М.М.БУТКЕВИЧ

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА РЕЖИССЕРА

(Учебное пособие для студентов)

ТРИ ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫХ СЛОВА, ОБРАЩЕННЫХ К УМУ, ВОЛЕ И ЧУВСТВУ СОБРАВШЕГОСЯ ПРОЧЕСТЬ ЭТУ КНИЖКУ

1. Режиссура в ее сегодняшнем виде – предмет относительно молодой; она возникла на грани двух веков, X1X и XX-го, ее бурная и дерзкая юность связана с началом нашего века, пора ее могучей и мужественной зрелости сопутствует нашим дням. Крупнейший современный режиссер Г.А.Товстоногов называет XX-й век веком «атома, спутников, кибернетики и ... режиссуры». (1) Обязывающее соседство. Но в столь высокую компанию режиссура попала не случайно. Она – в духе века – интеллектуальна; она «всеобъемлюща», как кибернетика, и так же, как последняя воцарилась на стыках множества наук, режиссура властвует на стыках многих искусств. Она, современная режиссура, так же экспериментальна, как и атомная физика, и требует такой же точности и тонкости. И так же знаменита, даже модна, как спутники, опутывающие своими невидимыми витками нашу старую планету.

Следовательно, чтобы понять закономерности и тенденции развития сегодняшней режиссуры, связанные с разбором пьесы, нужны немалые интеллектуальные усилия, нужна смелость мысли, дерзость и умелость в постановке творческого экспериментов, а также самоотверженность ума, чтобы сделать из этих экспериментов верные и непредвзятые выводы. Данная работа затрагивает только небольшую теоретических и практических задач, встающих перед режиссером в процессе работы над пьесой, и, конечно, не претендует на полное их освещение, но тому, кто серьезно занимается проблемами режиссерского творчества, придется поразмышлять над книгой, понаблюдать жизнь и, сопоставив факты жизни и факты искусства, сделать определенные выводы, которые могут и не совпасть полностью с выводами автора, но помогут внести ясность и конкретность в большинство вопросов собственно режиссерской работы, понять эти вопросы на профессиональном уровне. Только на условиях сотворчества, соразмышления, совместного исследования того или иного вопроса, связанного с аналитической частью работы режиссера, только на условиях параллельных интеллектуальных усилий автора и читателя данная книга сможет принести наибольшую пользу.

2. Но одного совместного размышления мало. От тех, кто захочет проникнуть в глубину рассматриваемых вопросов режиссуры, потребуются соответствующие волевые усилия: нужно будет выполнить ряд практических заданий, помогающих понять те разделы темы, которые на современном этапе развития теории режиссуры не имеют еще теоретического обоснования, и в рассуждениях выглядят довольно умозрительно, но в практической области работы приобретают почти абсолютную конкретность. В таких случаях ясность и точность понимания того или иного вопроса находится в прямо пропорциональной зависимости от количества и качества самостоятельных проб анализа какой-нибудь другой пьесы. Учитывая интересы читателей, автору в данном случае остается только пожелать им настойчивости и упорства.

3. «Без человеческих эмоций никогда не бывало, нет и быть не может человеческого искания истины». (1) Эта великая мысль должна светить нашему читателю на протяжении всей его жизни. Но наше скромное желание заключается в том, чтобы мысль эта не оставила его в то время, когда перед ним будет раскрыта любая страничка нашей книжки. Потому что многие вещи в ней могут показаться неясными и незначительными, тривиальными и банальными, если лишить их Вашей эмоции, Дорогой Читатель, если рассматривать их в холодном и трезвом свете рассудка. Вспомните, что в глазах нормального постороннего человека, впервые попавшего в театр или на урок актерского мастерства, репетиция весьма определенно напоминает детскую забаву (в лучшем случае!) или печальной известности лечебное учреждение.

Интеллектуальность современного искусства не отрицает его высокой духовности. Единство этих противоречивых качеств и выражает как раз сложную диалектику современного театра. И, рискуя быть назойливым в утверждении этой простой истины, защищая никем не отрицаемый ,но очень часто забываемый тезис об одухотворенности всего, что касается искусства, я заканчиваю свое предисловие еще одной цитатой из очень известной сказки одного современного писателя: «Вот мой секрет, он очень прост: зорко одно лишь сердце. Самого главного глазами не увидишь». (2)

⁽¹⁾ Ленин В.И. Собр. соч. т. 20, стр. 237

⁽²⁾ Антуан де Сент-Экзюпери. Маленький принц. Перевод Норы Галь. М. Мол.гвард., стр. 72

<u>О СРЕДСТВАХ ВЫРАЖЕНИЯ В ИСКУССТВЕ</u> (ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ)

ЦЕЛЬ ИСКУССТВА

За долгий ряд веков существования искусства — а существует оно почти столько же времени, сколько существует человечество, - накопилось великое множество самых разнообразных его определений. Не будем пытаться перечислить все эти определения, а, отослав интересующихся к соответствующей литературе по эстетике, остановимся на одном из них, на том, которое кажется нам наиболее верным, на том, которое раскрывает природу искусства с наиболее интересующей нас стороны, - на определении искусства, которое дал великий русский писатель и мыслитель Лев Николаевич Толстой.

