или, наоборот, освобождать актерскую пластику.

Таким образом, многоплановая связь между декоративным оформлением и пластической композицией спектакля не подлежит сомнению. А.Д. Попов писал: *«Мизансцена тела, предполагая пластическую композицию фигуры отдельного актера, строится в полной взаимозависимости от соседней, связанной с ней фигуры. А если таковой нет, на сцене один актер, то и в данном случае эта одна фигура должна «откликнуться» на близстоящие объемы, будь то окно, дверь, колонна, дерево или лестница. В руках режиссера, мыслящего пластически, фигура отдельного актера неизбежно увязывается композиционно и ритмически с окружающей средой, с архитектурными строениями и пространством»*³³.

Сценография может оказать режиссеру и актерам неоценимую помощь в построении формы спектакля, а может и помешать формированию целостного произведения в зависимости от того, насколько замысел художника созвучен замыслу режиссера. А так как в отношениях между сценическим действием и декоративным оформлением второму отводится подчиненная роль, то очевидно, что и в творческом содружестве режиссера и художника последнему надлежит направлять работу своего воображения на реализацию общего замысла спектакля. И все же положение художника в театре нельзя назвать бесправным. Формирование стиля и жанра спектакля идет не по пути подавления, обезличивания творческих индивидуальностей его создателей, но по пути их суммирования. Это достаточно сложный процесс даже тогда, когда речь идет о приведении к созвучию работ двух художников, оперирующих одним и тем же выразительным средством. В данном же случае необходимо гармоническое сочетание двух разных видов искусств, двух разных типов творческого мышления, двух разных выразительных средств; поэтому здесь вопрос их взаимного соответствия, которое должно в результате привести к созданию стилевой и жанровой целостности произведения, особенно сложен и не может быть исчерпан простой констатацией преимущественных прав одного и подчиненности

другого. Прямое, элементарное подчинение сценографии спектакля утилитарным потребностям сценического действия может и не дать желаемого результата. По определению А.Д. Попова «...оформление спектакля являет собой художественный образ места действия и одновременно площадку, представляющую богатые возможности для осуществления на ней сценического действия»³⁴. Поэтому правильнее будет сказать, что подчиненность оформления действию должна возникнуть как результат сложения творческих почерков, как итог совместной работы самостоятельных творческих индивидуальностей. Следовательно, говорить можно только о той почве, которая наиболее благоприятна для этого сотрудничества, о тех общих позициях, которые дают единое направление развитию творческой мысли каждого из создателей спектакля. Строя свой замысел на этой общей почве, сценограф может использовать многие особенности выразительных средств своего искусства, не нарушая жанрово-стилевого единства всей постановки.

Одной из специфических черт работы художника в театре является его право на гораздо большую условность изображения, чем это возможно в актерском искусстве. Так следствие подчиненного положения искусства-помощника становится его привилегией. Ведь сценическое пространство условно по определению. И если мы видим на сцене не добротное выстроенное, а обозначенное одной-двумя деталями склеп Капулетти, мы еще не отказываем спектаклю в названии реалистического. Если же, умирая, Ромео и Джульетта не будут действовать подлинно, а лишь обозначат одной-двумя деталями свою смерть, - мы сразу же назовем спектакль условным. При этом существенно следующее: в «условном» склепе актеры могут существовать органично, но и самая реалистическая декорация не уверит зрителя в подлинности действия, если актеры не убедят его в этом своей игрой. Более того, при отсутствии подлинного действия даже настоящие предметы, принесенные на сцену непосредственно из жизни, выглядят бутафорскими. Поэтому Станиславский говорил: «Словом, неважно - условна декорация и вся постановка, стилизованы они или реальные; все формы внешней сценической постановки следует приветствовать, раз они применены с умением и к месту... Важно, чтоб декорация и обстановка сцены и сама постановка пьесы были убедительны, чтоб они... утверждали веру в правду чувств и помогли главной цели творчества - созданию жизни человеческого духа...»³⁵.

Однако, эта привилегия искусств-помощников, их право на известную независимость в практическом осуществлении единых принципов композиции спектакля, возвращает нас к вопросу о той общей почве, на которой возникает единство элементов, составляющих спектакль. Актер может пользоваться любым, самым условным изображением предмета на сцене, придавая ему то значение, которое оно должно иметь, но только если и он сам, и сценограф вкладывают в это изображение одинаковый смысл. Но если актер и художник придерживаются разных точек зрения на то, когда и где происходит действие, актеру могут показаться ненастоящими и неуместными окружающие его предметы сценической обстановки, даже если они будут изображены предельно реалистически. Значит, единственно возможная почва, на которой может основываться совместное творчество режиссера, актера и художника - это конкретность предлагаемых обстоятельств действия. И, значит, стиль и жанр художественного оформления спектакля реализуются в таком же процессе отбора средств по признакам их качества, количества и однородности, как и стилевая и жанровая характеристика сценического действия в целом.

Поскольку же условность сценического оформления может быть в значительной степени возмещена верой актера в предлагаемые обстоятельства и подлинностью его действий, постольку создание условий для этой веры - главная цель количественного и качественного отбора средств художественного оформления спектакля. Мерой же допустимой условности является та необходимая доля конкретного и подлинного в каждом предмете сценической обстановки, которая позволяет использовать этот предмет в каком-то определенном и очевидном его значении. Так, поместить на фоне сукон, означающих стену, условное

изображение распятия из тонкой проволоки можно только в спектакле, жанровое и стилевое решение которого предполагает намеренное отвлечение от исторических подробностей происходящих на сцене событий во имя концентрации внимания зрителя на философском, общечеловеческом смысле этих событий. Художник обязан придать этому проволочному изображению ту обязательную долю определенности, благодаря которой актер сможет им пользоваться именно как распятием, а не как мечом, веслом или подсвечником. Применительно ко всему оформлению спектакля в целом эта обязательная доля может быть определена как необходимая степень конкретности пространственных форм сценической обстановки. Любая художественная условность может существовать только в пределах определенной конкретности. Станиславский дал точное определение прав и обязанностей художника в очень простом определении: *«Хорошая декорация та, которая передает не фотографическую точность действительности, не квартиру Ивана Ивановича, а квартиру всех таких людей, как Иван Иванович. Хорошая декорация та, которая характеризует самые условия, которые создали таких людей, как Иван Иванович»*³⁶.

История театра знала многие попытки превзойти в оформлении спектакля эту меру условности и заставить декорации говорить языком символов и обозначений самостоятельно, помимо актера, который в этой ситуации превращался в один из элементов сценической обстановки. Примеров таких спектаклей в практике театра рубежа XIX-XX веков много. Но, как заметил Дж. Гасснер, *«...символистам, последовавшим по стопам Метерлинка и Крэга, не удалось утвердить свою драму в качестве единственно современной формы драматургии или сделать символистскую режиссуру единственно современным направлением театра. Одна из причин их неудачи заключается в том, что театр не может жить в атмосфере призрачной и туманной и процветать на почве неконкретности - это противно самой природе театра. Драма и театр стоят в ряду наиболее конкретных искусств»*³⁷.

В наши дни отказ от конкретности в декоративном оформлении спектакля обычно бывает связан с желанием приблизить содержание классической пьесы к злобе дня, придать ей современное звучание.

Для этого в одном случае полностью отказываются от всяких признаков реальных условий места и времени действия, оставляя «голового человека на голой земле», и вынуждают его одной только силой своего воображения создавать для себя картину предлагаемых обстоятельств. Как правило, такая картина бывает очень неконкретной, а потому и не поддающейся передаче в зрительный зал. Воображение актера, не находя в окружающих его предметах никакой опоры, способно создать только привычную ему картину его собственной обыденной жизни или картину, навеянную театральными традициями. Однако в такой «современности» его действий не будет ничего типического - ни для героя, которого он играет, ни для него самого, как человека двадцатого века. Всякая абстракция не только не делает спектакль более современным, но напротив - его события становятся незакономерными, случайными для любой эпохи, как нашей, так и той, к которой относится действие пьесы.

В другом случае, стараясь придать современное звучание классической пьесе, привносят в конкретно-историческую обстановку сцены и в костюмы персонажей отчетливо современные детали. Слов нет, такое привнесение сразу же и недвусмысленно дает понять зрителю, что авторы спектакля указывают на сходство героев пьесы с некоторыми нашими современниками. Актеру не надо трудиться, чтобы доказывать это своими действиями: достаточно Хлестакову надеть джинсы, а Городничему взять в руки портфель с молниями. Но логика образов сразу же вступает в противоречие с этими предметами. Если уж Городничий пишет паркерской авторучкой, то он не будет искать ревизора инкогнито, приметы которого ему неизвестны, а закажет междугородний разговор и выяснит все подробности об интересующем его лице. У актера, правда, есть выход: отнестись к авторучке так, как будто это гусиное перо, и

соответственно обращаться с ним. Но сама отчетливая определенность этого предмета, его историческая конкретность не позволит пользоваться им как условным изображением гусяного пера: ему для этого, так сказать, не хватает условности. Питер Брук по этому поводу пишет: *«Современный костюм, столь часто используемый, - это костюм весьма определенного периода, и действующие лица - это не просто какие-то нейтральные существа: Отелло, Яго и т.д., они становятся «Отелло в смокинге», «Яго с пистолетом» и т.д. Одень актеров в халаты или спецовки, и это превращается лишь в еще одну живописную условность»*³⁸. Таким образом, и этот способ придать звучанию спектакля современность себя не оправдывает.

Ценой же таких «современных» прочтений становится полная утрата спектаклем всякого стиля. Здесь стиль драматурга не аккумулируется, а подавляется; в художественном оформлении соседствуют неоднородные по своей исторической принадлежности вещи; физическое поведение актера в роли не соответствует жизни ее «человеческого духа». То же самое относится и к жанру спектакля, который не может быть определенным, если он не отражен в материально-вещных элементах декоративного оформления и костюмов. Если, конечно, не считать отсутствие стиля и жанра особым видом художественной формы. О создателях таких спектаклей Г. Товстоногов сказал, что они *«...отметая все исторически-конкретное, искусственно изымают типическое из типических обстоятельств»*³⁹.

Установив связь пластической композиции спектакля с декоративным оформлением сценического пространства, нельзя не задаться вопросом о том, когда же это происходит. Момент, когда идейно-художественный замысел спектакля у режиссера уже определился и позволяет сверять с ним замысел оформления, предполагает наличие такового и у художника. И если поиски общих позиций начинаются только с этого момента, то они напоминают примерку в магазине готового платья, когда человек выбирает из того, что ему предлагают, идя на некоторые компромиссы и надеясь на подгонку и доделку по своему вкусу. При этом спектакль может понести известные художественные потери - ведь замысел оформления существенно влияет на процесс пластической композиции. С. Эйзенштейн внушал своим ученикам, что режиссер обязан думать об оформлении сценической площадки с самого начала работы над драматургическим материалом: анализируя действия персонажей в каждом эпизоде пьесы, представлять себе, как будет разворачиваться действие в пространстве сцены: *«Во всем, что мы разобрали, нам пришлось заняться не только делом режиссуры, но в потенции и делам декоратора - постановкой стен, размещением окон и мебели и даже такими деталями, как фактура костюма... Это не захват позиций чужой специальности. Это те пределы, в которых должен работать над декорацией режиссер. Режиссер должен уметь передать художнику отчетливый остов, скелет, сумму требований, обращенных к декорации. До сих пор работает с декорацией режиссер. Он установил, что ему нужно в смысле выразительности, и сейчас за дело могут взяться художник и оформитель. Цветовые установки также должны исходить от режиссера»*⁴⁰.

Конечно, не каждый режиссер наделен таким феноменальным талантом и такими знаниями в различных областях искусства, какими обладал Сергей Эйзенштейн. Но тогда тем более, работа над оформлением должна начинаться как можно раньше; а чтобы замыслы режиссера и художника к моменту их сопоставления оказались одинаково направленными, они должны исходить из одного общего принципа - принципа конкретности предлагаемых обстоятельств. Только встретившись на этой общей почве, актер и окружающие его на сцене вещи могут «договориться» о тех дальнейших проявлениях независимости каждого из сотрудничающих в театре искусств, которые не помешают, а помогут им в достижении общей цели.

Возвращаясь к вопросу о праве художника спектакля на условность изображения сценической обстановки, следует установить: любая условность в сценографии только тогда не является; для актера препятствием, когда она соответствует общему жанровому и стилевому

решению спектакля. А для отбора выразительных средств в сценографии действительны те же принципы однородности, качества и количества, которые формируют жанр и стиль пластической композиции в искусстве режиссуры.

Понятия темпа и ритма в искусств

Термин «темпо-ритм» вошел в театральный лексикон и стал обозначать одно из важнейших понятий теории и практики сценического искусства тогда, когда было признано, что выразительным средством этого искусства является действие. С первой половиной этого термина как будто все ясно: действие есть процесс, имеющий определенную временную продолжительность, а темп - это скорость его протекания, время, затраченное на осуществление этого процесса. И все было бы очень просто, если бы можно было ограничиться первой половиной термина: темп - это скорость, с которой актеры играют и от которой зависит продолжительность спектакля. Но все дело в том, что вторая половина термина - ритм - тоже связана с временными отношениями, и здесь далеко не все ясно. И хотя всем известно, что под темпо-ритмом спектакля понимается его художественная организация во времени, понятие ритма до сих пор не имеет внятного толкования. У такого положения может быть только одно объяснение: сценическое время условно.

Чтобы приблизиться к определению термина «ритм» применительно к сценическому действию, придется начать с его происхождения.

Можно предположить, что термин этот, предложенный Станиславским, был воспринят не как нечто совершенно новое, а лишь как хорошо забытое старое. Это предположение тем более основательно, что ритм есть свойство всякого движения, развития, следовательно - неотъемлемое свойство материи, всего материального бытия. Искусство, являясь отражением закономерностей объективно существующего материального мира, неизбежно отражает и формы его организации. Построение любого художественного произведения неизбежно подчинено определенному ритму. Однако выразительные средства различных искусств столь непохожи одно на другое, что и определения ритма специфичны для каждого вида искусства. В одних видах понятие ритма связано с фактором времени - таковы музыка, литература, все виды театрального искусства. Произведения других видов - живописи, скульптуры, архитектуры - не обладают способностью движения, развития во времени, поэтому понятие ритма в них никак не связано с реальным временем, а основывается на пространственных отношениях. Поэтому во втором случае речь всегда идет только о ритме, но не о темпе и не о темпо-ритме; можно сказать, что в этих искусствах темп равен нулю. В искусствах же не изобразительных, произведения которых обладают динамикой, т.е. представляют собой явление движущееся, развивающееся во времени, темп всегда есть некоторая реальная величина. Кроме того, и понятие ритма в них неотъемлемо от временных соотношений. Сценическое искусство занимает особое положение, обладая особенностями как первого, так и второго вида: его произведения развиваются во времени и существуют в пространстве.

Музыкальное искусство, оперирующее средствами, которые существуют только во времени и вне его не могут существовать, располагает точными и однозначными определениями ритма и темпа. А так как сценическое произведение сходно с музыкальным способностью развития во времени, то для уяснения понятий сценического ритма и темпа небесполезно соотнести их с аналогичными понятиями в музыке.

Темп в музыке - скорость исполнения музыкального произведения, или частота пульсирования метрических долей. Ритмом в музыке называется организованная последовательность звуков одинаковой или различной длительности, т.е. одинаковых или различных отрезков времени звучания. Известно, что в музыке принята одна определенная единица для измерения времени звучания, которая может изменять свою абсолютную величину в зависимости от темпа исполнения, оставаясь неизменной в своей относительной величине

единицы деления. Следовательно, в понятии темп время является в своем абсолютном значении, а в понятии ритм - в значении относительном.

Если условно принята за единицу длительности целая нота звучит четыре секунды при среднем темпе исполнения, то при быстром темпе ее звучание длится меньше, а при медленном - больше четырех секунд. Однако половина и четверть во всех трех случаях звучат ровно $1/2$ и $1/4$ того времени, которое занимает целая нота. То есть, относительные величины длительностей остаются неизменными, поэтому и ритмическое строение каждого данного произведения есть величина неизменная с точки зрения временного соотношения его частей.