Пытливый, ищущий ум Толстого оставил нам не только многотомное художественное наследство, не только галерею предельно живых и предельно глубоких образов людей России, - настолько живых и настолько глубоких, что они существуют в памяти человечества наряду с реальными героями нашей истории, - он оставил нам богатейший клад своих раздумий философского, этического и эстетического порядка, клад, который нам еще предстоит разобрать и применить на пользу нашего дела. В частности, многочисленные и оригинальнейшие работы и высказывания Л.Н.Толстого по вопросам искусства, - а нас в данный момент интересуют именно они, - звучат сегодня актуально, даже злободневно.

И действительно: в то время, когда все мировое искусство наполнено стонами и причитаниями по поводу одиночества, покинутости человека в отчужденном от него напрочь, враждебном ему мире, когда все самые модные идеи зарубежного искусства связаны с так называемой «проблемой некоммуникабельности», утверждающей невозможность человеческого взаимопонимания, - как свежо и своевременно звучат мысли Великого Искателя о цели и смысле искусства.

«Для того, чтобы точно определить искусство, надо, прежде всего, перестать смотреть на него как на средство наслаждения, а рассматривать искусство как одно из у с л о в и й человеческой жизни. Рассматривая же так искусство, мы не можем не увидеть, что искусство есть одно из средств общения людей между собой». (1)

«Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать то чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, - в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их». (2)

К этому толстовскому определению искусства трудно не присоединиться, и мы присоединимся к нему полностью, сделав только одну оговорку: в полемической запальчивости Толстой противопоставляет чувству слово — выразитель человеческой мысли, хотя сам является величайшим представителем литературы — искусства слова. Естественно, что, отдав все свои силы и всю свою жизнь литературе, - бесчисленные толстовские черновики бесспорно свидетельствуют о той гигантской работе, которую проделывал великий писатель, чтобы сочетания слов превратит в золото искусства, - естественно, что Толстой не мог не считать литературу искусством. Поэтому не будет

⁽¹⁾ Толстой Л.Н. Собр.соч. в двадцати томах. М. 1964. т.15, стр. 84

⁽²⁾ Толстой Л.Н. Там же, стр. 87

большим нарушением толстовского строя мыслей включение в сферу искусства, в определение его существа идейности в ее теперешнем понимании. Следовательно, можно остановиться на таком определении: и с к у с с т в о е с т ь с р е д с т в о о б щ е н и я л ю д е й для передачи друг другу тех или иных ч у в с т в и м ы с л е й. С такой оговоркой, объединяющей мысль и чувство в едином, целостном понятии с о д е р ж а н и я и с к у с с т в а, мы можем послушать последующие толстовские рассуждения об искусстве.

«Всякое произведение искусства делает то, что воспринимающий вступает в известного рода общение с производившим или производящим искусство и со всеми теми, которые одновременно с ним, прежде или после его восприняли или воспримут то же художественное впечатление». (1)

«Искусство не есть, как это говорят метафизики, проявление какой-то таинственной идеи, красоты, бога; не есть, как это говорят эстетики-физиологи, игра, в которой человек выпускает излишек накопившейся энергии; не есть проявление эмоции внешними знаками; не есть производство приятных предметов, главное – не есть (только – М.Б.) наслаждение, а есть необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах» (и мыслях – М.Б.).

«Как благодаря способности человека понимать мысли, выраженные словами (речь в данном случае идет о науке - М.Б.), всякий человек может узнать все то, что в области мысли (научной - М.Б.) сделало для него все человечество, может в настоящем, благодаря способности понимать чужие мысли, стать участником деятельности других людей, и сам, благодаря этой способности, может передать усвоенные от других и свои, возникшие в нем, мысли современникам и потомкам; так точно и благодаря способности человека заражаться посредством искусства чувствами других людей, ему делается доступно в области чувства все то, что пережило до него человечество, делаются доступны чувства, испытываемые современниками, чувства, пережитые другими людьми тысячи лет тому назад, и делается возможной передача своих чувств другим людям.

... Не будь ... способности человека – заражаться искусством, люди едва ли бы не были еще более дикими и, главное, разрозненными и враждебными.

И поэтому деятельность искусства есть деятельность очень важная, столь же важная, как и деятельность речи (науки - М.Б.), и столь же распространенная». (2)

Все эти довольно объемные выписки из Толстого важны и значительны для нас вдвойне: и потому, что они полностью освещают вопрос о сущности искусства в современном человеческом обществе, и потому, что они рассматривают проблему искусства как бы «изнутри», с позиции художника, а не философа или искусствоведа, с позиции человека, «создающего искусство», а не рассуждающего о нем.

Отталкиваясь от этого определения, мы попытаемся разобраться в том, как, какими путями и способами, с помощью каких средств передаются в искусстве чувства и мысли от одного человека к другому, от создателя произведения искусства к воспринимающему это произведение, от писателя к читателю, от музыканта к слушателю и т.д. И, главное, - от режиссера к зрителю.

⁽¹⁾ Толстой Л.Н., там же, стр. 84-85

⁽²⁾ Толстой Л.Н., там же, стр. 87-88

<u>СОДЕРЖАНИЕ, ФОРМА, МАТЕРИАЛ</u> И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ИСКУССТВА

Для того чтобы лучше понять суть проблемы выражения, и особенно интересующий нас вопрос о средствах выражения, нужно разграничить и уточнить некоторые понятия, употребляемые при разговорах об искусстве.

Сначала договоримся о том, что говоря о материал е искусства, мы будем подразумевать то, из чего создается произведение искусства, то есть вещи, предметы и явления материального мира, а также инструменты, используемые Художником для создания произведения искусства. Так, для живописца материалом его творчества будут холст или картон, кисти, краски и различные растворители; для рисовальщика — бумага, карандаш, тушь или мелки; для музыканта — звуки различной высоты и тембра; для писателя — не только (и не столько) бумага, чернила или магнитофонная лента, но и слово, человеческая речь, а также связанная в ней вторая сигнальная система восприятия действительности.

Говоря о выразительных средствах того или иного искусства, мы будем подразумевать, иметь в виду приемы и способы обработки и комбинирований, иметь в виду приемы и способы обработки и комбинирований, превращения этого материала в средство воздействия на читателя, зрителя, слушателя, - вообще на воспринимающего искусство, с целью передачи ему определенных, своих мыслей, чувствований, настроений и т.д., для выраже ни я этих мыслей и чувств. Так, живописец для выражения волнующих его мыслей может использовать цвет (колорит), рисунок (линию, контур, силуэт), светотень, перспективу; музыкант — эффекты, связанные с высотой, длительностью и тембровой окраской звука; писатель — различные явления, возникающие при сочетании тех или иных слов и связанных с ними предметов: сравнения, преувеличения, ритмику ударных и безударных частей слова и т.д. Так, кинорежиссер использует различные планы и ракурсы съемки, композицию кадра и соединение, монтаж отдельных кадров.

Под формой произведения искусства будем подразумевать всю совокупность материала и выразительных средств в ее сложном переплетении, взаимопроникновении и взаимовлиянии.

И, наконец, говоря о содержании того или иного произведения искусства, мы будем иметь в виду мысли и чувства, которые взволновали Художника, которые он хочет и должен выразить и передать своему зрителю.

СПЕЦИФИКА САМОВЫРАЖЕНИЯ И ОСОБЕНОСТИ ТВОРЧЕСТВА РЕЖИССЕРА

Начав с банальностей, и уж во всяком случае, с вещей, осторожно выражаясь, общеизвестных, мы подходим к области не столь разработанной, не столь ясно и четко сформулированной в плане учебно-теоретическом, не столь обильно и многократно освещенной в печати, в специальной литературе. Нам предстоит разобраться в том, к а к_ ж е, с п о м о щ ь ю ч е г о выражает и передает зрителю режиссер с в о и мысли и чувства, какие средства выражения для этого имеются именно у него, у режиссера. И имеются ли? А может быть режиссер не является полноправным самостоятельным художником? И у него нет своих, только ему принадлежащих выразительных средств. И его печальный удел — «умирать в актере», закончив педагогическую и просветительскую деятельность среди исполнителей-артистов? Конечно же — нет. Вся практика современного театра (и профессионального и самодеятельного) демонстрирует значительность и масштабность роли режиссера в

жизни театрального коллектива. Все сомнения здесь излишни. А если так, то у режиссера должны быть собственные средства воздействия на зрителя, собственные пути общения с ним, свои, выражаясь по-современному, «каналы связи». У режиссера должен быть и есть «свой язык», на котором он может рассказывать людям, пришедшим в театр на его спектакль, о том, что его волнует, о том, над чем он задумывается сегодня и над чем он хочет заставить задуматься своего зрителя. Этот «язык» - выразительные средства режиссера – и является предметом нашего исследования. И предмет этот нельзя понять вне специфики художественного организма, в котором проходит режиссерская работа.

Театр – искусство коллективное. В создании спектакля участвует многочисленный коллектив творческих работников, каждый из которых в той или иной степени является самостоятельным творцом. Художник-декоратор придумывает и создает оформление, композитор пишет музыку, а музыканты исполняют ее, вкладывая в свое исполнение собственные чувства, костюмер шьет костюмы, создавая вместе с гримером внешний облик того или иного персонажа, бутафор лепит и раскрашивает реквизит, проявляя при этом бездну изобретательности, а мастер по свету освещает работу своих коллег по театру. Шумовик бъется над достижением нужного звукового эффекта, машинист сцены конструирует монтировочную схему спектакля. А актеры мучаются над своими ролями, написанными для них драматургом. И всю эту разноликую и разнохарактерную компанию объединяет и ведет к общей цели режиссер. Его работа при перовом ознакомлении производит впечатление, главным образом, организаторской деятельности. Соединить, соразмерить, согласовать - скольких усилий это требует, какую изобретательность, дипломатическую тонкость и чутье должен проявить человек, взявшийся за постановку спектакля! Присматриваясь к работе театрального коллектива на протяжении более продолжительного времени, вы заметите, что ничуть не меньше сил тратит режиссер на педагогическую работу с коллективом: научить, показать, пробудить инициативу, увлечь - все это тоже входит в его обязанности. А когда же и в чем проявляется режиссер как самостоятельный художник?