Но музыка была бы чрезвычайно бедна, если бы на всем протяжении произведения сохранялась одна и та же организация длительностей, повторялось бы одно и то же их сочетание (а повторяемость элементов - один из признаков ритма). И действительно, буквальное повторение одних и тех же сочетаний встречается не часто; обычно же сочетания варьируются, но при этом между ними соблюдается некое единообразие, благодаря которому сохраняется пропорциональность всех частей в их сумме. Достигается эта пропорциональность с помощью метра, организующего музыкальные звуки посредством их акцентированности. Метрические доли (акцентируемые и неакцентируемые равнодлительные отрезки времени звучания) почти всегда расположены в правильном периодическом порядке, т.е. метрические акценты повторяются через одинаковое количество долей. Следовательно, метр является той силой, которая соразмеряет между собой разнообразные сочетания длительностей в ритмическом рисунке произведения, приводит их к «общему знаменателю». Поэтому в музыке метр и ритм не существуют по отдельности, а составляют одно сложное целое - метро-ритм, первичным элементом которого можно считать такт, или отрезок музыкального произведения, начинающийся с сильной доли и кончающийся перед следующей сильной долей. Собственно, такты и есть те равновеликие элементы, из повторения которых складывается ритмическое единство музыкального произведения. Если рассмотреть нотную запись какого-либо отрывка, написанного в размере $3/4$, то видно, что такты равновелики, так как сумма длительностей в каждом такте равна трем четвертям (секундам условно), хотя каждый такт может при этом содержать в себе разные длительности (половинные, восьмые, шестнадцатые в каком-то сочетании). Такие такты различны по строению, но равноценны по метру (трехдольный метр, - **пропущено**). Поэтому они могут быть приравнены друг к другу как метро-ритмические элементы, из которых построен рассматриваемый отрывок.

Таким образом, музыкальный ритм образуется не буквальным повторением длительностей в определенном порядке; и если искать в произведении периодического повторения соизмеримых единиц, то это скорее будут такты, т.е. более сложные элементы метро-ритмической структуры. Поэтому понятие музыкального ритма в широком смысле слова, применяемое по отношению ко всему произведению, охватывает собой систему организации частей произведения в его целостности, систему соотношения этих частей - как крупных, так и мелких; а возможность их пропорционального соотношения обеспечивается последовательной кратностью длительностей и периодичностью метрических акцентов. Строгая определенность временной продолжительности звучания при этом касается не только реальных звуков, но и пауз; перерывы между звучанием нот измеряются теми же величинами длительностей, что и сами звуки.

Как известно, любое музыкальное произведение может быть исполнено в разных темпах. Продолжительность звучания тактов при этом изменится, но они останутся равновеликими между собой. Если же исполнитель с какого-то момента изменит темп, то этот новый темп определит опять-таки равное время для звучания каждого такта последующей части произведения. Теоретически можно вообразить себе и такое исполнение, когда темп будет меняться с каждым тактом, но практически этого не бывает, т.к. в этом случае стройность музыкального произведения нарушится, мелодия исказится, ритм распадется на скачкообразные

обрывки. Поэтому темп - величина постоянная, если не для всего произведения в целом, то для его значительной части. В пределах одного произведения могут быть ускорения и замедления темпа, предусмотренные автором или привносимые исполнителем, но они наступают или постепенно, или при переходе к новой части произведения, после паузы.

Музыкальный ритм зависит от темпа, поскольку реальная величина длительностей меняется в зависимости от темпа исполнения. Ритмический рисунок при ускорении или замедлении темпа, оставаясь неизменным по строению, приобретает новый *характер*, если каждая нота будет звучать дольше (значит, напевнее, мягче) или короче (значит, отрывистее, суше). Не случайно поэтому музыкальные термины, применяемые для обозначения темпа, часто указывают еще и на характер, эмоциональный оттенок музыкального образа, предлагаемого композитором, например: **-пропущено-** (тяжело), **-пропущено-** (спокойно), **-пропущено-** (живо) и т.п. С другой стороны, ритмический рисунок сам по себе характеризует музыкальный образ и тем самым предопределяет темп. Значит, ритм и темп в музыке взаимно связаны и взаимно определяют, обуславливают друг друга.

В поэзии ритм столь же обязательный признак художественной формы, как и в музыке; возможно, здесь сказывается их близкое родство, идущее от древних синтетических форм творчества. Зато понятие темпа как будто уходит за пределы внимания, как только речь заходит о поэзии; и в этом ее отличие от музыки. Все же стихотворный образ сходен с музыкальным в том отношении, что он также не имеет зримого пространственного воплощения - ибо нельзя считать таким воплощением ряды строк, как нельзя считать воплощением музыкального образа нотные знаки. Стихотворный образ материализуется в звучании стиха, которое длится определенное время; т.е., и стихотворный образ развивается во времени. Следовательно, в поэтическом произведении понятие ритма связано с временными, но не пространственными представлениями. Но в отличие от музыкального, в стихотворном образе не может быть принято за единицу длительности какое-то точно отмеренное количество времени. Поэтому сходство музыкального и поэтического ритмов очень далеко от тождества; но для понимания самого термина «ритм» полезно сравнить его значение в музыке и стихосложении.

Проще всего установить определенную аналогию с музыкальным построением в классическом русском стихосложении по силлабо-тонической системе. Элементарной единицей длительности в этой системе, очевидно, является ело г. который можно приравнять (очень условно!) к четверти в музыке (длительность четверти условно равна одной секунде). Слог, таким образом, можно считать простейшей ритмической единицей. Но если в музыке мы имеем целую систему расчета длительностей, находящихся последовательно в отношениях друг к другу как один к двум, от 1 до 1/128, то в слогах мы можем различить, и то не очень определенно, только две разновидности - долгий и краткий, причем это различие свойственно не всем языкам. В русском же языке временная разница в протяженности слогов не может приниматься в расчет, потому что не существует способов ее измерения. Поэтому русское стихосложение со времен реформы Третьяковского-Ломоносова исходило не из равносложия, а из ударности слогов. Ударение аналогично акценту в музыке, поэтому слоги можно сравнить с метрическими долями - акцентированными и неакцентированными. Тогда стопа - группировка слогов, в числе которых один ударный, а остальные безударные, может быть приравнена к музыкальному такту. Расположение ударных и безударных слогов в стопе определяет метр, или размер, в котором написано стихотворное произведение. В силлабо-тоническом стихосложении приняты два двусложных и три трехсложных размера.

Если в стопе из двух слогов ударение стоит на первом из них. то образуется двудольный размер хорей:

*В дымке-невидимке
Выплыл месяц вешний,
Цвет садовый дышит
Яблонью, черешней.*

(А. Фет)

Двусложная стопа с ударением на втором слоге - ямб:

*Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит, бежит
Гвадалквивир.*

(А. Пушкин)

Стопа из трех слогов с ударением на первом слоге называется дактилем:

*Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною...*

(М. Лермонтов)

Амфибрахий - трехдольная стопа с ударением на втором слоге:

*Густая крапива шумит под окном.
Зеленая ива нависла шатром.*

(А. Фет)

При ударении на третьем слоге образуется трехдольная стопа анапест:

*Не дожидаться мне, видно, свободы.
А тюремные дни будто годы;
И окно высоко над землей,
А у двери стоит часовой.*

(М. Лермонтов)

Таким образом, стопа в стихосложении является единицей метра, подобно тому, как такт является единицей метра в музыке. Но отличие в их построении весьма заметно: такт музыкальный всегда начинается сильной долей, а в стопе ударный слог может находиться и в середине, и в конце. (В новейшей теории стихосложения введено понятие такто-метрической системы, где это различие исчезает). Наконец, если рассматривать такие крупные части музыкального произведения, как период и предложение, то выявляется их явное сходство со строфой и стихом (строкой). Музыкальный период обычно имеет не менее восьми тактов, сходных по началу, но с разными каденциями. Строфа объединяет несколько стихов, чаще всего

срифмованных попарно (стоящих рядом или через один). Двустопное, написанное четырехдольным размером, соответствует музыкальному периоду в восемь тактов.

И так же, как в музыке не бывает буквального совпадения всех тактов по их ритмическому рисунку, так и стих редко состоит из совершенно одинаковых стоп. Л.С. Выготский объяснял это так: «Совершенно ясно, что четырехстопный ямб почти никогда не осуществим на деле, потому что для его осуществления потребовалось бы составить стих из четырех двусложных слов, так как каждое слово имеет в русском языке только одно ударение»⁴¹. Поэтому уже в силлабо-тоническом стихосложении был узаконен ряд отступлений от точного чередования ударных и безударных слогов: появились термин «пиррихий» для обозначения двух смежных безударных слогов в ямбическом и хореическом стихе и термин «спондей» - для обозначения стоящих рядом двух ударных слогов в ямбе. Кроме того, практически всегда существовало, хотя и не было узаконено до недавнего времени, нарушение метрической нормы паузами, конечными и внутрисконечными. Паузы имеют длительность, соответствующую количеству недостающих звуковых долей, благодаря чему они «выравнивают» стих до контрольного ряда, делают его соразмерным с другими стихами строфы. Например, в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Парус», написанном пятистопным ямбом, в последнем четверостишии мы находим почти все возможные отступления от метрической нормы:

Играют волны, ветер свищет,

И мачта гнется и скрипит...

Увы! Он счастья не ищет,

И не от счастья бежит.

Здесь ясно видно, что первый и третий стих имеют на одну долю меньше, чем того требует избранный автором размер, а во втором стихе недостает целой стопы - двух долей; значит, в конце первого и третьего стихов предполагаются однодольные паузы, а в конце второго - двудольная; при этом пауза в третьем стихе, скорее, предполагается не конечная, а внутрисконечная - после пиррихия:

Увы! Он счастья - не ищет

Четвертый стих имеет в конце правильную ямбическую стопу, но содержит всего четыре стопы, следовательно, нуждается в двудольной паузе. Однако, паузу эту логично поместить не в конце стиха, а внутри него, перед словом «бежит», поскольку стих имеет всего два ударения и целых два пиррихия: пиррихий - ямб - пиррихий - пауза - ямб:

И не от счастья - бежит.

В новейшей теории стихосложения различаются паузы однодольные, двудольные, трехдольные и т.д.; они получили название структурно-ритмических. Такие паузы иногда совпадают со смысловыми, или интонационно-логическими; тогда интонационно-логическая пауза приобретает определенную величину - однодольную, двудольную и т.д.; если же смысловая пауза требуется в стихе, в котором количество слогов полностью соответствует контрольному ряду, то ее величина не имеет точного временного измерения. Структурно-ритмическая пауза вполне может быть сравнена с паузой музыкальной.

Таким образом, реальный метр стихотворного ряда не есть нечто механически-размеренное, строго соответствующее теоретическим канонам, - это величина подвижная, переменная, имеющая постоянную тенденцию к отклонениям от нормы. Тенденция эта обусловлена

свойствами языкового материала, которым пользуется поэзия, поэтому она объективно неизбежна. В начале двадцатого века исследователи противоречий, существующих между метрическими нормами силлабо-тонической системы и языковым материалом, пришли к новому взгляду на понятие ритма в стихосложении.

Было установлено, что отступления от метрической схемы имеют определенную систему, которая и является основой понятия «ритм» (см. А.Белый «Символизм»; В.Брюсов «Наука о стихе»; Ю. Тынянов «Проблема стихотворного языка» и др.). Из очевидности и неизбежности означенных отступлений был сделан вывод о конфликтное понятий метра и ритма. Если ритм и метр в стихе находятся в вечном противоречии, в борьбе, то понятие метро-ритма может основываться только на одновременности восприятия этих двух сторон структуры стиха: ритма, как естественного количества ударений в стихах, и метра, как нормы, к которой он стремится. Взятые по отдельности, они не совпадают; воспринятые одновременно - создают одно, диалектически единое целое. По формуле В. Жирмунского, метр - «идеальный закон, управляющий чередованием сильных и слабых звуков в стихе», а ритм - «реальное чередование сильных и слабых звуков, возникающее в результате взаимодействия естественных свойств речевого материала и метрического закона»⁴².

Таким образом, ритм в искусстве поэзии предстает в качестве системы разрешения противоречий между метром и языковым материалом произведения.

Такое определение ритма основывается на акустическом подходе к стиху, в противоположность графическому. Самые противоречия обнаруживаются при графическом подходе, система их разрешения - при акустическом. В результате акустического подхода к стихосложению, установившегося в начале XX века, силлабо-тоническая система перестала удовлетворять целому ряду общепринятых положений теории и практики стихосложения. Пришедшая ей на смену такто-метрическая система принимает за элементную единицу уже не стопу, а крату - трехдольную, четырехдольную, пятидольную и шестидольную, - которая содержит кратное число раз в такто-метрическом периоде. Эта система исходит из утверждения, что правильный ритмический процесс в стихе гармонически, сочетает структуру ритма, фразостроение, работу речевого аппарата и дыхание. Она допускает в стихе сочетание любых ритмических модификаций краты: полносложных и неполносложных (паузных); ритмической разнодлительности слогов; разноакцентных ритмов - константных и инверсированных. В сущности говоря, такто-метрическая система утверждает как норму те отступления от классических метров, которые в силлабо-тонической системе только допускались. Вот пример трехкратного трехдольника:

В небе ржавее жести

Перст столба

Встал на назначенном месте,

Как судьба.

(М.Цветаева}

Его можно толковать и как дактиль, в котором предусмотрены паузы: в первой строке - однодольные (внутристишная и концевая), в третьей - однодольная концевая, а во второй и четвертой строках - однодольные внутристишные и пятидольные концевые:

В небе ржавее – жести

Перст - столба- - - -

Встал на назначенном месте, -

Как - судьба. - - - -

Термины такто-метрической системы можно соотнести со многими терминами силлаботонической системы и с музыкальными терминами. Так, кратка, вытеснившая понятие стопы, может быть сравнена с тактом. Такто-метрический период допустимо сравнить со стихом (иногда он охватывает несколько стихов) и, соответственно, с музыкальным предложением; такто-метрический цикл очень часто соответствует строфе и, значит, - музыкальному периоду. Независимо от того, какая система стихосложения принята и какая терминология использована, все сказанное выше об аналогии стихотворных и музыкальных понятий остается в силе. Кроме одного - понятия о темпе.

Как уже было замечено, при обращении к поэзии понятие «темпа» как будто уходит за пределы интересов исследователя. Во всяком случае, такое впечатление создается при графическом подходе к стиху, если рассматривать его как ряд словесных обозначений независимо от их смыслового содержания и звуковой протяженности при чтении. Но при акустическом подходе становится совершенно ясно, что каждый стих, во-первых, может быть прочитан быстрее или медленнее чисто технически, а во-вторых, смысловое содержание стиха явно требует определенного темпа его чтения - в силу художественной логики, особенностей заключенного в нем поэтического образа. Более того, очевидно, что изменение темпа (скорости чтения) повлечет за собой изменения в характере, эмоциональном качестве стихотворного образа и ритма, хотя количественная мера последнего останется неизменной. Далее, совершенно ясно, что темп стихотворного произведения - величина постоянная, если не для всего произведения, то для его значительной части. И уж во всяком случае, все кратные отрезки такто-метрического периода стиха равны между собой по времени звучания, что совпадает с отмеченным выше равенством во временном звучании музыкальных тактов. Значит, темп звучания стиха находится в такой же связи с его ритмическим строением, как и темп в музыке.

Однако если в теории музыки мы имеем как точное определение понятия «темпа», так и единицу его измерения, то в теории стихосложения нет ни того, ни другого, и причина этого различия лежит в особенностях выразительных средств этих искусств.

Полная абстрактность отдельного музыкального звука, отсутствие в нем какого-либо конкретного смыслового содержания позволяют регулировать его длительность и даже, по-видимому, требуют установления точной единицы для измерения времени его звучания - иначе музыка утратила бы организованность, определенность.

Языковой материал поэтического образа, напротив, обладает такой смысловой определенностью, что его нельзя механически расчленять на отрезки, равные по времени звучания, которые можно было бы принять за единицы; более того, если бы стих удалось расчленить на такие отрезки без ущерба для смысла - их невозможно было бы измерить количеством единиц астрономического времени. Но в то же время языковой материал несет в себе самый фактор смысловой определенности темпа, в силу чего конкретная временная единица для его измерения не является необходимой. Поэтому представляется возможным общее определение темпа в музыке как частоту пульсирования метрических акцентов считать приемлемым и для теоретического определения темпа в стихосложении, отказавшись от установления единицы его практического измерения.

Следовательно, при всех особенностях значений понятий ритма и темпа в музыке и стихосложении, проведение теоретической параллели между ними возможно. Отсюда можно предположить и возможность такой параллели - в самых общих чертах - между понятиями

ритма и темпа в музыке, стихосложении и сценическом искусстве. Главной трудностью для такого сравнения будет то обстоятельство, что произведения двух первых искусств существуют лишь во времени, тогда как сценический образ материализуется не только во времени, но и в пространстве.

В драматическом театре (а это самый распространенный вид театрального искусства) спектакль представляет собой действие, выраженное словесно и пластически, действие, развивающееся во времени и имеющее реальное пространственное воплощение.

Темпо-ритм сценического действия

Выразительным средством сценического искусства признано действие, которое представляет собой психофизический процесс, т.е. всегда имеет две стороны: психическую и физическую. С точки зрения психофизиологии волевое действие (а сценическое действие является таковым) - это сознательный поступок, совершенный на основе обдуманного намерения и по определенному плану; в процессе действия можно различить этапы его развития. Начинается оно с побуждения к совершению действия, которое связано с восприятием какого-либо объективного факта, ибо, как определил И.М.Сеченов, «...первая причина всякого человеческого действия всегда лежит вне его»⁴³.

Далее возникает представление о цели действия и о средствах ее достижения; за намерением совершить действие следует волевое усилие, в результате чего происходит выполнение соответствующего действия.

Восприятие - это отражение в сознании человека предметов и явлений окружающего мира при непосредственном воздействии их на наши рецепторы; оно состоит в анализе и синтезе одновременно, поэтому является процессом осмысленного отражения и имеет всегда целостный характер. Обязательным спутником восприятия является эмоция; или, как говорят, восприятие и мотивация действия составляют его «эмоциональный ореол». Поэтому система Станиславского считает восприятие первым необходимым этапом сценического действия.

Представление цели действия и средств, намерение совершить действие и волевое усилие составляют второй этап процесса. И, наконец, выполнение соответствующего действия - третий, завершающий этап.

В соответствии с этим в театральной теории принята трехчленная формула действия, где устанавливается последовательность этих трех этапов. Для их определения используются разные термины: восприятие называют также оценкой; второй этап определяют как подготовку к действию или установку позиции, или пристройку; третий этап называют выполнением действия или воздействием. Но все эти термины близки по смыслу и могут быть сравнимы с психофизиологической формулой реакции (ответного действия): восприятие - осознание - выполнение.

Первые два этапа действия протекают в сознании человека, третий этап представляет собой внешнее проявление мозговой деятельности. Таким образом, трехчленная формула действия, принятая в театре, полностью соответствует теории рефлексов головного мозга в физиологии.

Отсюда вытекает взгляд современной теории актерского искусства на два вида сценического действия: словесное и двигательное (пластическое). При таком взгляде словесное действие не отрывается от его физиологической основы, так как признается психофизическим процессом, а двигательное действие рассматривается в связи с его психической обусловленностью с точки зрения его цели, а не только как функция скелетной мускулатуры.

Таким образом, формула действия, как психофизического процесса, охватывает три этапа, три «ступени» действия, где первые две трети протекают в сознании, а третья часть есть внешнее проявление мозговой деятельности в слове или в движении - т.е. в словесном или двигательном действии актера.

Эта формула справедлива для действия, взятого в любом объеме. Так, все поступки Арбенина с момента опознания браслета можно рассматривать как три этапа одного действия большого

объема: восприятие факта измены - решение уничтожить зло - убийство жены. Поведение баронессы в момент нахождения браслета тоже имеет три этапа: восприятие потерянного кем-то браслета - решение воспользоваться им - вручение его Звездичу. Во втором примере действие взято в очень небольшом объеме и может быть разделено на еще более мелкие отрезки, каждый из которых в свою очередь должен содержать эти три обязательных этапа действия как психофизического процесса. Отсюда возникает вывод, что мельчайший отрезок действия с его трехчленной структурой и есть та элементарная единица длительности, которая лежит в основе ритма сценического действия.

Ясно, что по временной продолжительности восприятие, подготовка к действию и осуществление самого действия не равноценны, и необходимая их пропорция определяется в каждом конкретном случае смыслом, содержанием данного действия, общей логикой поступков действующего лица, его характером, целями и всеми прочими предлагаемыми обстоятельствами. И все же возникает предположение, что существует некая закономерность временных соотношений между этапами действия: они не равны между собой, но взаимно дополняют друг друга, стремясь сохранить оптимальную длительность действия в целом. Например, за долгим восприятием следует быстрое решение, за быстрым решением - продолжительное исполнение действия и т.д. В этом предположении особенно важно стремление к оптимальной длительности, так как сценическое время не может быть измерено единицами реального времени.

Сценическое время условно по определению: время подавляющего большинства действий, совершаемых на сцене, не равно реальному времени, затрачиваемому на такие же действия в жизни. Значит, его нельзя измерить ни в минутах, ни в секундах, ни в часах. Сценическое время - это время протекания сценического действия, взятого как в его полном объеме (спектакль), так и в самом малом, элементарном, отрезке действия, имеющем все признаки психофизического процесса. Иначе говоря, время, необходимое актеру на совершение простейшего действия (восприятие, подготовку и осуществление) - это и есть мера сценического времени. Всякая же единица должна сохранять неизменную величину, независимо от изменений ее составных частей. Следовательно, потеря времени при восприятии наверстывается при подготовке к действию или при его осуществлении. И здесь легко усмотреть аналогию с такими единицами, как такт в музыке и стопа (или крата) в стихосложении.

Сценическое действие представляет собой отнюдь не простой аналог реальному действию человека в жизни. Сценическое действие - выразительное средство актерского искусства, и как таковое, оно должно быть специально построено и организовано. Свой ритм имеет любое человеческое действие, но уловить этот ритм невозможно в силу его единственности, неповторимости. Правда, человек умеет из массы единичных явлений извлекать нечто общее и на основе этого общего создавать некоторую всеобъемлющую формулу, схему, действительную и для частного случая. Так, уловив объективную закономерность движения материи, а именно - его подчиненность ритму, человек получил возможность сознательно ритмизовать многие свои действия: трудовые процессы, игры и т.д. Вполне закономерно и стремление ритмизовать сценическое действие - это стремление отвечает как объективному свойству действия вообще, так и эстетической потребности театрального искусства. Но ритмизовать - значит установить некоторую единицу измерения ритма, с которой можно было бы соотносить все однородные элементы.

Поскольку установлена известная аналогия между понятиями ритма в таких динамических искусствах, как музыка и поэзия, можно допустить наличие такой аналогии с этими понятиями и в искусстве сценическом, так как оно также обладает динамикой. Остается только провести их сравнительный анализ.

Музыкальный ритм складывается из последовательности звуков одинаковой или различной длительности. Ритм стиха складывается из последовательности элементарных количественных групп. Очевидно, ритм сценический - из последовательности элементарных отрезков действия. В музыкальном ритме последовательность звуков организована по смыслу, что выражается в образовании ритмических комбинаций из нескольких звуковых длительностей, причем каждая такая комбинация отделяется от других и в то же время составляет с ними нечто целое. В стихотворном ритме мы также имеем дело с организацией различных ритмических фигур - в одно целое по смыслу. И точно такая же организация по смыслу мелких отрезков действия в крупные наблюдается в сценическом действии, причем и здесь они остаются отдельными друг от друга, образуя вместе один целостный процесс.

В музыкальном такте есть сильная доля, в группировке слогов в стихе есть опорная доля: это акцент, или ударение. В группе сценических действий самого малого объема есть всегда одно, важнейшее для этой группировки, и оно всегда акцентируется, выделяется.

В музыке такты равны по величине, но не одинаковы по строению. В поэзии стопы (краты) количественно равны, но качественно разнообразны. Такт в музыке и краты в стихе - те элементарные единицы, соизмеримость и повторяемость которых обеспечивают стройность ритмического процесса, его единство в вариациях и развитии.

Если за такую единицу в сценическом искусстве принять действие самого малого объема с его трехчленной формулой, то оно должно отвечать (по аналогии с другими искусствами) требованиям кратности и количественного постоянства при качественных модификациях. Как можно убедиться, предложенная единица сценического ритма этим требованиям отвечает.

Малые действия складываются в большие, большие всегда можно разложить на малые. В любом спектакле, в любой сцене, в любой роли различаются события, складывающиеся из поступков; в поступках различаются действия, которые в свою очередь можно разделить на более мелкие части - и так вплоть до действия, именуемого дробным, при делении которого части уже носят характер простейших движений. Следовательно, кратность этой единицы налицо. Количественное постоянство тоже налицо - три составных части, три этапа действия. В этом отношении все действия равноценны, т.е. количество составных частей одинаково для всех действий. Значит, количественный состав действия - величина постоянная. Наконец, налицо и качественные модификации внутри ритмической фигуры: пропорция распределения времени между тремя ступенями действия - восприятием, подготовкой и осуществлением - есть величина переменная, особая в каждом отдельном случае. Это непостоянство пропорций соответствует различию в комбинациях длительностей в музыкальных тактах и различию в слоговом составе стихотворных стоп (крат).

Итак, можно считать доказанным: элементарный отрезок действия, именуемый «дробным действием», является той простейшей ритмической фигурой, которая лежит в основе сценического ритма.

Приняв это определение, можно получить систематизированную картину ритмического процесса в спектакле. Она выглядит следующим образом:

1. Если распределение времени между оценкой, подготовкой и осуществлением есть единица ритма, то пропорция этого распределения может быть относительно постоянной для отдельного образа - тогда она определяет ритм сценической жизни образа, или постоянной для эпизода, сцены - тогда она определяет ритм эпизода или сцены.

2. Так как строгое равенство во времени протекания всех трех частей порождает монотонность, оно противопоказано правильному ритмическому процессу. И напротив, разнообразие пропорций во временном соотношении частей действия делает ритм подвижным, развивающимся, а потому - отражающим многообразные оттенки сценической жизни; при этом разнообразие не разрушает ритмической стройности произведения в целом. Здесь действует тот же закон, который сформулировал Ю. Тынянов для стихотворного ритма: «...единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции» (44).

3. Количество времени, затрачиваемое на все действие в целом, независимо от распределения его по трем ступеням и от пропорции этого распределения, есть единица сценического времени, определяющая темп сценического действия. Актер может сегодня затрачивать на каждое действие в целом больше времени, чем вчера, но это новое количество времени должно быть распределено в прежней пропорции - тогда ритмический процесс не нарушится, а лишь получит некоторое изменение общего характера, обычно незначительное, поскольку на долю каждого этапа действия приходится мелко-дробная часть изменения темпа. Если же во имя сохранения прежнего темпа изменить пропорции внутри ритмических фигур (например, свести до минимума время оценки, оставив неизменным время подготовки и осуществления действия), ритмический процесс сломается, сместятся акценты, а действие, эпизод, спектакль утратят стройность, а часто и смысл. Поэтому нельзя придать действию «плотность» за счет простого ускорения темпа, без распределения этого ускорения между частями ритмических фигур.

4. Четкость ритмического построения действия зависит не от количества затрачиваемого времени, а от распределения его между составными частями ритмической фигуры; и напротив, количество затрачиваемого времени часто зависит от четкости построения простейшей фигуры: чем точнее, яснее соотношение ее частей, тем меньше нужно времени на ее верное восприятие партнерами и зрительным залом. Поэтому ритм определяет собой темп, а не наоборот.

5. Ритм и темп связаны между собой, поскольку характеризуют одну элементную единицу действия, взятого на протяжении одной элементной единицы сценического времени. Ритм определяет собой темп, но изменения темпа (при сохранении структуры ритмической единицы) влекут за собой изменения в характере ритма. Поэтому оба явления практически существуют одновременно, составляя вместе единое понятие темпо-ритма.

Развитие темпо-ритма спектакля - волнообразный процесс, где нарастания и спады складываются из суммы темпо-ритмов действий, эпизодов, сцен. В целом темпо-ритм спектакля есть показатель интенсивности его сквозного действия. К.С. Станиславский утверждал: «Темпо-ритм всей пьесы - это темпо-ритм ее сквозного действия и подтекста» (45).

Условность сценического времени выражается в его особой уплотненности, концентрации: герои спектакля за два-три часа должны совершить поступки, пережить чувства и мысли, на которые в реальной жизни люди тратят дни, месяцы, годы. При этом их действия должны быть подлинными. Противоречие между подлинностью сценического действия и условностью сценического времени как раз и разрешается в темпо-ритме, ибо благодаря точному, расчетливому построению ритмической фигуры действия оно как бы сжимается во времени, сохраняя все признаки подлинности. Итак, понятие темпо-ритма в сценическом искусстве можно определить как систему разрешения противоречий между подлинностью сценического действия и условностью сценического времени.

Темпо-ритм и пластическая композиция спектакля

Темпо-ритм спектакля - это динамическая характеристика его пластической композиции. И как говорил Станиславский, «... *Темпо-ритм пьесы и спектакля - это не один, а целый ряд больших и малых комплексов, разнообразных и разнородных скоростей и размеренностей, гармонически соединенных в одно большое целое*»⁴⁶. Соединение этих «комплексов» в одно целое происходит в процессе пластической композиции и составляет одну из самых важных и трудных функций режиссера. Очевидно, что так организовать сценическое действие, чтобы оно оставалось подлинным, несмотря на условность времени и пространства, в которых оно развивается, возможно только при очень точном определении единицы измерения. Такой единицей может быть только само действие, т.е. его элементный отрезок, в котором три составных части находятся в определенном временном и пространственном соотношениях.

До сих пор весьма распространено мнение, что существует два вида ритма: внутренний и внешний. Представление о внутреннем ритме связывают с «жизнью человеческого духа роли», а представление о ритме внешнем с «жизнью ее человеческого тела». Между тем, наука говорит нам, что жизнь духа и жизнь тела объединены в одном процессе действия, где на долю первой приходится две части, на долю второй - третья. В сценическом действии первые два этапа протекают в сознании актера, а третий выявляется в слове или в движении - в словесном или телесном (двигательном) проявлении действия. Как соотносятся между собой эти три части действия, зависит и от объективных предлагаемых обстоятельств данного действия, и от субъективных свойств личности, а в случае сценического действия - личности артисто-роли. Этими свойствами являются: сила основных нервных процессов (раздражительного и тормозного), уравновешенность этих процессов между собой и их подвижность. Таким образом, говоря о первых двух этапах действия актера в роли, надо иметь в виду не только быстроту реакции, но и ее силу и устойчивость. Проще говоря, характер персонажа выявляется не только в том, какие действия он совершает, но и в том, насколько быстро он оценивает каждый факт, каждую ситуацию, а также в том, насколько сильны и определены его чувства и намерения, связанные с восприятием ситуации. Ибо от этих качеств зависит, какими будут его ответные действия, выраженные в слове или движении.

Таким образом, актеру в любой момент сценической жизни его героя нужно: оценить что-то, принять некое решение и осуществить это решение в действии, словесном или двигательном. При этом временную определенность - более или менее конкретную - имеет только словесная форма действия, содержащаяся в тексте пьесы. От нее и приходится отталкиваться при расчете длительностей в построении ритмической структуры действия. На произнесение текста нужно некоторое количество времени, а поскольку оно не может быть ни слишком сокращено, ни слишком растянуто по сравнению с временем реальным, то условность сценического времени достигается за счет сокращения продолжительности двух первых этапов действия - оценки ситуации и подготовки к действию. Это возможно: хотя слова персонажа рождаются как бы только в самый момент происходящих на сцене событий, актеру они все же знакомы, и ему не нужно долго искать те слова, которые точнее всего выразят содержание его действия. Точно так же и момент оценки - он может быть сжат во времени, так как предлагаемые обстоятельства ситуации известны актеру изначально. В результате образуется формула условного сценического времени, в котором распределено сценическое действие, и это время - величина постоянная для спектакля с продуманной ритмической организацией.

Действие не словесное, а телесное - будем называть его двигательным - связано с перемещением в сценическом пространстве и также осуществляется в сценическом времени.

Этого уже достаточно, чтобы подтвердить зависимость двигательного действия от темпо-ритма действия как такового. Поскольку в каждой роли есть какие-то типичные, преобладающие для этой роли ритмы, постольку они проявляются как в словесном, так и в физическом действии. Если кому-то свойственны медлительные решения, то они выражаются одинаково медленно и в словах, и в движениях, а свойственная кому-то быстрота реакции остается быстротой и ори словесном, и при пластическом выражении.