«Режиссер, в глубоком смысле слова, начинается как раз тогда, когда возникают х у д о ж е с т в е н н ы е а к к о р д ы из нескольких образов, которые и выливаются в богатейшую с и м ф о н и ю с п е к т а к л я.

Да. Режиссер, создавая спектакль, бросает в бой и использует все с р е д с т в а т е а т р а. Драматическое произведение оживает в особом трепете актерского исполнения. Художник и музыкант внесли живописную и музыкальную интерпретацию пьесы, режиссер нашел интереснейшие мизансцены, темпо-ритм развивающегося сценического действия захватил внимание зрительного зала, но все то и многое-многое другое объединяется в могучие художественные силы только тогда, когда раскрывает богатый мир человек а с его мыслями и чувствами. И естественно, что акер-человек становится основным оружием в режиссерских руках...» (1)

В этих словах выдающегося советского режиссера и теоретика режиссуры Алексея Дмитриевича Попова заключен в свернутом виде почти весь смысл интересующего нас вопроса. Тут сказано и о специфике творческой деятельности режиссера и о материале, из которого создает он произведение своего, режиссерского искусства.

Коллективная природа театра обусловливает высокую с л о ж н о с т ь профессиональной деятельности режиссера; обилие и противоречивость ее составляющих диктуют опосредованный, «многоступенчатый» характер воздействия выразительных средств режиссера.

Специфичен и материал творчества режиссера. Если у других деятелей творческого труда материал их искусства пассивен и «мертв»: от качества холста, красок и кистей у живописца или бумаги, чернил или пишущей машинки у писателя идейные и художественные качества его произведения зависят весьма относительно, - то режиссер имеет дела с живыми людьми (актерами, художником, композитором и т.д.). Значит, специфика творчества режиссера как художника заключается в том, что материалом творчест ва режиссера как художника заключается в том, что творчес к ой деятельности других художнико в, а главный участник творческого процесса в театре — актер в качестве материала для искусства режиссера предоставляет ему не только результат своего творчества, но и самого себя, весь свой психофизический аппарат. Режиссер имеет дело в своем творчестве с живым материалом. В этом его труд сродни труду кинорежиссера, телережиссера, балетмейстера и, отчасти, дирижера — любого вида искусства, создание, исполнение и восприятие которого отличает к о л л е к т и в н ы й характер.

В приведенном высказывании А.Д.Попова подчеркнута и ведущая роль актера в театре вообще и в творчестве режиссера в частности. Основным материалом для творчества режиссера является творческая работа артистов и ее результаты- система образов, создаваемы коллективом актеров

Поэтому невозможно понять во всей сложной конкретности суть работы и творческий арсенал режиссера вне их связи с творческой работой актера.

Что же является материалом в искусстве актера? Какими выразительными средствами пользуется он для реализации своих замыслов? Ответ на эти вопросы нам необходим потому, что, как говорилось выше, являясь материалом и главным средством воздействия на зрителя, доступным режиссеру, творчество актера, без сомнения, определяет и обусловливает характер и особенности режиссерской деятельности.

А особенность актерской работы — в отличие от всех остальных работников искусства! — заключается в том, что материалом для своего творчества является он сам; чтобы создать тот или иной сценический образ, артист использует свое тело, свой голос, свой мозг, свои нервы, - весь свой психофизический аппарат.

Следовательно, говоря о материале искусства режиссера, надо включать в это понятие и материал, используемый актером, т.е. самого актера. (1)

То же самое и со средствами выражения.

Для того чтобы выразить те или иные чувства, чтобы передать их зрителю, актер пользуется м и м и к о й, ж е с т о м, темпо-р и т м о м; чтобы заразить зрителя нужным настроением, он использует психофизическое самочувствие, а для выражения мысли служит ему и н т о н а ц и я, определяемая п е р с п е к т и в о й р е ч и и р о л и, помогающими выделить главное и затушевать второстепенное, распределить краски приспособления.

Определив основные выразительные средства актера: мимику и жест, интонацию и темпо-ритм, перспективу роли и психофизическое самочувствие, - давайте попробуем распространить их и на режиссуру, продолжим их из области актерского мастерства в сферу режиссуры.

(1) То же самое можно сказать и о материале других участников создания спектакля, - использованный в творчестве художника, создавшего зрительный образ, или композитора, написавшего музыку и песни, этот материал становится сырьем для произведения, создаваемого режиссером.