И как из темпо-ритмов действий складывается темпо-ритм сценической жизни каждого персонажа спектакля, так из темпо-ритмов двух и более участников эпизода, сцены складывается темпо-ритм каждого отрезка сквозного действия спектакля. Если два или более человек делают одно дело, то действие каждого из них равно по времени действию другого. Если двое несут один сундук, то один не может нести его дольше, чем другой: стоит одному остановиться, как другой вынужден сделать то же самое. При этом у них могут быть разные ритмы движения: один шагает крупными шагами, другой мелко семенит, но чтобы действие (перенос сундука) не прервалось, они должны составить из своих ритмов один общий темпо-ритм. Если двое задались целью переубедить в чем-то третьего, они будут его уговаривать, убеждать, внушать ему, доказывать до тех пор, пока этот третий не согласится с их доводами. И хотя бы убеждающие приводили свои доводы не хором, а поочередно, кончается их общее воздействие на партнера абсолютно одновременно - в тот момент, когда он будет ими убежден, и так или иначе обнаружит это. С другой стороны, сопротивление убеждаемого тоже длится ровно столько времени, сколько длилось воздействие убеждающих: действие и противодействие равновелики. Противодействие рождается в ответ на воздействие, одновременно с ним - и одновременно с ним кончается, когда их борьба приводит к какому-либо результату.

Таким образом, все действия, направленные одновременно на одну цель, равны по времени между собой и равны действию сопротивления. Поэтому, хотя каждое из них в отдельности может иметь отличную от других ритмическую структуру, количественно они равновелики, благодаря чему несколько разных темпо-ритмов сливаются в один общий темпо-ритм эпизода, сцены, спектакля.

А так как двигательное действие (без слов) есть либо причина, либо следствие действия словесного, то оно подчиняется тем же закономерностям, но здесь к расчету во времени добавляется расчет в пространстве. И оказывается, что совершить большой переход за время короткой паузы можно только быстрыми шагами; если же по смыслу требуется медленное передвижение - надо сократить расстояние; если же расстояние сократить нельзя, поскольку нельзя передвинуть ближе к актеру предмет, ради которого он совершает переход, - надо увеличить паузу. Если же увеличение паузы решительно невозможно по логике действия - надо изменить предыдущую мизансцену так, чтобы отправная точка движения актера находилась ближе к цели его передвижения. Этот процесс распределения действий персонажей во времени и пространстве сцены с убедительной наглядностью продемонстрировал С.Эйзенштейн в уроках со студентами ГИКа ⁴⁷.

От темпо-ритма эпизода, определяющего продолжительность паузы, зависят количество, скорость, размер и сила движений, составляющих двигательное действие, а следовательно, и его образный характер (отрывистость, резкость, стремительность или - мягкость, плавность и т.д.), а в конечном счете - мизансцена. Значит, темпо-ритм действия предопределяет в значительной мере его пластическую форму. А.Д.Попов считал это аксиомой: *«Темпо-ритм развивающегося сквозного действия в значительной степени предопределяет стилистику и пластический характер мизансцен всего спектакля»* ⁴⁸.

Точно так же обстоит дело с двигательным действием, сопровождающим собственную речь персонажа или совершаемым во время словесного действия партнера: ритмы партнеров должны

быть взаимно уравновешены - по принципу сходства или по принципу контраста - если их действия протекают одновременно. На практике так всегда и бывает: физические действия одного так или иначе связаны со словесным или физическим действием другого - они содержат в себе фактор восприятия (позитивного или негативного) действий партнера, фактор подготовки к ответному действию и фактор воздействия, который становится начальным этапом следующего отрезка действия. Таким образом, темпо-ритмы партнеров накладываются друг на друга «ступенчатым» способом: действие первого совпадает с восприятием другого, т.е. третий этап ритмической структуры действия первого совмещается во времени с первым этапом ритмической структуры действия второго. Так создается ритмический рисунок действия более крупного размера, чем та элементарная единица действия, которую решено считать единицей сценического ритма. Возникшая таким образом «цепочка» следующих одно за другим действий приобретает один общий темпо-ритм, что выражается в периодическом совпадении акцентов (речевых и пластических).

Если рассматривать двигательное действие с точки зрения его размещения в сценическом пространстве, то можно установить следующую закономерность в построении его ритмической структуры.

Моменту восприятия (оценки) соответствует, как правило, статическое положение тела, неподвижность. Если этому моменту предшествовало движение, то в самый момент восприятия чаще всего в движении наступает перерыв, остановка. Движений, выражающих собственно восприятие, не существует в природе, и актер, пытающийся выразить момент оценки в специальном движении, обычно вызывает у зрителя впечатление искусственности, нажима, наигрыша. Второй момент действия, наоборот, чаще всего требует движения, перемещений в пространстве и обращения с различными предметами: выбирая способ и средство для осуществления действия, готовясь его совершить и предвидя его возможные последствия, человек стремится подойти к объекту или отойти от него, вооружиться, убрать препятствия и т.п. Третий момент - собственно действие (или воздействие на объект, одушевленный или неодушевленный) может требовать как движения, так и полной статики. Если действие не словесное, а двигательное, то оно само состоит в движении, активном и целенаправленном. Если имеет место словесное действие, то движение может играть вспомогательную роль и может вовсе отсутствовать.

Таким образом, схема простейшей ритмической фигуры восприятие - подготовка к действию - действие, рассмотренная с точки зрения движения, в большинстве случаев может выглядеть как статика - динамика - статика и динамика,

Однако, самое движение, взятое отдельно, обладает своим собственным ритмом и темпом. Темп оценивается по количеству движений в определенную единицу времени; ритм движения составляется как из количества входящих в ритмическую фигуру (рабочий цикл) элементов, так и из временных и динамических соотношений между этими элементами. Организация движения, его размеренность во времени и пространстве определяют его ритм.

Проще всего поддается анализу ритм движения в трудовых процессах и в таких бытовых действиях, которые состоят в многократном повторении однообразных движений - шитье, стирке, малярной работе кистью и т.д. Но именно эти самые простые случаи ритмического движения применяются на сцене меньше всего. Основная же часть сценического времени заполнена движениями, столь разными и столь быстро сменяющимися друг друга, что установить последовательность ритмических фигур каждого движения практически невозможно. Скорее можно констатировать их непрерывную сменяемость, определяемую темпо-ритмом действия. Поэтому практически вопрос о темпо-ритме движения можно не ставить, считая, что он автоматически решается темпо-ритмом действия.

Для примера можно рассмотреть небольшой эпизод: человек входит в кабинет, куда его пригласили для важного разговора, и видит, что кабинет пуст. Восприятие этого факта, очевидно, приведет к остановке в движении: уже нет смысла идти дальше и еще нет решения вернуться. Принятие решения может сопровождаться передвижением по кабинету: к окну - нет ли ожидаемого лица на улице, к столу - нет ли записки с объяснением, и т.д. Наконец, решение ждать принято, и человек начинает прохаживаться по комнате без всякой видимой цели. Внезапно он слышит из-за двери крик о помощи и бросается по направлению крика.

В этом примере легко проследить изменения темпо-ритма шагов действующего лица: на первом этапе - средний темп, уравновешенный, спокойный ритм шагов (шаги «обычного» для него размера, с умеренной затратой мускульных сил) до того момента, когда обнаруживается, что кабинет пуст. На втором этапе темп замедляется, потому что человек не знает точно, что ему делать; ритм шагов переменный (то широкие, то мелкие, то вялые, то энергичные, - т.е. различные по затрате сил, с остановками и поворотами). На третьем этапе устанавливается размеренный ритм, но темп более медленный, чем на первом этапе, шаги более вялые, с минимальной затратой сил, а возможно - и меньшие по размеру: все это проистекает из отсутствия конкретной цели движения, из его несвязанности с течением мыслей человека во время этой бесцельной ходьбы. Восприятие крика о помощи почти наверняка вызовет остановку в движении, хотя бы мгновенную. Шаги на четвертом этапе будут иметь огромный темп - это уже, собственно, не шаг, а бег - при этом количество шагов будет небольшим, зато их размер и сила - максимальными.

Если же попытаться проследить за темпом и ритмом других движений человека в этом эпизоде, задача окажется неразрешимой. Ходьба потому поддается подобному рассмотрению, что сама ее техника состоит в ритмичном движении ног, причем шаг является мерой пространства, преодолеваемого за определенное количество времени. Что же касается движений корпуса, головы, рук и иных, более мелких частей тела, то ни одно из них может не повториться дважды; они могут иметь самостоятельное значение или вспомогательное. Поэтому выделить движения какой-либо части тела из общей суммы и установить закономерности его ритмического развития невозможно. Тем более невозможно провести анализ всей суммы движений на протяжении какого-либо отрезка действия: различные части тела могут за это время совершить разное количество разных по скорости движений, причем эти движения могут совершаться то одновременно, то последовательно, то в одном и том же направлении, то в противоположных. Для всех этих движений не может быть установлено общей меры ни в пространстве, ни во времени, ни в количестве затрачиваемой мышечной силы, а потому не может быть установлена и единица ритма, периодическая повторяемость которой характеризовала бы данный ритмический процесс. Значит, темпо-ритм движения не поддается отделению от темпо-ритма действия, он существует лишь как часть этого ритма, им определяемая и его выражающая. Иначе говоря, скорость, сила, размер и количество движений определяются темпо-ритмом действия, который, в свою очередь, определяется предлагаемыми обстоятельствами - объективными и субъективными - каждого конкретного момента сценической жизни «человеческого духа и тела роли».

Различие между сценическим ритмом и ритмом трудового процесса, очень существенно, так как они основываются на разных исходных данных.

В ритме любого трудового процесса время и пространство суть величины данные, а ритм - производное от этих данных. Если человеку нужно перекинуть с одного места на другое поленницу дров за определенное время, то и скорость (темп) его работы, и размер, и сила движений определяются заданным расстоянием и отпущенным временем.

В отличие от трудового ритма, как было установлено, сценический темпо-ритм - система разрешения противоречия между подлинностью действия и условностью сценических времени и пространства. Поэтому темпо-ритм сценического действия является той исходной величиной, которая определяет развитие действенного процесса во времени и пространстве; следовательно, и в двигательном действии от его темпо-ритма зависят темп, размер, сила и количество составляющих его движений, чем и определяется пространственная мера движения, а в конечном счете - мизансцена. Логика действий персонажей является здесь тем определяющим фактором, который не может быть произвольно изменен, тогда как время и пространство - лишь условия, обеспечивающие процесс действия. Они, в силу их условности, могут быть произвольно изменяемы в соответствии с этой логикой и в зависимости от художественных требований, предъявляемых к данному моменту сценического действия.

В том случае, когда режиссер берет временное и пространственное измерение мизансцены за исходную величину и надеется, что преодоление актерами заданного пространства в течение указанного времени создаст верный темпо-ритм действия - в спектакле возникает то, что Станиславский называл условным ритмом: *«Когда много людей живут и действуют на сцене в одном ритме, как солдаты в строю, как танцовщицы кордебалета в ансамблях, создается условный темпо-ритм. Сила его в стадности, в общей механической приученности»*⁴⁹.

Условный темпо-ритм - продукт режиссерского деспотизма и поспешности; чаще всего он устанавливается при нетерпеливом стремлении к результату. Боясь довериться естественному процессу формирования индивидуальных темпо-ритмов и их органического сочетания в общий темпо-ритм действия, режиссер предлагает актерам готовый темпо-ритм результата, как он ему представляется, и требует его скорейшего осуществления.

Примечательно, что такой заранее определенный темпо-ритм почти всегда представляется в виде *темпа*, т.е. определенной скорости развития действия, но не в виде желательного соотношения между ступенями действия, т.е. ритма. Такое задание режиссеру представляется более простым решением задачи: во-первых, темп более очевиден, нежели ритм, а во-вторых, как известно, скорость может создать видимость напряжения (даже простое ускорение движения возбуждает психику, активизирует внутреннюю жизнь человека). Беда заключается только в том, что такое возбуждение неконкретно, механистично, не направлено на определенную цель. Забывая об этом, режиссеры преувеличивают значение темпа: на него возлагаются надежды, как на главное условие, обеспечивающее ритм. Одни режиссеры при этом откровенно подсказывают актерам желаемую скорость действий (путем счета, дирижирования, даже с помощью метронома). Другие ставят исполнителей в такие пространственные и временные условия (при помощи мизансцен, музыки и т.п.), которые вынуждают актеров принимать эту заданную скорость. Но в обоих случаях темп, как величина, определенная с самого начала, является мерилем интенсивности действия. От актеров требуется только одно: не затрачивать на каждое действие больше времени, чем это считает необходимым режиссер; а как это время будет распределено между ступенями действия - неважно. Поэтому ритмическая структура каждого действия создается по принципу простого деления его общего времени на три части, нередко без логического и психологического обоснования этого деления, а потому - без индивидуальных особенностей, без разнообразия, без нюансов. Такой ритм приближается к метру. Условный ритм - всегда средне-арифметический, общий для всего спектакля и одинаковый для всех персонажей. Нельзя отрицать, что некоторую организующую функцию он выполняет, обеспечивая спектаклю стройность однообразия, - но он никогда не создает картины живого развития, поступательного процесса (см. приведенные выше слова К.С.Станиславского).

На путь создания условного темпо-ритма часто ступают режиссеры, не сумевшие постичь сущности этого понятия, но безусловно чувствующие важную, - может быть, решающую, - роль темпо-ритмической стройности спектакля. Как все не очень понятное, темпо-ритм внушает

некие фетишистские чувства; в некоторых театрах устанавливается поистине культ темпо-ритма - этого неведомого и всемогущего божества. Естественно, что культивируется наиболее очевидная сторона этого загадочного явления - темп; в результате спектакль несет художественные потери: условный темпо-ритм однообразен, беден свежими красками. Часто он несет на себе черты штампа: примером такого традиционного штампа может служить «испанский» темпо-ритм в комедиях «плаща и шпаги».

Противоположность условного темпо-ритма - такой темпо-ритм, который рождается естественно, органично из предлагаемых обстоятельств сценического действия; за неимением в театральном лексиконе лучшего термина, его можно определить как органический темпо-ритм. Для каждого персонажа пьесы предлагаемыми обстоятельствами являются и особенности психики всех остальных действующих лиц, их цели, их склонности, их слабости и т.п., а значит - и темпо-ритмы их действий. Следовательно, темпо-ритм каждого действующего лица возникает с учетом темпо-ритмов остальных участников действия. Все отдельные темпо-ритмы уже при своем зарождении находятся в определенной взаимосвязи, в определенном соотношении. Поэтому их суммирование в процессе сценического действия дает общий темпо-ритм каждого эпизода, сцены, акта, всего спектакля, - тот общий темпо-ритм, в котором соотнесены, соразмерены темпо-ритмы всех персонажей и темпо-ритмы всех отрезков действия - от самых малых до самых больших. Такой темпо-ритм является величиной не случайной, а строго закономерной, объективно предопределенной и органичной для избранной формы спектакля, чем и объясняется предложенное его определение.

И здесь следует вернуться к определению действия, как психофизического процесса. До сих пор при рассмотрении понятия темпо-ритма действия мы касались только временных соотношений между тремя этапами действенного процесса, тем самым невольно давая повод считать его временные характеристики основными в ритмической структуре, а следовательно, опять-таки выдвигая на первый план темп. Но, как уже говорилось, всякое действие характеризуется силой основных нервных процессов (раздражительного и тормозного), их подвижностью и уравновешенностью между собой. Психический склад каждого конкретного человека характеризуется свойственным лично ему типом нервных процессов в их сочетании - это называется темпераментом личности и проявляется в действиях человека, во всем его поведении. Даже из простого житейского опыта мы знаем, что разные люди по-разному ведут себя в одних и тех же обстоятельствах, по-разному реагируют на один и тот же факт: кто-то способен прийти в сильнейшее волнение от того, что другому покажется не заслуживающим внимания пустяком; одного легко привести в состояние гнева и даже ярости, но он быстро остывает, у другого все эмоциональные реакции вялы, но продолжительны - и т.д.

А специфика актерского искусства породила еще и такое понятие, как «сценический темперамент», подразумевающее способность актера в процессе перевоплощения в образ видоизменять свойственные ему от природы качества нервных процессов, приближая их к качествам, предполагаемым у персонажа. Это свойство актерской одаренности связано с работой воображения, позволяющей активизировать нервные процессы, увеличивать их силу и подвижность, изменять степень их уравновешенности в зависимости от требований, продиктованных предлагаемыми обстоятельствами пьесы и роли. В сущности, речь здесь идет об одном из аспектов актерской психотехники, что ощущают и сами актеры. Например, Л.М. Леонидов говорил: *«Ритм спектакля - в полной зависимости от верного сквозного действия, которое ведет к верному ритму образа. Быстрое переключение из одного состояния в другое - это означает, что ты живешь, чувствуешь, понимаешь»*⁵⁰.

Отсюда, по-видимому, и возникло живучее убеждение в том, что существуют две формы действия - действие внешнее и действие внутреннее, протекающие отдельно друг от друга, хотя и каким-то образом связанные. Из этого вытекало положение о наличии соответствующих им

двух разновидностей ритма - внутреннего и внешнего. Внутренним действием считали два первых этапа действенного процесса, протекающих в сознании актера, внешним - словесное или двигательное осуществление действия. При этом, интуитивно ощущая важность момента «психической перестройки», упускали из виду невозможность ее отделения от действия как единого психофизического процесса. Все становится на свои места, как только мы возвращаемся к действию, этому единственному и безотказному материалу актерского творчества. Действие всегда - динамический процесс, направленный на преобразование, освоение, преодоление какого-либо объекта, находящегося вне действующего лица или в нем самом: так, переход с одного места на другое есть процесс преодоления некоторого расстояния и изменения своего расположения в данном пространстве, а заучивание таблицы умножения есть процесс изменения запасов памяти, освоения новой информации. С точки зрения структуры они должны быть совершенно одинаковы, т.е. должны содержать три необходимых этапа, следующих в обязательном порядке: этап восприятия объекта, этап подготовки к осуществлению действию и этап его реализации. Два этапа относятся к психической стороне процесса действия, третий - к физической. В первом из двух приведенных примеров легко констатировать наличие третьего этапа - передвижения в пространстве, а о его мотивации и выборе способа можно только догадываться по конечному результату. Во втором примере, наоборот, физический этап действия может не получить видимого проявления - человек может сидеть или лежать неподвижно, держа в руках таблицу и только глазами пробегать по строчкам (а может и повторять заучиваемое с закрытыми глазами). Если при этом он произносит вслух формулы умножения, то третий этап действия - физический - имеет словесное выражение. Но даже если он ничего не произносит, это не значит, что процесс действия обходится без третьего этапа - физического: двигаются глаза, воспринимающие строчки, двигаются открывающиеся и закрывающиеся веки. И более того, во всем организме происходит напряженная физическая работа, обеспечивающая деятельность психики: кровеносная система активно подает кровь к мозгу, двигательный аппарат обеспечивает удобное положение тела и поддерживает голову, и т.д. Но этот последний пример - только тот крайний случай, который призван доказать, что трехчленное строение действия не имеет исключений.

В сценической практике трудно найти пример длительного пребывания на сцене человека без движений и без слов, подобный вышеприведенному: зритель потеряет интерес к нему в считанные минуты. Действие на сцене всегда должно быть выражено в словесной или двигательной форме, или в форме сочетания речи с движением; поэтому его ритмическое строение - это всегда отношение между тремя этапами, тремя членами ритмической фигуры, как уже было определено. Но если в прежних рассуждениях мы принимали во внимание только временную продолжительность этапов действия, то сейчас в понятие ритма вводится представление о характеристиках нервных процессов, с которыми связаны первые две части действенного процесса: ритм действия зависит от силы и подвижности основных нервных процессов и их уравновешенности между собой. Этими свойствами нервной структуры личности окрашиваются и восприятие побудительной причины, и представления цели и средств осуществления действия, и волевое усилие, направленное на его реализацию: у каждого отдельного персонажа они будут индивидуальными, свойственными только ему. Но при этом существует и нечто общее, объединяющее участников любого спектакля: предлагаемые обстоятельства пьесы и отношение к ним исполнителей ролей, лежащее в основе жанрового решения постановки. Восприятие трагической коллизии в спектакле (даже одной маленькой детали этой коллизии) требует от участников событий самых больших нервных затрат; т.е., сила нервных процессов, лежащих в основе их действий, очень велика, их направленность устойчива, а возбуждение сдерживается равным ему по силе ощущением препятствий. У героев комедии наблюдается частая и быстрая смена мгновенной и яркой, но недолгой возбудимости столь же неглубокими тормозными процессами, и хотя и то, и другое может быть достаточно сильным, устойчивость процессов невелика, по* этому они уравновешивают друг друга и создают общее впечатление легкости и суетливости развития действия. Конечно, у каждого персонажа должен

быть свой набор характеристик, отличающий один образ от другого. Более того, на протяжении пьесы этот набор может претерпевать определенные изменения - происходит то, что мы называем развитием образа: кто-то становится более решительным, кто-то теряет свои позиции, кто-то испытывает раскаяние в содеянном, кому-то открываются неведомые до тех пор обстоятельства и т.д. Но во всех случаях характеристики нервных процессов выявляются в ритмическом строении каждого, даже самого малого, отрезка сценического действия.

Вводя в понятие ритма характеристику основных нервных процессов, мы находим ответ на самый главный вопрос: как, сохраняя подлинность действия, разместить его в условном сценическом времени? Ответ будет таким: за счет увеличения силы и яркости характеристик нервных процессов действие может протекать в сжатое время, не теряя признаков подлинности - оно лишь «уплотняется», насыщается концентрированной нервной энергией; потому-то темпо-ритм спектакля принято определять как степень напряженности развития действия.

Третий этап действия, как единого психофизического процесса - его осуществление, выраженное в слове или движении; в зависимости от средства выражения действие в целом определяется как словесное или как двигательное. Естественно, что и словесное, и двигательное выражение формируется под влиянием тех же психических качеств личности, которыми характеризовались два первых этапа действия: свойства нервных процессов сказываются на динамических характеристиках и речевого потока, и движений персонажа в каждый конкретный момент сценического действия. Поэтому, как уже говорилось, нет смысла ставить отдельно вопрос о ритме речи или ритме движений: они входят составной частью в структуру общего темпо-ритма действия.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод: органический ритм возникает в спектакле только на основе естественных закономерностей развития действия как единого психофизического процесса, и здесь мы находим окончательное подтверждение формулы ритма для театрального искусства, как системы разрешения противоречия между подлинностью сценического действия и условностью сценического времени и пространства.

Органический ритм рождается в спектакле естественно, но отнюдь не стихийно. Режиссер не может полагаться целиком на творческую интуицию актеров и диалектику развития сценического действия. Режиссерские усилия сознательно направляются на организацию темпо-ритмического строя спектакля. По убеждению А.Д. Попова, в этом заключается задача первостепенной важности: *«Говорить о перспективе применительно к режиссерскому строению спектакля - это значит разуть перспективу развивающегося действия... И естественно, что в этой работе самым действенным средством акцентировки и организации происходящего на сцене является темпо-ритмом»*⁵¹.

Это достигается, прежде всего, созданием для актеров таких точных, конкретных и возбуждающих фантазию условий действия на сцене, которые облегчают исполнителям поиск нужных темпо-ритмов. Этот процесс идет успешнее, если предлагаемые обстоятельства каждого момента сценического действия насыщены яркими, глубоко проникающими в существо драматического конфликта подробностями. Если в действиях актера режиссер наблюдает ритмическую неопределенность или несоответствие заявленного исполнителем темпо-ритма содержанию действия, то надо искать причину этого. В случае слишком быстрой, с точки зрения режиссера, актерской реакции в какой-то момент действия, положения не исправят режиссерские указания вроде: «Медленнее, куда спешишь?»; вернее будет предложить новые, дополнительные детали ситуации, затрудняющие быстроту реакции актера. Если же реакции артиста неоправданно замедленны, режиссеру следует убрать лишние детали обстоятельств, упростить артисту переход от восприятия к действию, и т.д. Точно так же уточняется эмоциональная сторона реакции, если она представляется неадекватной по отношению к

побудительной причине: должны быть найдены такие дополнительные обстоятельства действия, которые вызовут более сильное и глубокое восприятие данного момента действия - или, наоборот, помогут прожить его легко, с наименьшими нервными затратами. И так далее: очевидно, первый этап работы режиссера над темпо-ритмом спектакля состоит в том, чтобы перевести психику актера с рельсов его личного образа мыслей на рельсы образа мыслей персонажа.

Затем наступает этап поиска жанровой определенности темпо-ритмов. Вряд ли подлежит сомнению, что каждый жанр диктует известные требования к темпо-ритмической характеристике действия. Временная продолжительность и сила, а также подвижность и уравновешенность между собой основных психических процессов (раздражительного и тормозного), которым принадлежит определяющая роль в формировании индивидуальных ритмов, имеют довольно отчетливое выражение в жанровых характеристиках действия. Быстрота и сила реакций, а также скорость их сменяемости уместны в одних жанрах и неуместны в других: чтобы так или иначе разрешился трагический конфликт, нужно гораздо больше времени и больше волевых усилий всех его участников, чем это необходимо для распутывания комедийных недоразумений. Значит, определенная закономерность, некая темпо-ритмическая норма свойственна каждому отдельному жанру. При этом в комедии возможно использование несоответствия между силой реакции и ее причиной, что дает в результате комедийный эффект. Кроме того, если, как оказалось, можно различить типы пластических решений, свойственных тому или иному жанру, то можно предположить и наличие соответствующих темпо-ритмических «типов». Если в спектаклях одного жанра преобладают движения определенной амплитуды, силы и скорости, то из этого вытекает и преобладание определенных темпо-ритмов в двигательных действиях персонажей.

Наконец, в процессе композиции спектакля задача режиссера состоит в том, чтобы чутко следить за складывающимся взаимодействием, гармонией, созвучием темпо-ритмов всех исполнителей. Иногда возникает необходимость усилить, акцентировать или, наоборот, приглушить активность какой-то из действующих сил - за счет темпа или ритма - во имя верности общего результата, возникающего вследствие их гармонии или контраста. Режиссер заботится о темпо-ритмической перспективе, соразмеряя между собой темпо-ритмы отдельных этапов развития сквозного действия, исходя из значения каждого этапа для достижения конечной цели - сверхзадачи спектакля. Если темпо-ритм спектакля при «продольном сечении» можно разделить на темпо-ритмы отдельных образов, то при «сечении поперечном» в нем различаются темпо-ритмы отдельных, больших и малых, этапов развития действия. Правильно найденное соотношение в темпо-ритмическом построении этих этапов - успешное завершение работы над композицией спектакля. Очевидно, идеальным случаем темпо-ритма в спектакле можно назвать такую композицию, в которой темпо-ритмическая смена больших отрезков действия отражает, как бы в сильно увеличенном виде, ритмическую структуру его малых отрезков. Но это идеал, приближение к которому, как известно, возможно только в теории. Все же кое-что достижимо и в реальной практике: во всяком случае, верно рассчитанное соотношение ритмических нарастаний и спадов, точное распределение ритмических акцентов завершают и придают законченную целостность ритмической организации спектакля.

Пластическая композиция спектакля как произведение режиссерского искусства

Если режиссер не просто ссылается на систему Станиславского по обязанности, а действительно пользуется ею как методом работы с актером, то в каждом поставленном им спектакле все мизансцены точно соответствуют заключающемуся в них действию: они закономерно вытекают из существа сценических обстоятельств, из логики поведения действующих лиц пьесы и поэтому обладают той достоверностью, с которой связаны представления о психологическом реализме в искусстве театра. Но кроме того, в процессе композиции спектакля режиссер может произвести такой отбор этих мизансцен, когда они, не утрачивая реалистического содержания, в сумме приобретают особую, обобщенную выразительность, которую можно назвать пластическим образом спектакля, подчас заключающим в себе символическое значение.

Символичность пластических форм, применяемых для построения спектакля - явление довольно частое, хотя не всегда удачное и оправданное. В качестве примера творческой удачи можно назвать мизансцены, найденные С. Юрским в спектакле «Карьера Артуро Уи» в ленинградском БДТ. Например, когда Дживола, это колченогое чудовище, садится в кресло, то в сплетении его рук и ног зритель видит паучье сплетение свастики. Хотя артист и не настаивает на этом «невольном» впечатлении: ведь с другой стороны, это вполне естественная поза для хромоногого уродца, с его специфической походкой, с его особенными манерами мировоззрения человека, как члена общества - его политические взгляды и моральные убеждения, - но и его художественные убеждения, пристрастия, вкусы, его темперамент (тип основных психических процессов) определяют его творческий стиль. Одна и та же пьеса в постановке разных режиссеров воплощается в разные спектакли, но пьесы разных авторов в постановке одного и того же режиссера превращаются в спектакли, имеющие общие черты - неизбежный отпечаток режиссерского стиля. И речь идет не о субъективном стремлении какого-то режиссера к «самовыявлению», «самовыражению» и т.д. - речь идет об объективной закономерности, в силу которой любое произведение искусства, как результат человеческого труда, зависит не только от мастерства, но и от характера, вкусов, склонностей его создателя. Но если тип художественного мышления режиссера, его стиль сказывается на всех сторонах формы спектакля, то, очевидно, каждая из сторон представляет собой специфическую сферу проявления авторского, т.е. режиссерского стиля. Поэтому в пластической композиции спектакля, которая являет собой сферу суверенного искусства режиссуры, проявляются особенности пластического воображения режиссера, т.е. стиль его пластического мышления. Один режиссер тяготеет к мягким, слитным линиям пластических форм; другой предпочитает линии остроугольные, зигзагообразные; третий охотно пользуется кругообразными, концентрическими построениями мизансцен. Одного привлекает непрерывное, незатухающее движение, другого - пунктирное, прерывистое, третьего - отчетливое по законченности, четвертого - незавершенное и т.д. Один чаще находит выражение своего замысла в скульптурности статической мизансцены, другому для этого необходимо движение, активная динамика составляющих мизансцену персонажей. Примеры особенностей пластического воображения исчерпать невозможно. И каждая такая особенность сказывается на пластической композиции спектакля и придает ему черты той единственности, неповторимости, которая позволяет говорить о нем, как о произведении конкретного автора. Но, хотя все спектакли одного режиссера отмечены

чертами одного, общего для них авторского стиля, они различаются - и не могут не различаться - элементами формы. Предмет изображения, особенности стиля драматурга и еще многие обстоятельства, в том числе рассмотренные в предыдущих главах, отражаются на особенностях формы спектакля, отличающих его от других постановок того же режиссера. Поэтому мало сказать, что в пластической композиции спектакля проявляется стиль режиссера, и неверно сказать, что этим проявлением исчерпывается представление об авторском стиле режиссера. Вернее будет сказать, что пластический стиль спектакля - это один из признаков его художественной формы, по которому можно судить о стиле его автора - режиссера-постановщика спектакля. О том же, насколько важен этот признак, говорит следующее высказывание С.Эйзенштейна: *«...признак единства структурной закономерности и интерес разработки вариаций по ней являются неотъемлемыми качествами произведений, имеющих право претендовать на подобное звание»*⁵².

О некоторых приемах пластической композиции массовой сцены в спектакле

Человека, избравшего своей профессией режиссуру, ждет много забот и огорчений; постепенно он к ним привыкает, кое с чем научается мириться, что-то - преодолевать; но одна забота поселяется в его душе на премьере первой постановки и остается там навсегда - забота о том, как сохранить своему произведению долгую и яркую жизнь. Ибо спектакль не вечен, он не может быть вечным; рано или поздно он уйдет в небытие, исчезнет со сцены.

С мыслью о смертности своих произведений режиссер вынужден смириться, затаив в себе смутную обиду на Мельпомену и некоторую зависть к служителям всех остальных муз. Ведь во всех видах искусства все, что создано однажды, уже никуда не денется, будет существовать независимо от забот автора, даже если оно перестанет нравиться кому бы то ни было, включая его собственного создателя. Произведение продолжает существовать и в том случае, если будет потеряно и все о нем забудут; а ведь может случиться и так, что лет через двести его случайно найдут, отряхнут от пыли, и восхитятся, и провозгласят шедевром...

Не то в театре. Спектакль - творение эфемерное, он не наделен реальными признаками материальной субстанции, а лишь обладает способностью возникать в определенное время в определенном месте, как некий мираж, подчиняющийся определенному расписанию... И для каждого спектакля приходит день, когда он теряет эту способность и уходит со сцены, освобождая ее для нового создания режиссерского воображения. Таков закон этого удивительного искусства, и как всякий закон, он непреклонен, но в то же время и справедлив: вместо недоступного бессмертия театр предлагает своим произведениям вечную молодость - молодость от рождения до смерти. Предлагает, но не гарантирует, и тем самым обрекает режиссера на постоянное беспокойство о сохранности спектакля, о его свежести и красоте в течение всей его жизни. Забота эта - не из легких. Большинство спектаклей умирает преждевременно, не своей, так сказать, естественной смертью. И причина не в том, что они устаревают, как принято говорить, «морально»: ведь восприятие зрителем таких сторон спектакля, как проблематика, художественная стилистика и т.п., меняется не столь уж быстро; даже такая быстротечная вещь, как мода на какой-то тип зрелищ, живет некоторое время и уходит лишь постепенно. Большинство спектаклей устаревают раньше времени «физически» - то есть дряхлеет, деформируется, обесцвечивается их материальная оболочка, а уж вследствие этого - тускнеет и расплывается заключенное в ней содержание. Спектакль становится и неинтересен, и непонятен; зритель начинает выражать недовольство, падает посещаемость - постановку исключают из репертуара... Ставится новая пьеса - на ту же тему (она не утратила актуальности), в той же манере (это диктуется содержанием), с тем же успехом ...и с такой же недолговечной судьбой. При этом, хоть спектакль совсем новенький, с иголочки, на нем лежит отпечаток вторичности: то, что в предыдущем было находкой, открытием, здесь определяется роковыми словами: «это уже было». А для действительно новых художественных достижений нет объективных оснований: материал-то сходный, и новые средства еще не созрели, да и пьеса часто бывает послабее той, первой... В общем, копия всегда бледней оригинала.