Мимика и жест одного актера, соединенные с мимикой и жестами других актеров, комбинируются в определенный пластический рисунок, в своем развитии приводящий к рождению мизансцены.

Темпо-ритм жизни одного актера, сложенный с темпо-ритмами других действующих лиц и объединенный в общей многокрасочной ритмической палитре, заставляет нас задуматься о темпо-ритме всего спектакля в целом.

Не продолжая этих рассуждений, мы просто попробуем отразить эти соответствия, эти параллели в следующей таблице:

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА АКТЕРА:	и соответствующие им	ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА РЕЖИССЕРА:
Жест и мимика		Мизансцена
Темпо-ритм поведения		Темпо-ритм спектакля
Интонация и перспектива		Композиция
Настроение, психофизическ	сое самочувствие	Атмосфера

Просмотрев правый столбик, мы можем с полным правом воскликнуть: «Ба! Знакомые все лица!» И действительно: читая книги по режиссуре, мы неоднократно встречали эти четыре театрально-режиссерских термина. Об одних говорилось больше, о других — меньше, но, в общем, говорилось не так уж мало. Поговорим о них и мы. Но взглянем на них с другой, новой точки зрения, рассмотрим эти понятия по-новому — как средства воздействия режиссера на зрителя, как на средство, данное режиссеру для выражения и передачи чувств, настроений и мыслей, как на своеобразный, но очень емкий и очень определенный канал связи режиссера со зрителем. Такая точка зрения на атмосферу, темпо-ритм, мизансцену и композицию — подспудно, в подтексте — содержится во всех более или менее значительных работах по режиссуре, и в первую очередь — в лучшей из них, в книге А.Д.Попова «Художественная целостность спектакля». Пора вытащить эту мысль из подтекста, вывести ее в текст и начать вносить в этот вопрос ясность, т.е. определить научно «палитру» режиссера, исследовать на ней каждую краску и разработать методику ее оптимального использования.

Режиссура как профессия вышла на большую дорогу искусства, стала признанной, определившей себя специальностью, и ей пора навести в своем хозяйстве полный порядок. «Самоопределиться» в пределах возможности и необходимости.

Эта тенденция родилась не сегодня. Еще в 1939 году доклад С.М.Михоэлса на Всесоюзной режиссерской конференции назывался «Роль и место режиссера в советском театре». И были в нем такие слова:

«... имеет ли режиссер вообще место в искусстве как художник? И можно ли ставить так вопрос? Конечно, немыслимо, потому что сценическое пространство, ритм спектакля, жанр спектакля в целом, его образная сила воздействия — все это относится к режиссеру.

Мир актера – в мире е г о образности, в мире замкнутой человеческой личности. Рядом с тобой стоит человек, прикрытый буквально одним лишь тонким слоем кожи. Быть может, он враг; быть может, он друг. Раскрытие этого замкнутого мира – огромная актерская задача, которой может для актера хватить на века. Но остается еще один мир – мир всего спектакля, в котором гармонически звучит образ данного актера. Идейный, образный мир всего спектакля, его дыхание, его аромат. Вот здесь – работа режиссера!» (1)

Эта цитата знаменательна не только тем, что в ней отмечена самостоятельная ценность работы режиссера, но и перечислены все выразительные средства режиссера. И не важно, что фигурируют они здесь под другими именами, прикрывшись, так сказать, псевдонимами. Под «ароматом» просвечивает понятие сценической атмосферы, под псевдонимом «дыхания спектакля» мы легко узнаем его темпо-ритм. Понятие «сценическое пространство» чревато мизансценой. А выражения типа «спектакль в целом», «образная сила воздействия» и «образный мир всего спектакля» говорят о компоновке и синтетическом принципе построения спектакля.

Прежде чем перейти к рассмотрению каждого из режиссерских средств выражения, договоримся о терминологии. Выразительные средства... Режиссер выразил... Кому? Для кого? Режиссер выражает зрителю, воздействует на зрителя. И тут есть отличие от способа воздействия актера на зрителя: артист воздействует на партнера и только через воздействие на партнера косвенно действует на зрителя. Режиссер пользуется для этого не только косвенными путями – через актера (воздействуя на него во время длительного общения с ним на репетициях) или через художника, композитора и т.д. (влияя на них в процессе обговаривания оформления спектакля) – у него есть и прямые средства воздействия на зрителя. И дальше, говоря о его прямые выразительных средствах, мы ограничим себя разговором только о с р е д с т в а х прямого воздействия режиссера на зрительный зал. Это совсем не значит, что косвенное воздействие нужно отбросить и исключить из арсенала театра – нет, просто оно не входит в сферу собственно режиссерских, а точнее говоря, постановочных средств, которым посвящена эта наша работа, а находятся в области педагогики и трактовки пьесы, упор на которую делался на предыдущих курсах, в процессе анализа драматического произведения в действии, в процессе разбора его в этюдах.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА РЕЖИССЕРА

1. Мизансцена.