Поэтому забота о долговечности спектакля - дело нужное и важное, заслуживающее постоянных и серьезных усилий. Надо, чтобы хороший спектакль жил долго и уходил со сцены таким же, каким родился, не по причине преждевременного износа, а только в силу неотвратимости процесса развития и движения вперед - когда достижения вчерашнего дня уступают место действительно новым успехам дня приспевающего.

Наиболее очевидная и постоянная угроза художественной деформации спектакля заключается в системе вводов на роли новых исполнителей. При этом часто не имеет значения, как играет роль вновь введенный в спектакль актер - пусть даже лучше, чем играл первый исполнитель. Но он вносит в общий рисунок спектакля изменения, не всегда заметные с первого взгляда, а все же требующие от партнеров некоторой перестройки; партнеры же далеко не всегда способны перестроиться - ввиду недостатка художественной чуткости, из упрямства или просто по лености... Новые вводы - новые изменения, да еще и в самых разных направлениях; и вот прежде ясные и логичные контуры начинают растушевываться, запутываться, теряют стройность и соразмерность. То, что прежде было выпукло и убедительно, становится тусклым и сомнительным; важное теряет значительность, а второстепенное вдруг начинает доминировать. Актеры, утратив нить сквозного действия, начинают увлекаться «игрой на публику», теряют чувство ансамбля.

Поэтому закономерно, что наиболее долговечны спектакли, где замены исполнителей - исключение, а не правило. Закономерно также, что долговечность спектакля обратно пропорциональна количеству действующих в пьесе лиц: чем меньше персонажей, тем меньше вводов и связанных с ними опасностей. И совершенно естественно, что наименьшей прочностью отличаются спектакли с большими массовыми сценами, ибо вводы новых исполнителей в массовую сцену в подавляющем большинстве случаев производятся наспех, без особого тщания, а часто - практически без репетиций.

Конечно, чем тщательнее выстроена пластическая композиция спектакля, чем точнее выверены рисунки ролей, тем менее они подвержены разрушениям. Рвется там, где тонко. Бывают спектакли, где идеально точный и ясный рисунок основных сцен позволяет зрителю не сбиться с толку и не обращать внимания на утратившие смысл эпизоды. В подобном случае режиссеру не так уж трудно найти причины нарушений и исправить все, что поддается исправлению. Но в борьбе за сохранность массовой сцены режиссер сталкивается с почти непреодолимыми трудностями, ибо нет такого театра, где считают необходимым согласовывать вводы в массовую сцену с постановщиком спектакля, и нет такого актера, который не считал бы, что, заменяя одного из исполнителей массовой сцены, он уже оказывает спектаклю слишком большую честь. Даже самые выдающиеся режиссеры не могут быть уверены в обратном; вот, например, как говорит об этой прискорбной тенденции А.Д. Попов : «...Требую от актеров творческого отношения к участию в народной сцене, я всегда видел в большей или меньшей степени скептические глаза участников. Они не смели сказать, но, конечно, думали о том, что их полная творческая самоотдача необходима, может быть, мне, режиссеру или спектаклю в целом, но им самим она ничего дать не может».

Отсюда напрашивается вывод, что массовая сцена нуждается в особо прочной конструкции, способной противостоять неизбежному и систематическому воздействию деформирующих сил. Все детали ее должны быть рассчитаны во времени и пространстве так, чтобы их перестановка или изъятие были решительно невозможны. Существуют ли способы, технические приемы в композиционном искусстве режиссера, которые можно было бы назвать надежными, наиболее продуктивными и в качестве таковых - рекомендовать для применения в работе над массовой сценой?

Всякий, кто заводит речь о технических приемах в режиссуре, рискует навлечь на себя упреки в формализме. И все-таки создание полноценной художественной формы невозможно без технического мастерства или хотя бы технической грамотности. А формализм, кстати, бывает и технически неграмотным. Ошибочно думать, что он рождается от избытка мастерства; истинный корень формализма в том, что для него форма - исходная точка творческого поиска, а не его результат. Форма же, найденная в процессе обработки материала, тем качественнее, чем вернее она выстроена в техническом отношении. Отчетливость художественной формы,

техническая чистота и прочность ее очертаний - не формализм, а признак мастерства автора и гарантия добротности произведения. Применительно к композиционному искусству режиссера это утверждение равно справедливо, о чем бы ни шла речь - о форме всего спектакля в целом или о построении его отдельной части - такой, например, как массовая сцена. В последнем случае это положение оправдывается с особой наглядностью.

Чтобы верно подойти к построению массовой сцены, нужно для начала с полной ясностью решить: что такое человеческая масса на сцене, сценическая толпа? В театре на этот счет распространены две крайние точки зрения, каждую из которых, как любую крайность, трудно признать непогрешимо правильной. В одном случае толпу определяют как «компонент» спектакля, то есть почти неодушевленный элемент структуры, который наравне с декорациями составляет «фон» для действий основных персонажей пьесы. В другом случае толпу определяют как целый ряд самостоятельных личностей, каждая из которых имеет свой характер, свою судьбу, свое отношение к происходящему на сцене и, следовательно, свое влияние на ход событий. В обоих случаях упускается очень существенный момент: сценическая толпа - это действующее лицо пьесы, персонаж, образ. И тот факт, что это образ собирательный, коллективный, еще не делает его менее значимым для развития событий, чем другие участники конфликта - во всяком случае, в качественной драматургии это именно так. Например, А. Аникст в послесловии к трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» утверждает: «...в трагедии есть еще третий, важнейший участник центрального конфликта, о котором мы пока молчали, - народ», и еще раз подчеркивает эту мысль: «Нередко трагедию Брута толкуют как трагедию личную... Но это лишь поверхностно раскрывает трагедию. Ее самый глубокий смысл связан с другим персонажем. Персонаж этот коллективный - народ Рима».

Образ толпы, как особого действующего лица пьесы, характеризуется определенными чертами, как и образ любого персонажа пьесы. Он так же основывается на предлагаемых обстоятельствах, определяется сверхзадачей и выражается в действии. В характеристике этого образа должны сказаться и такие общие признаки художественной формы спектакля, как его жанр и стиль. Логика действий толпы требует такой же режиссерской разработки, как и логика действий любого из героев. То обстоятельство, что она складывается из разнообразных линий поведения, подчас противоречащих друг другу, ничего не меняет по существу дела: ведь логика действий отдельного героя тоже основывается на многочисленных, часто противоречивых мотивах и побуждениях. Одно представляется бесспорным: в решении образа толпы режиссер должен идти от ее общей характеристики к отдельным характеристикам составляющих ее людей, а не наоборот: только в этом случае процесс суммирования отдельных линий поведения будет управляем и приведет к желаемому результату. В этом состоит особенность подхода к композиции массовой сцены.

Для отличного исполнения роли (большой, «полнометражной») или законченного эпизода артисту не всегда нужен подробный, до деталей разработанный и безоговорочно утвержденный рисунок поведения. Это может сковать артиста, помешать его импровизационному самоощущению и лишить его труд на сцене элемента творчества. Вполне достаточно утвердить общую схему поведения, ее основные, существенные элементы, оставив в распоряжении исполнителя детали, которые он будет импровизировать под непосредственным воздействием сценической среды.

Но в массовых сценах полагаться на вдохновение актеров не будет ни один реально мыслящий режиссер. Всем известно, как относятся актеры к необходимости участвовать в массовой сцене - выше уже приводилось высказывание А. Д. Попова на эту тему... Значит, нужна такая прочная конструкция, которая не зави села бы ни от текучести состава, ни от творческого настроения исполнителей в день спектакля. И практика современного театра имеет в этой

области определенные достижения, поддающиеся анализу и систематизации; поэтому разговор о технических приемах композиции массовой сцены представляется вполне правомерным.

Наиболее важными сторонами пластической формы сценического действия следует признать его мизансценический рисунок и темно-ритмическую структуру. Все остальные признаки формы - стилевые, жанровые и т.д. - связаны с этими главными факторами, проявляются в них, оформляются с их помощью и, по существу, не могут быть реализованы иначе, как через мизансцену и темпо-ритм. Об этих двух факторах применительно к массовой сцене и пойдет речь.

Особая трудность реализации замысла массовой сцены состоит в том, что образ толпы складывается из действий не одного, а множества действующих лиц. Поэтому приступать к репетициям массовой сцены, имея только ее общий образный замысел, нецелесообразно. Репетиции пойдут продуктивнее, если их начать, имея уже подробно разработанную схему ее пластической композиции.

Есть массовые сцены, пластическое решение которых предрешается их содержанием: сцены бала, батальные сцены. К работе над такими сценами часто привлекаются специалисты - балетмейстер, фехтмейстер. Если такой специалист не только знает свое дело, но и считает своей обязанностью как можно более точно реализовать задание режиссера, то постановщик спектакля может ограничиться изложением сути своего замысла, высказать свои пожелания в отношении стилистики сцены, ее атмосферы, темпо-ритма и т.д., а уж дело специалиста - разработать композиционную схему и осуществить ее с исполнителями. Но не всегда есть возможность пригласить специалиста, да и не всегда есть надобность в этом.

Скажем, сцена бала в «Горе от ума» не требует особого хореографического решения. Большинство артистов умеют танцевать вальс и польку, а неумеющим нетрудно этому обучиться. Режиссер вполне может обойтись при постановке этой сцены без помощи балетмейстера. Но тогда ему самому придется превратить свой образный замысел в рабочую композиционную схему. Необходимость такой схемы очевидна. Ведь если просто изложить артистам свою идею, даже в очень яркой и увлекательной форме, а затем просто предложить: «приглашайте дам и танцуйте» - получится совершенная неразбериха и толкотня (которой, кстати, никогда не бывало на светских балах девятнадцатого века). Режиссер потратит много времени и сил, чтобы придать этому движению множества людей определенный порядок и смысл, и все же в этой организованности будет сохраняться элемент случайности.

Для примера представим себе самый простой, как говорится, «школьный» режиссерский замысел сцены «Танцы на вечеринке в доме Фамусова». Режиссер решил для себя, что гости Фамусова выражают свое отношение к Чацкому, свое неприятие высказанных им идей в танце (по пьесе это вальс). Он хочет обозначить критический момент взаимоотношений Чацкого с обществом внезапной паузой, общей мгновенной неподвижностью, во время которой в сознании всех гостей окончательно оформляется их общее отношение к Чацкому, после чего следует выражение этого отношения в танце - молчаливое, но единодушное. Таким образом, наиболее общее выражение этого замысла выглядит как следующая схема: сначала - пестрое, разнообразное движение толпы, затем - сколько-то секунд общей неподвижности, затем все танцуют.

Каждый из этапов этой схемы нуждается в подробной расшифровке. На первом этапе толпа живет еще разными мелкими интересами, она еще не монолитна, хотя и однородна по социальному составу. Каждый старается по своему разумению получить от вечера максимум удовольствия и пользы: один приближается к даме, с которой намерен танцевать, другой стремится попасть в поле зрения влиятельного лица, чтобы это лицо могло оценить

почтительность и изящество его поклона, третий боится встретить кредитора, четвертый ищет партнера для карточного стола, и т.д. Все эти разнообразные действия, вероятнее всего, будут сходны по стилистике движений в силу социальной однородности собравшихся гостей. В этих людях воспитаны определенные манеры, они придерживаются общих правил поведения на балу. Знание соответствующих правил поможет режиссеру и актерам создать четкую схему физического поведения для каждого отдельного персонажа. Например, Кавалер А - входит справа, осматривает зал, направляется к Даме В (сидит слева на втором плане), через пять шагов уступает дорогу Даме С, еще через три шага раскланивается с Офицером В и подходит к Даме В. Кланяется, предлагает руку, ведет к свободному пространству для танцев (к авансцене, по центру); вальсируют три круга, постепенно перемещаясь вправо, и уходят в третью кулису направо. Мелкие действия, составляющие эту линию поведения, могут быть конкретизированы с предельной точностью - в соответствии с возрастом, социальным положением, профессией данного персонажа, а созданная таким образом схема, войдя в общую мизансценическую конструкцию эпизода, в силу подробной точности, получит признак обязательности для любого исполнителя данной роли. Материал для такой конкретизации имеется в избытке - в пособиях по манерам и этикету светского общества XIX века.

Разрабатывая таким способом схемы поведения всех гостей, режиссер не упускает из виду, что в какой-то момент общее движение толпы должно прерваться, замереть на одно-два мгновения. Значит, в каждой схеме этот момент должен быть предусмотрен и точно указан исполнителю: одного этот момент застанет на ходу, другого - когда он целует руку дамы, третьего - когда он собирается сесть, четвертого - когда он встает с места, уступая его кому-то, и т.д. Живая и разнообразная мизансцена, воз никающая, если в нужный момент все исполнители на какую-то секунду замрут в неподвижности, будет полностью соответствовать картине, которая рисовалась режиссеру в процессе обдумывания замысла. Если же теперь режиссер усмотрит в ней какие-то недостатки, он может внести поправки в те индивидуальные схемы, которые не привели к желаемому результату. Просматривая полученную «картину», режиссер придает ей законченную пластическую форму. При этом он наверняка убедится, что для выражения его замысла совершенно не обязательно, чтобы все персонажи, как один, устали на Чацкого, что случается, если режиссер не создает четкой конструктивной схемы, а, предоставив артистам свободу творческого поиска, внезапно командует: «А теперь - все оцените Чацкого!». В подобной реакции всегда есть что-то нарочитое, условное, и после нее актерам бывает трудно продолжить логическую линию действий, поскольку команда режиссера сломала эту логику внезапным требованием; тогда как в предлагаемой схеме пауза в движении каждого исполнителя может найти внутреннее оправдание. Если при этом на фоне общей неподвижности останутся два-три лица, повернутых к Чацкому (или они повернутся к нему как раз во время паузы), то смысл мизансцены проявится с особой яркостью, как бы данный «в разрядку». Затем движение возобновляется, но уже с определенной общей тенденцией отрицания идей Чацкого. От режиссера зависит, в чем это выразится: в том, что танцующие стремятся отдалиться от «безумца», или, наоборот, в том, что надвигаются на него, желая оттеснить за пределы своего круга, или еще в чем-то. Может быть, режиссер предпочтет, чтобы все сразу ринулись танцевать, а может быть, поручит наиболее решительным подать пример, который поддержат все остальные, и т.д. И любое из этих решений опять-таки требует для своего выявления четкой конструктивной схемы.

Работа над сценой такого рода очень облегчается тем, что на балу обязательно предполагается музыка. Это дает возможность рассчитать сцену во времени с абсолютной точностью. Допус тим, вся сцена продолжается две минуты. Это - сорок тактов вальса, исполняемого в среднем темпе (четверть равна секунде). Каждому исполнителю можно предложить совершенно точный расчет его действий во времени, например: Кавалер N - проход от двери к даме, сидящей у портала (семь тактов), поклон даме (восьмой такт), поцеловать ей руку (9-11 такты), встать рядом с дамой - (12-й такт), и т.д. Если предполагаемая общая пауза

приходится, допустим, на 25-26 такты, то и в индивидуальном рисунке каждого исполнителя она предусмотрена на те же 25-26-й, и актер, безусловно, будет готов ее выдержать и точно вовремя, и логически оправданно.