... На пригорке под кустом, склонившись над общим котелком с фронтовой похлебкой, сгрудились три солдата. Общий воинский харч стянул их фигуры в один тугой узел: головы их почти касаются друг друга. И переживания недавнего боя, в котором общая, одинаковая для всех, солдатская смерть жарко дышала в их лица, связывает еще их, как этот солдатский котелок с остывшей пищей.

Подходит почтальон, раздает солдатам долгожданные дорогие треугольнички. Каждый разворачивает свое письмо и начинает читать. Теплые или тревожные, но у каждого свои, вести из далекого дома притягивают солдат. И вот они уже сидят, отвернувшись от котелка, спиной друг к другу – каждый углубился в свое письмо.

Две, всего две мизансцены, а какая глубокая мысль выражена их сочетанием! На войне быт общий, а переживания у каждого свои, - котелок общий, а души – разные...

Другой пример. Печорин вышел прогуляться на бульвар, к источнику. Туда, где гуляет «водяное» общество. Стоит он в полном одиночестве и смотрит на гуляющих. В центре всеобщего внимания — княгиня Лиговская и ее дочь Мери. Их окружает группа важных лиц, а те, кто не так знатен и богат, ходят за ними длинным хвостом. И вся эта процессия медленно движется по кольцу мимо Печорина. Слышится смех и колкие шутки по его адресу.

Тогда, решив отомстить за насмешку, Печорин подзывает кого-то из своих курортных знакомых, гуляющих в толпе, вращающейся, как кольцо карусели, вслед за Лиговскими. Возле него образуется группка молодежи. Она начинает рассказывать веселые анекдоты, отпускать язвительные колкости, рисует блестящие шаржи на гуляющих. Любопытные перебежчики постепенно все гуще окружают Печорина. И он начинает ходить по кругу другой аллеи рядом с кольцом, образованным сторонниками Лиговских. Два кольца медленно вращаются рядом друг с другом. Кольцо Печорина растет, кольцо княгини и княжны тает. Веселье и смех порхают над первым, растерянность и, позже, раздражение окутывают постепенно второе. И вот финал: шумная радостная карусель бодро вертится по «печоринской» аллее, а рядом по пустынному кругу другой аллеи в полном одиночестве и унынии ходят наказанные Печориным княжна и ее мать.

В интересном, остром рисунке этой мизансцены выражены с предельной яркостью и взаимоотношения действующих лиц, и осуждение высокомерной аристократии, и ничтожное непостоянство приживалов и подпевал, и ненужная ему самому, но полная победа Печорина.

Из этих двух примеров, которые каждый из вас может легко умножить, припомнив полюбившиеся ему спектакли, можно сделать вывод о том, что с помощью мизансцены режиссер может выразить множество самых разнообразных и, в зависимости от таланта и изобретательности, весьма интересных и оригинальных, своих мыслей, что мизансцена является чрезвычайно важным и результативным выразительным средством режиссера. (1)

⁽¹⁾ Первый из этих примеров взят мной у В.В.Белявского, моего преподавателя по режиссуре в ГИТИСе, втрой из спектакля «Герой нашего времени» в театре на Таганке (постановка Ю.Любимова).

2. Композиция.

Нет, наверное, человека, интересующегося театром, который не помнит знаменитый Театр Колумба и его спектакль «Женитьба». Сколько веселых минут доставили нам Ильф и Петров, описав этот спектакль в своем романе «12 стульев». Смеху было предостаточно. Но дело не только в смехе. Описание этого спектакля не выдумка известных сатириков, а юмористическое, конечно, но довольно точное отражение тех серьезных поисков, которыми жила театральная режиссура в двадцатые года.

Вот не выдумка, а реальная театральная практика:

- «1. (на сцене-манеже) Глумов, который в (экспозитивном) монологе говорит о том, что у него похищен его дневник и что это угрожает ему разоблачением. Глумов решает срочно жениться на Машеньке, для чего вызывает на сцену «Манефу» (клоуна) и предлагает выступить в роли попа.
 - 2. Свет гаснет, на экране похищение дневника Глумова человеком в черной маске Голутвиным. Пародия на американский детективный фильм.
 - 3. Свет в зале. Появляются Машенька в костюме спортсмена-автомобилиста, в подвенечной фате, а вслед за нею три отвергнутых ею жениха офицеры (в пьесе Островского Курчаев), будущие шаферы на ее свадьбе с Глумовым. Разыгрывается сцена разлуки («грусти»): Машенька поет «жестокий» романс «Пускай могила меня накажет», офицеры исполняют, пародируя Вертинского, «Ваши пальцы пахнут ладаном». (В первоначальном замысле... эта сцена намечалась как эксцентрический музыкальный номер (ксилофон) игра Машеньки на бубенцах, нашитых в виде пуговиц на мундирах офицеров).
- 4, 5, 6. После ухода Машеньки и трех офицеров на сцене снова Глумов. К нему из зрительного зала выбегают один за другим Городулин, Жоффр, Мамилюков три клоуна, каждый из которых исполняет свой цирковой номер (жонглирование шариками, акробатические прыжки и т.д.), и требуют за это плату. Глумов отказывает им и уходит. («Двухфазное клоунское антре» при каждом выходе две фразы текста: реплики клоуна и Глумова).
- 7. Появляется Мамаева, одетая с вызывающей роскошью («этуаль»), с цирковым хлыстом в руках, и вслед за ней три офицера. Мамаева хочет расстроить свадьбу Глумова, утешает отвергнутых женихов и после их реплики о лошади («ржет моя знакомая кобыла») щелкает хлыстом и офицеры разбегаются по манежу. Двое изображают лошадь, третий всадника.
- 8. На сцене поп («Манефа»), начинается «венчание». Все присутствующие на свадьбе поют: «У попа была собака». «Манефа» исполняет цирковой номер («каучук»), изображая собаку.
- 9. В рупоре крик газетчика. Глумов, бросив венчание, убегает, чтобы узнать, не появился ли его дневник в печати.
- 10. Появляется похититель дневника человек в черной маске (Голутвин). Гаснет свет. На киноэкране дневник Глумова в фильме рассказывается о его поведении перед высокими покровителями и соответственно о его превращениях в различные условные образы (в осла перед Мамаевым, в танкиста перед Жоффром и т.п.).
- 11. Венчание возобновляется. Место сбежавшего Глумова занимают отвергнутые женихи три офицера («Курчаев»).
- 12. Ввиду того, что Машенька венчается сразу с тремя женихами, четыре униформиста выносят на доске из зрительного зала муллу, который продолжает начатое венчание, исполняя пародийные куплеты на злободневные темы, «Алла верды».

- 13. Закончив свои куплеты, мулла танцует лезгинку, в которой принимают участие все. Мулла поднимает доску, на которой он сидел, на обороте надпись: «Религия опиум для народа». Мулла уходит, держа эту доску в руках.
- 14. Машеньку и трех женихов укладывают в ящики... Участники свадебной церемонии бьют глиняные горшки об ящик, пародируя старинный свадебный обряд «при укладывании молодых».
- 15. Три участника свадебной церемонии (Мамилюков, Жоффр, Городулин) исполняют свадебную песню «А кто у нас молод, а кто не женат».
- 16. Свадебную песню прерывает вбегающий Глумов с газетой в руках: «Ура! В газете ничего нет!» Все высмеивают его и оставляют одного.
- 17. После обнародования дневника и неудачи со свадьбой Глумов в отчаянии. Он решает покончить жизнь самоубийством, требует от униформиста «веревочку». С потолка ему спускают лонжу. Он прикрепляет к спине «ангельские крылья», и его с зажженной свечой в руках начинают поднимать к потолку. Хор поет «По небу полуночи ангел летел» на мотив «Сердце красавицы». Эта сцена пародирует «вознесение на небо».
- 18. На сцене появляется Голутвин («злодей»). Глумов, увидев своего врага, начинает осыпать его ругательствами, спускается на сцену и бросается на «злодея».
- 19 Глумов и Голутвин бьются на эспадронах. Побеждает Глумов. Голутвин падает, и Глумов срывает с брюк Голутвина большую наклейку, под ней слово «НЭП».
- 20. Голутвин исполняет куплеты о НЭПе. Глумов ему подпевает. Оба танцуют. Голутвин приглашает Глумова «идти к нему в подручные», ехать в Россию.
- 21. Голутвин, балансируя зонтиком, проходит по наклонной проволоке над головами зрителей на балкон, «уезжает в Россию».
- 22. Глумов решает последовать его примеру, взбирается на проволоку, но срывается (цирковой «каскад») и со словами «Ох, скользко, скользко, я лучше переулочками» следует за Голутвиным «в Россию» по менее опасному пути через зрительный зал.
- 23. На сцену выходит «рыжий» (клоун), который плачет, приговаривая: «Уехали, а человека-то забыли», с балкона по проволоке, на зубах спускается другой клоун.
- 24, 25. Между двумя «рыжими» возникает перебранка: один обливает другого водой, тот от неожиданности падает. Один из них объявляет: «конец» и раскланивается с публикой. В этот момент под сидениями в зрительном зале происходит пиротехнический взрыв».

Это уже не выдумка писателя, то – из реально существовавшего спектакля двадцатых годов: «На всякого мудреца довольно простоты» в Московском Пролеткульте. Можно отнестись к этому отрицательно – выкрутасы формалиста, можно, похохотав вдоволь, отшутиться – болезнь молодости нашей режиссуры. А может быть, правильнее всего будет серьезно поразмышлять над этим режиссерским опусом, тем более, что автор его – Эйзенштейн. «Мудрец» был его шумным режиссерским дебютом на театральной сцене.