Расчет движений во времени режиссер производит на основе задуманной ритмической структуры всей сцены, распределяя нарастания и спады в движении толпы в соответствии с требованиями выразительности. Допустим, в первой части сцены ему нужны неторопливость и монотонность - он выстраивает на первые 10-15 тактов передвижения только для части исполнителей; остальные сидят или стоят на месте; при этом указывается скорость передвижения - например, один шаг на один такт вальса. Это довольно обычная картина для стереотипного бала. Затем режиссер хочет показать возникновение некоторого беспокойства, смущения среди гостей - с 16-го такта он включает в движение нескольких человек, совершающих быстрые переходы от группы к группе (в основном - на короткое расстояние, и лишь один-два - через всю сцену), причем скорость движения - четвертями или даже быстрее. Ритм сразу сломается, в нем появится сбивчивость, тревожность, особенно заметная в том случае, если какая-то часть людей еще продолжает двигаться неторопливо. Затем, если нужно, постановщик может перевести все движения в новую скорость (четвертями) на какие-нибудь пять-шесть тактов. Возникнет впечатление суеты, паники. После паузы (один или два такта) - опять движение, либо сразу всеобщее быстрое (вальсирование), либо все по очереди переходят от статики к движению (каждый - на указанный ему такт), которое, нарастая, становится всеобщим,

Выстроенная таким образом массовая сцена легко контролируется в процессе эксплуатации спектакля. Любой исполнитель, постоянный или введенный вместо кого-то, освоив свою индивидуальную схему поведения, не будет считать себя вправе уклониться от выполнения задания, данного столь точно; да и самое желание уклониться вряд ли возникнет, так как выполнить точный рисунок - проще всего. Практика показывает, что этот способ строить композицию массовой сцены не только облегчает работу по вводу новых исполнителей в случае необходимости, но и сокращает репетиционное время, необходимое для реализации замысла массовой сцены в процессе постановки спектакля.

В случае, если по замыслу режиссера музыка звучит не на протяжении всей сцены, а возникает в какой-то конкретный момент (допустим, в нашем примере - после паузы), есть смысл все же репетировать под музыку всю сцену, с начала до конца. Когда же актеры освоят рисунок, привыкнут распределять свои движения точно во времени и в пространстве, когда ритмическая структура сцены закрепится в их двигательной памяти, музыку можно изъять из той части сцены, где она не нужна по замыслу. Не следует пренебрегать организующими возможностями музыки в любом случае, даже если она не нужна как средство образной характеристики.

Наиболее многочисленны по составу массовые сцены в оперных спектаклях, где часто на сценической площадке одновременно находятся, помимо солистов, хор и миманс. Описанный способ работы здесь оправдывает себя полностью, тем более, что в опере действие неразрывно связано с музыкой и для артистов требование действовать в строго рассчитанное время - обычное дело. Трудность мизансценирования в опере связана с необходимостью учитывать деление хора на группы по голосам (басы, тенора и т.д.) Приходится сначала согласовать мизансцену с дирижером и хормейстером, и только после этого искать логику перемещения и выстраивать индивидуальные схемы для исполнителей. Возможность использовать данные каждого артиста ограничивается производственной необходимостью достигнуть полнозвучного, красивого хорового пения. Это, правда, компенсируется наличием музыкальной драматургии, ибо музыка в опере сама по себе обладает огромными выразительными возможностями. Партитура же служит надежным основанием для построения четкой

пластической композиции. В тех случаях, когда неделимость голосовых групп хора служит препятствием для осуществления режиссерского замысла, остается еще одна возможность добиться нужного впечатления: нужно смешать с хором миманс, подвижность которого ничем не ограничена. Массовые батальные сцены в драматическом театре также часто сопровождаются музыкой. Очевидно, что в этом случае к ним применим тот же способ ритмической организации, который описан выше на примере сцены бала. И точно так же, если даже замысел не предусматривает музыкального сопровождения, вполне допустимо использовать во время репетиций какую-то музыку - так сказать, «рабочую», для закрепления темпо-ритмической структуры сцены.

При мизансценировании массовой батальной сцены требование безусловной точности композиции связано не только со стремлением к максимальной художественной выразительности, но и с необходимостью обеспечить исполнителям полную безопасность.

Общая пластическая композиция массовой батальной сцены складывается не из индивидуальных схем поведения, разработанных для каждого исполнителя, а из некоторого количества отдельных композиций, рассчитанных на двух или нескольких участников: каждому бойцу необходим по меньшей мере один противник (он может биться также и с двумя-тремя врагами одновременно, гораздо реже - с четырьмя или более; если же на одного человека нападает целая толпа - это уже не бой, а избиение или даже убийство). О некоторых особенностях построения массовой сцены боя и технических приемах ее пластической композиции автору этой статьи уже приходилось писать в книге «Сценический бой», к которой, не желая повторяться, автор и адресует желающих ознакомиться с его соображениями по этому поводу.

Теперь же гораздо важнее перейти к рассмотрению наиболее трудного случая массовой сцены - сцены, содержащей большое количество важного текста. В такой сцене толпа обычно выступает как партнер одного героя (главного, второстепенного или даже эпизодического), тогда как, скажем, во время массового боя главные действующие лица могут вообще отсутствовать на сценической площадке.

Невозможно перечислить все разнообразие драматических ситуаций, находящих свое выражение в подобной сцене. Если даже не говорить о тех случаях, когда толпа не связана с основными героями прямым взаимодействием, а лишь входит в состав «окружающей среды» (прохожие на улице, пассажиры в транспорте и т.п.), и ограничиться только примерами, когда содержание сцены заключается именно в активном диалоге героя с толпой, - воображению сразу представится бесчисленное множество сюжетных возможностей. Толпа может быть враждебна герою (явно или скрыто), может быть настроена дружелюбно, а может быть равнодушна и к герою, и к происходящему событию. Она может быть равнодушна в своих главных устремлениях и может состоять из нескольких групп, имеющих разные цели. Она может быть активна и пассивна... Словом, может быть очень многое. Было бы немисливо предложить конкретные рекомендации для каждого возможного случая и безответственно - обещать универсальный прием, применимый во всех случаях без исключения. И все же существуют общие закономерности, которые определяют подбор рабочих приемов для художественного оформления пластики в самой трудной массовой сцене. Чтобы убедиться в этом, лучше всего опять взять конкретный пример.

Яркий пример того, как ставили массовые сцены классики отечественной режиссуры мы находим в режиссерском плане Вл.И.Немировича-Данченко постановки трагедии Шекспира «Юлий Цезарь». Известно, что массовые сцены в спектакле МХТ были чрезвычайно впечатляющими. В изданном в 1964 году режиссерском плане партитура этих сцен разработана тщательно и подробно; список персонажей, составляющих римскую толпу, насчитывает 236 человек, причем многим из них даны развернутые характеристики. Имеется и общий замысел

образа всей толпы, отмеченный глубиной социально-исторического анализа и тонкостью психологического подхода. Правда, в книге нет достаточного материала, который помог бы восстановить рабочий процесс реализации этого плана, осуществленной к тому же не самим постановщиком спектакля, а режиссерами Александровым и Тихомировым. Но чтобы понять композиционный принцип, избранный постановщиком для реализации своего замысла, можно ограничиться знакомством с построением сравнительно небольшого отрывка спектакля - второй половины сцены на Форуме (3-й акт, сцена 2) - после ухода Брута.

Вл.И. Немирович-Данченко ставил «Юлия Цезаря» в переводе Д.Л. Михаловского. В соответствии со своим замыслом он внес некоторые изменения в текст перевода: купюры, перестановки реплик из сцены в сцену и другие мелкие поправки. Но одно изменение в содержании пьесы, сделанное Немировичем-Данченко, было существенным, и оно касалось как раз сцены на Форуме. Дело в том, что Шекспир нарушил порядок развития событий, действительно произошедших в Риме после убийства Цезаря; Немирович-Данченко решил воспроизвести их исторически точную последовательность. Поэтому он начинал сцену Форума с похоронной процессии (известно, что свою знаменитую речь Антоний произнес именно на похоронах). Это дало ему основание привести на сцену вдову Цезаря, сенаторов (в их числе был Цицерон) и огромную толпу римского населения - женщин, детей, рабов и т.д. Чтобы организовать эту массу на сценической площадке, можно было использовать имевшийся к тому времени опыт композиционных приемов.

Например, известные мастера массовых постановок прибегали к приему деления толпы на группы, каждая из которых получала определенное задание. Так работали в Мейнингенском театре; этим же приемом пользовался Ф.Жемье, постановки которого славились правдивостью и убедительностью массовых сцен: «Если вы хотите изобразить жизнь толпы, вам вовсе не нужно предлагать каждому участнику массовой сцены особую мимику. Лучше всего разбить эту толпу на несколько групп, назначить в каждую группу руководителя-актера или толкового статиста, указать ему нужные движения и поручить ему подготовку статистов его группы». К.С. Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко тоже использовали этот прием: «... у каждого из этих лиц должно быть по несколько из тех, кто будет их соседями, и каждое из этих лиц пусть управляет, руководит своими соседями. Таких же заведующих каждой подгруппой надо выбрать в толпе... Опираясь на этих 13 руководителей, можно поставить сцену отлично». Более того, Немирович-Данченко прибегал и к такому старинному способу, как «пестрение»: «Задачи второй группы, делающей бунт, сложнее. Эта группа должна сильнейшим образом пестрить и кричать». Правда, он требовал от «пестрящих» не просто создавать «общее впечатление», а выполнять определенный рисунок: «Пестрят, примерно, так» - и следует описание передвижений групп и отдельных персонажей.

Преимущество мхатовской режиссуры по сравнению с режиссурой мейнингенского театра было в ее внимании к отдельному персонажу, которое, однако, еще уживалось в те времена со способом «группирования». Но в наши дни результат, достигнутый способом «группирования», представляется слишком статичным. В нем изобразительность превалирует над выразительностью, он слишком близок к иллюстрации. Динамика современного спектакля, сжатого обычно в два акта (а то и вообще играющегося без антрактов), интенсивность развития его действия ис ключает возможность использования приемов подобной изобразительности. Режиссерский поиск в наше время идет в направлении интенсификации, увеличения насыщенности выражения, но не изображения. И это отвечает потребности зрительского восприятия, которое сегодня более привычно к емкой лексике, большим скоростям и напряженным ритмам, нежели к детальному живописанию. Это восприятие порождается самой атмосферой эпохи и все время тренируется с помощью современной музыки, кино, телевидения; оно устремлено прямо к сути, и на этом пути его не пугают никакие сложности, но - утомляют подробности изобразительного порядка. Поэтому наиболее верным решением образа толпы на

сцене представляется отношение к ней, как к единому целому, без деления ее на скульптурно-живописные группы.

Если же мы обратимся к трагедии Шекспира «Юлий Цезарь», то увидим, что такое решение не только более современно, но и больше соответствует замыслу Шекспира. Великий драматург не напрасно отошел от исторически точной последовательности фактов. У него сцена на Форуме следует непосредственно за убийством Цезаря, и тело диктатора из Капитолия на Форум переносит сам Антоний с помощью своего слуги и нескольких человек, присоединившихся к ним по дороге. И это кажется более верным с точки зрения драматургии: ведь если бы Цицерон, этот яростный обличитель цезаризма (за что и был убит вскоре, по приказу Антония) присутствовал при том, как Антоний подстрекал народ к мятежу против республиканцев, вряд ли он мог остаться безучастным. Оратором же он был, как известно, достаточно сильным, чтобы тягаться с Антонием. По Шекспиру - Антоний начал действовать мгновенно, когда по городу только покатился слух о перевороте; возможно, даже жена Цезаря еще не знает, что она овдовела. Еще никто ничего не успел организовать, тем более - пышную похоронную процессию, достойную славы Цезаря. В сцене на Форуме участвуют только Граждане римский плебс, наделенный политическими правами при республике; перед ним должны были отчитываться и трибуны, и преторы, с ним приходилось считаться и Сенату, и самому Цезарю. Эти люди, не занятые никаким иным трудом, предавались политической деятельности, как они ее понимали. Поэтому они прежде всего остального населения города узнают о событиях и на основании своих прав требуют их объяснения. Шекспир на то и Шекспир, чтобы понять: для трагедии такое развитие действия более выгодно; при этом политическая суть конфликта не тонет в разнообразии городской жизни. Мы также рискуем разойтись с точкой зрения Немировича-Данченко и вслед за Шекспиром нарушить буквальную точность в изложении исторического события.

Итак, вторая сцена III акта - на Форуме. Брут ушел, призвав граждан спокойно выслушать Антония. Оставшиеся на площади Граждане в эту минуту верят в правоту убийц Цезаря; восхищение Брутом - общее и непритворное. Они остаются слушать Антония только из уважения к Бруту, по его просьбе, и следят за тем, чтобы Антоний отзывался о Бруте почтительно. В такой обстановке Антоний начинает борьбу за то, чтобы повернуть толпу на 80 градусов - превратить Граждан из поклонников Брута в его яростных преследователей. Шанс Антония заключается в благодушном, самодовольном настроении толпы: у Граждан такое чувство, что они только что очень удачно решили важный государственный вопрос - утвердили свержение диктатуры; если бы они были по-настоящему встревожены, озабочены положением в государстве - Антоний, пожалуй, не рискнул бы предпринять свою попытку в этот момент.

В первом отрезке своей речи Антоний не посягает на самоуверенность толпы и непрерывно ссылается на Брута, хотя эти ссылки и двусмысленны. Но ближайшая его цель - разжалобить слушателей, «выжать слезу». И граждане, еще не подвергая сомнению правоту Брута, начинают жалеть Цезаря, сочувствовать Антонию: как человек убивается по своему другу! Заметив, что ему удалось несколько взбудоражить чувства толпы, Антоний пускает в ход основной аргумент - завещание. Он шантажирует римлян, намекая, что за разглашение завещания его накажут противники Цезаря (имен он пока не называет), и требует от толпы гарантий, что она его защитит. Граждане соглашаются дать такую гарантию, приглашая Антония сойти с роstry и тем самым как бы присоединиться к ним. Теперь уже Антоний начинает обличать заговорщиков поименно. Толпа все больше возбуждается, и тогда Антоний подсказывает направление, в котором следует действовать: восстание. Все уже готовы ринуться на поиски заговорщиков, но Антоний хочет быть уверен, что их пыл по дороге не остынет; для этого он зачитывает завещание. Так под смуту подведен самый прочный базис - материальный. Толпа кидается громить дома республиканцев, и остановить ее уже нельзя.

У Шекспира наделены словами четыре Гражданина - Первый, Второй, Третий, Четвертый - и судя по всему, в этой нумерации отражается только порядок их высказываний. Если сравнить содержание реплик Граждан, ни один из них «не тянет» на определенный характер. Первый Гражданин из первого акта это не обязательно Первый Гражданин из второго акта. Более того, в разбираемой сцене, когда толпа делится на две части (одна уходит с Кассием, вторая остается с Брутом, а затем слушает Антония), то Второй Гражданин следует за Кассием, и все же во время речи Брута, а затем Антония имеются реплики лица, именуемого Вторым Гражданином. Исходя из этого, текст можно распределять между исполнителями без учета авторских ремарок. (Заметим кстати, что и Вл.И. Немирович-Данченко очень свободно оперирует текстом Граждан: поручает реплики самым разным людям, даже женщинам). Такое решение не только обоснованно, но и весьма целесообразно: ведь если говорить будут только четверо, это выделит их из толпы без серьезных к тому оснований; сама же толпа будет молчать чрезвычайно долго: первый отрезок речи Антония - 35 стихов, второй (после нескольких реплик Граждан) - 20 стихов. Это означает, что молчание всей массы народа будет длиться не менее четырех минут.

Ощущение полной немоты толпы несколько сгладится, если реплики будут исходить не от четырех человек, а от двадцати. Но во время монолога Антония толпа все равно молчит, и довольно долго; какие же действия могут скрываться за этим молчанием?

Возьмем первую, самую длинную часть речи Антония (в нашем распоряжении - перевод М.Зенкевича из восьмитомного собрания произведений Шекспира). В первых 12 стихах Антоний еще никак не противоречит общему настроению толпы. Его слушают спокойно, даже рассеянно: отдыхают после напряженных прений. Все стремятся расположиться поудобнее - присесть, облокотиться, прислониться к чему-то; это займет секунд 15-20. Следующие секунд 20-30 слушатели, устроившись, начинают вникать в смысл обращенной к ним речи, и движение в толпе замирает. В этот самый момент в речи появляются смущающие интонации: Гражданам напоминают о великих деяниях Цезаря, о его заслугах, щедрости, доброте. Это 15 стихов, во время которых единодушное спокойствие дает первые трещины: кое-кто, поймав на себе взгляд Антония, смущенно отворачивается, кто-то, заинтересовавшись, поднимает голову и начинает прислушиваться; некоторые оглядываются на соседей, пытаются проверить свои впечатления. И тут Антоний предъявляет им прямое обвинение (пока только в черствости!) и берет перерыв:

За Цезарем ушло в могилу сердце.

Позвольте выждать, чтоб оно вернулось. Толпе дается время обдумать брошенный упрек. Справедливость обвинения как бы подтверждается собственными рыданиями Антония. Под этот аккомпанемент Граждане оправдываются друг перед другом и потому особое внимание придают новым фактам, которые им подбросил Антоний. Сначала происходит как бы отделение толпы от Антония: Граждане судят и рядят между собой, пока демагог рыдает, закрыв лицо плащом. Но вот все сходятся на одном мнении:

Всех благородней в Риме Марк Антоний, и толпа придвигается к Антонию, обратившись к нему всеми своими лицами. Антонию удалось внушить Гражданам подозрение, что их надули; он тут же подтверждает это подозрение сообщением о завещании Цезаря, якобы скрытом от народа. Толпа мгновенно активизируется. Если до сих пор высказывались отдельные Граждане, то теперь все в один голос кричат:

Прочти нам Цезарево завещанье!

Люди уже так теснятся, боясь не услышать содержание столь важного документа, что готовы растоптать и сам прах завещателя: когда Антоний, сделав граждан своими соучастниками в деле разглашения документа, сходит с ростры, ему едва удается пробиться к носилкам с телом

Цезаря. Гражданам же совершенно наплевать на великого покойника; но поскольку в центре их внимания - Антоний со свитком, то вместе с ним этот центр перемещается к носилкам. Теперь Антоний стремится разжечь в толпе кровожадность: он демонстрирует раны Цезаря, подробно описывая убийство и перечисляя имена убийц. В толпе давка: каждый пробирается вперед, чтобы слышать Антония; оказавшиеся впереди видят кровавое зрелище и с этим впечатлением отступают, отесненные теми, кто, в свою очередь, пробился вперед. Антоний говорит с пафосом, жестикулирует, почти кричит. Начинают кричать и Граждане, возбужденные патетикой Антония, давкой и видом крови. Уловив выкрики, призывающие к мятежу, Антоний подхватывает эту мысль и развивает ее. Теперь уже многим кажется, что Антоний - подлинный выразитель интересов народа. Обретя вождя, восстание практически сформировалось. Но его лозунги еще неясны: возмездие за убийство Цезаря еще не каждому представляется личным, кровным делом. Толпа бурлит, наиболее активные побуждают к действию нерешительных, но осторожные подаются в сторонку, чтобы под шум унести ноги. Вот тут-то Антоний и подбрасывает в огонь решающую охапку соломы - завещание. Одного этого слова достаточно, чтобы возникло полное единодушие:

Все: Он прав: узнать нам надо завещанье.

Наступает гробовая тишина, все замирают, боясь пропустить хоть одно слово.

Первый пункт: «На каждого по 75 драхм» - вызывает всеобщее удовлетворение; раздаются легкие восклицания, вздохи, шепот. Один прикидывает, что он купит, другой - сколько останется, когда он раздаст долги, третий уточняет у соседа, верно ли он расслышал. Толпа слегка колышется, но это уже монолит. Только два Гражданина, очевидно, наиболее впечатленные этой позарез нужной им суммой, издают восторженные крики, но их тут же пресекают:

Все: Молчанье, эй!

Толпа снова замирает, полностью обратясь в слух. В тишине Антоний дочитывает завещание; известие, что Граждане получили в коллективное пользование сады Цезаря, хотя и приятно, но по своей значительности явно уступает первому сообщению. Не слыша новых изъяснений восторга, Антоний пробует их вымогать:

Таков был Цезарь! Где найти другого?

Толпа соглашается, но ее чувства и мысли уже не бурлят, они пришли в определенный порядок, обрели целеустремленность. Всем ясно: надо похоронить с почетом дарителя и идти получать наследство; несколько человек проявляют организаторские способности и начинают деловито руководить операцией. И, наверное, чем меньше эмоциональности в действиях толпы в этот момент, тем страшнее ее решимость. Граждане покидают Форум без излишнего шума, но и без проволочки, таща с собою тело диктатора, как вещественное доказательство против тех, с кем они спешат расправиться. Любопытно, что про Антония они, кажется, просто забыли - во всяком случае, его с собой не зовут и никто не обращает внимания на то, что он остается на Форуме. Толпа исчезает быстро, организованно, в одном направлении: никаких разногласий и колебаний, вопросов о том, куда и как идти, ни у кого не возникает.

Так выглядит действенная схема, которая должна выявить образ толпы в этой сцене. Каким же образом можно организовать массу людей на площадке, чтобы реализовать действенное содержание эпизода?

Будем считать аксиомой, что наиболее верным решением образа толпы на сцене представляется отношение к ней, как к единому целому, как к действующему лицу пьесы.

Речь идет, разумеется, не об одинаковости действий и не об единообразии движений: сценическая толпа - не кордебалет. Нужна внутренняя целостность человеческой массы, взаимосвязанность и взаимообусловленность составляющих ее элементов, которая может быть достигнута с помощью точного темпо-ритмического построения картины. И для этой работы тоже придется разделить толпу на несколько групп, но только не по принципу скульптурной или живописной композиции, а несколько иначе.

Если в разбираемом отрывке из сцены на Форуме занято 20 человек, то, наверное, в реальной жизни среди этих двадцати нашлось бы какое-то количество людей активных, энергичных, и какое-то инертных, ленивых; среди них были бы горячие головы и люди нерешительные, даже трусоватые. Вряд ли можно, однако, установить, каков точно процент, приходящийся на долю тех или иных человеческих типов во времена Римской империи. Наверное, ошибка будет не слишком грубой, если мы разделим всю толпу условно, скажем, на четыре части по пять человек. Это чисто условное, техническое деление дает возможность разработать пластическую партитуру сцены и организовать ее ритмический строй. Затем, когда структура сцены будет доведена до необходимой четкости, с каждым ее участником можно проработать индивидуальную схему его поведения, установить логику его поступков в тот или иной момент действия. Но еще до первой встречи с актерами можно рассчитать и установить схему передвижения в толпе отдельных лиц, для удобства объединенных в группы по пять человек. Сразу же оговоримся, что это объединение в группы - временное, оно не имеет никакого отношения к мизансценированию: когда толпа выйдет на сценическую площадку, все группы перемешаются между собой без всякого видимого порядка.

У исполнителя роли Антония к этому времени его монолог должен быть уже полностью готов - не просто как выученный текст, но как словесное действие, принявшее законченную художественную форму. Как всякая стихотворная речь, он должен обрести отчетливую метро-ритмическую структуру, что выражается прежде всего в уравновешенности, равновеликости строк вместе с паузами для дыхания и логическими, эмоциональными паузами; должен также установиться и темп речи, найденный актером для своего героя.

Во взятом нами примере мы имеем дело с традиционным для драматургии пятистопным ямбом. Опыт показывает, что один стих, написанный этим размером, по продолжительности соответствует музыкальному такту в четыре четверти при среднем или чуть более медленном темпе исполнения музыки: из пяти стоп почти в каждом стихе ударных - только четыре или даже три, в остальных стопах - пиррихий; начало стиха приходится на за-такт, поскольку ударный слог, приходящийся на сильную долю в музыке (на первую четверть) в стихе является не первым, а вторым, третьим и даже четвертым; цезура, если она есть в стихе, делит его таким образом, что смысловое ударение совпадает с третьей четвертью - относительно сильной долей. Таким образом, если подобрать подходящий музыкальный материал, его можно рекомендовать актеру для подготовки роли в пьесе, написанной стихами. Это поможет ему сохранить стихотворный строй речи, не превратив его в прозаический при самом живом, естественном произнесении слов.

Применение музыкального материала в репетициях имеет еще и то достоинство, что при помощи музыки можно выстраивать пластическую партитуру жизни толпы даже в отсутствие актера, играющего роль Антония (так же, как можно использовать в репетициях речь актера, записанную на магнитофон).

Таблица пропущена

Таким способом можно составить партитуру движения всей массы, в которой предусмотрены количество и направление движений в толпе в каждый конкретный момент речи Антония; «читая» эту партитуру по горизонтали, можно видеть, что происходит в толпе в ответ на каждую фразу монолога; просматривая ее по вертикали, можно видеть схему поведения отдельных исполнителей. У каждого участника толпы сравнительно немного движений, причем весьма простых; важно только выполнить их в точно указанное время. После того, как каждая группа освоила свою схему, исполнителей можно размещать на площадке; при этом группы надо «перемешать» так, чтобы рядом с представителем первой группы оказались люди из второй, третьей, четвертой групп, но не из первой. Образуется толпа, которая колыхнется и «дышит» без всякой видимой системы, но в то же время в каждый момент действия от нее исходит предусмотренная режиссером реакция на речь Антония.

Если режиссер считает нужным прервать речь Антония шумом, выкриками, то этот шум следует организовать в том же метро-ритмическом рисунке, что и речь героя. Допустим, после 25го стиха в толпе возникают крики протеста, урезонивающие возгласы и т.п. Все это следует уложить в такое же время, как и каждый стих - то есть в один или два такта (вряд ли понадобится больше):

Таблица пропущена

Таким же образом должен быть организован и тот шум, ропот в толпе, который возникает не в перерывах между словами Антония, а во время их произнесения. Произвольная реакция толпы может заглушить речь актера или разбить ее стихотворный строй; выстроенная же в соответствии со стихом, она зазвучит, как аккомпанемент. Например, фразу Антония: *Так что ж теперь о нем вы не скорбите?!* - может сопровождать ропот, как бы ответ на его предыдущую фразу:

Таблица пропущена

Если подобный «аккомпанемент» сопровождает реплики Граждан, его целесообразно составлять из текстового материала тех же реплик. Тогда реплики зазвучат, как выражение начинающего складываться общего мнения. Например:

Таблица пропущена

Из этого примера можно ясно увидеть, как важные по смыслу слова могут быть не только не заглушены общим гомоном, но даже как бы усилены: будучи подхвачены несколькими голосами, они дойдут до зрителя в любом случае. Участвовать в «аккомпанементе» могут не сразу все члены каждой группы; подключая их по одному, можно добиться постепенного нарастания шума и крика, доводя их до максимума в заключительном моменте сцены. Без сомнения, такой метод организации «говора в толпе» продуктивнее, чем традиционная «абракадабра» или фраза «о чем говорить, когда нечего говорить», произносимая на все лады массовой. Особенно, когда речь идет о Шекспире и вообще о классической пьесе.

Очевидно, что реплики, произносимые по указанию автора всей толпой, при всем ее единодушии не могут скандироваться хором, как призывы «шайбу! шайбу!». Их можно также распределить по частям между участниками, сохранив стихотворную строку. Например, фраза: *Прочти нам Цезарево завещанье!* - может быть построена следующим образом:

Таблица пропущена

Крики обычно сопровождаются жестами, которые точно так же могут быть зафиксированы в партитуре:

Таблица пропущена

В окончательном виде партитура сцены будет содержать четыре ряда, расположенные один под другим:

Таблица пропущена

(Если работа ведется без помощи музыкального материала, рядов будет только три).

Общая запись сцены выглядит довольно громоздко, потому что третий и четвертый ряды содержат по несколько строчек каждый - столько, сколько групп, на которые делится толпа. Зато партитура каждой группы, взятой в отдельности, по существу очень проста и наглядна. Поэтому есть смысл в репетициях пользоваться такими отдельными партитурами - тем более, что для начала на репетицию вызываются не все участники толпы одновременно, а по группам. Сравнительная малочисленность группы, безраздельно отданное ей внимание режиссера и точность предложенной схемы обеспечивают быстроту освоения задания. Обычно уже в конце первого дня репетиций на сцене можно собрать всех участников и, смешав группы, начать мизансценирование. Конечно, такая большая и сложная сцена, как «Форум», потребует большего количества подготовительных репетиций; и все же она отнимет меньше времени, чем это понадобится при работе сразу со всей толпой.

Таким образом, описанный прием работы над массовой сценой имеет два несомненных преимущества: он экономит репетиционное время и благодаря наличию зафиксированных партитур обеспечивает ей продолжительную сохранность. При этом он ни в коей мере не может быть отнесен к числу формальных, тем более формалистических: точность рабочей схемы не исключает, а предполагает логическую обоснованность, жизненную мотивированность каждого слова, жеста, шага любого участника той человеческой массы на сцене, имя которой - сценическая толпа.

Библиография

1. В.Г.Сахновский. Режиссура и методика ее преподавания. - М.-Л., 1939,с.9.
2. Сб. У истоков режиссуры. - Л., изд. ЛГИТМиК, 1976, с.7.
3. С.Эйзенштейн. Избр. произв. - М, Искусство, 1966, т.4, с.223.
4. Г.Товстоногов. О профессии режиссера. - М., ВТО, 1964, с.42.
5. А.Д.Попов. Художественная целостность спектакля. - М., ВТО, 1959, сс.207-208.
6. С.Эйзенштейн. Избр. произв. - М., Искусство, 1966, т.4, с.178.
7. Там же, с. 131.
8. Там же, с. 184.
9. Там же, с.751, примечание 11.
10. Там же, с.83.
11. Там же.
12. В.В.Виноградов. Проблема авторства и теория стилей. - М., ГИХЛ, 1961, с. 7.
13. Там же, с.7.
14. К.С.Станиславский. Собр. соч. - М, Искусство, 1959, т.6, сс.232-233.
15. В.Г.Сахновский. Работа режиссера. - М.-Л., Искусство, 1937, с.42.
16. Там же, с. 175.
17. С.Эйзенштейн. Избр. произв. - М., Искусство, 1966, т.4, с.74.
18. Тамже, с.362.
19. К.С.Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма. - М., Искусство, 1953, с.600.
20. Н.Горчаков. Режиссерские уроки К.С.Станиславского. - М., Искусство, 1952, сс.567-568.
21. М.Яншин. О мастерстве и штампах. В сб. Мастерство режиссера. М., Искусство, 1956, с. 155.
22. А.Д. Попов. В сб. «Укрощение строптивой» в ЦТКА. - М., ВТО, 1940, с.36.
23. Г.Товстоногов. О профессии режиссера. - М., ВТО, 1964, с. 103.
24. С.М.Михоэлс. Статьи. Беседы. Речи. - М., Искусство, 1960, с.76.

25. А.Гончаров. Поиски выразительности в спектакле. - М., Искусство, 1964, с.72.
26. А.С.Пушкин. Сказка о мертвой царевне и семи богатырях. - М., Художественная литература, 1985, т.1, с.640.
27. С.Эйзенштейн. Избр. произв. - М., Искусство, 1966, т.4, с.237.
28. Там же, с.276.
29. Там же, с.220.
30. К.С.Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма. - М., Искусство, 1953, с.483.
31. Н.Волков. Мейерхольд. - М.-Л., Асаёгша, 1929, сс.362-363.
32. А.Д.Попов. О художественной целостности спектакля. - М., Искусство, 1957, с.71.
33. А.Д.Попов. Художественная целостность спектакля. - М., ВТО, 1959, с.231.
34. А.Д.Попов. О художественной целостности спектакля. - М., Искусство, 1957, с.78.
35. К.С.Станиславский. Собр. соч. - М., Искусство, 1959, т.6, сс.83-84.
36. К.С.Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма. - М., Искусство, 1953.С.470.
37. Дж.Гасснер. Форма и идея в современном театре. - М., Художественная литература, 1959, с.171.
38. П.Брук. Шекспир в наше время. - В сб. «**Пропущено**». 1962.
39. Г.Товстоногов. О профессии режиссера. - М., ВТО, 1964, с.77.
40. С.Эйзенштейн. Избр. произв. - М., Искусство, 1966, т.4, сс. 106-107.
41. Л.С.Выготский. Психология искусства. - М., Искусство, 1986, сс.272-273.
42. В.Жирмунский. Введение в метрику. Теория стиха. - Л., 1925, с. 18.
43. И.М.Сеченов, Избр. произв. - Учпедгиз, 1953, с.114.
44. Ю.Тынянов. Проблема стихотворного языка. - Л., Асайегша, 1924, с.10.
45. К.С.Станиславский. Собр. соч. - М., Искусство, 1955, т.3, с. 167.
46. Там же, с. 164.
47. См. С.Эйзенштейн, Избр. произв. - М., Искусство, 1966, т.4, сс.47-219,
48. А.Д.Попов. Художественная целостность спектакля. - М., ВТО, 1959, с.222.
49. К.С.Станиславский. Собр. соч. - М., Искусство, 1955, т.3, сс.157-158.

50. Из записных книжек. В сб. «Л.М.Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки». - М., Искусство, 1950, с.436.

51. А.Д.Попов. Художественная целостность спектакля. - М., ВТО, 1959.С.137.

52. С.Эйзенштейн. Избр. произв. - М., Искусство, 1966, т.4, с.319.