Чего же добивался, к чему стремился своенравный молодой режиссер, к р о м с а я, к а р е ж а и п е р е к р а и в а я испытанную, классическую пьесу? Не из пустого е трюкачества или режиссерского самоуслаждения? Присмотритесь, и за дерзкими крайностями режиссерских «закидонов» вы увидите горячее стремление высказаться, вмешаться в жизнь, воздействовать на зрителя. «Основным материалом театра выдвигается зритель; оформление зрителя в желаемой направленности (настроенности) — задача всякого утилитарного театра (агит, реклам, санпросвет и т.д.). Орудие обработки — все составные части театрального аппарата («говорок» Остужева не более цвета трико примадонны, удар в литавры столько же, сколько и монолог Ромео, сверчок на печи не менее залпа под метами зрителей), во всей своей разнородности приведенные к одной единице ...». (1) И далее Эйзенштейн говорит о необходимости в работе режиссера использовать «... всякий агрессивный момент театра, то есть всякий

(1) С.М.Эйзенштейн. Собр.соч., т.2, стр.270-272, статья «Монтаж аттракционов».

Элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь, в совокупности, единственно обусловливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого – конечного идеологического вывода. Путь познавания – «через живую игру страстей» - специфический для театра». (1)

Как ярко и полно сформулирована к о м п о з и т о р с к а я объединяющая и формулирующая функция режиссера в этом активном манифесте молодой советской режиссуры. И, отбросив полемические перегибы, мы увидим стремление использовать компоновку материала спектакля для выражения своего, современного восприятия и окружающей действительности и старинной пьесы.

То же делал и учитель Эйзенштейна — Мейерхольд. Классическая пьеса дробилась, разбивалась в процессе анализа на самостоятельные эпизоды, которые переставлялись, переком поновывались в наиболее выгодный для выражения своей мысли-трактовки порядок, вводились дополнительные эпизоды и персонажи, но здесь это делалось на более серьезной основе, с целью более глубокого раскрытия автора. Пример: гоголевский «Ревизор» шел вместо пяти актов в пятнадцати эпизодах, в спектакле участвовали лица, не перечисленные в списке действующих лиц, - вокруг городничихи вились постоянно четыре гвардейских офицера, как олицетворение ее дамских желаний, у Хлестакова был таинственный телохранитель, Осип говорил свой знаменитый монолог девчушке, моющей полы в номере и т.д.

Развиваясь, наша режиссура постепенно отходила от иллюстративных и прямолинейных приемов, искала и находила все более тонкие и точные способы выражения. Так, например, в своем знаменитом шекспировском спектакле «Ромео и Джульетта» А.Д.Попов в поисках композиционного завершения нашел ставший теперь хрестоматийным примером ввод зрителя в действие и возвращение его в живую действительность (двусторонний — багровый и голубой — занавес, опускавшийся и поднимавшийся; вводная сцена боя между сторонниками Монтекки и Капулетти, гибель для начала шекспировского текста придуманного режиссурой Юноши в алом плаще). А вот что говорит этот мастер по интересующему нас вопросу: режиссер «... дает целостное могучее звучание всей сценической симфонии, Беда многих режиссеров заключается как раз в том, что они умирают не столько в актерах, но и в спектаклях, которые они ставят

... Творческое объединение общих и свободных усилий в выявлении единого идейно-художественного замысла спектакля и есть подлинная специфика режиссуры. Осуществляется она через особое искусство — искусство режиссерской композиции.

Режиссер призван давать всем образам спектакля общую согласованность, а действиям — логическую закономерность и, наконец, всем частям готовящегося спектакля необходимую соразмерность.

В области композиционного построения спектакля режиссер так же богат и выразителен, как живо писец и писатель». (2)

По этим высказываниям великих режиссеров мы видим, как далеко продвинулась вперед советская школа режиссуры, насколько тоньше стали ее методы, как дифференцировались и стали на свои законные места ее компоненты. Но одно

- (1) С.М.Эйзенштейн, там же.
- (2) А.Д.Попов. Художественная целостность спектакля, стр. 33.

осталось неизменным (и даже возросло): признание композиции как главного средства выражения режиссером волнующих его мыслей, как главного способа существования в спектакле идейности.

3. Темпо-ритм спектакля.

... Расстреливают девушку, заподозренную в помощи участникам итальянского сопротивления. Смотрят на нее неумолимые дула автоматов, и она з а м е р л а в предсмертном томлении. Ужас в ее глазах. И тоска...

Но, не выдержав напряжения, в отчаянном протесте, она вдруг заплясала перед своими палачами. Хочу жить. Хочу любить! Хочу быть!! Пляшет итальянка, пляшет бурно, самозабвенно, пляшет, двигаясь на своих убийц. Надолго ли ее хватит...

... И вот снова в безумном страхе замерла она посреди танца, застыла каменным изваянием, монументом горя, принесенного войной....

Вдруг снова танец, танец отчаяния.

И снова предсмертная пауза.

И снова танец.

Гремит залп.

Пауза.

Еще залп.

Все. Смерть.

Приводя эту сцену (финал спектакля «Романьола» - постановка Б.И.Равенских), мы хотим слабыми средствами словесного пересказа попытаться передать прелесть и могучую всеподчиняющую силу ее ритмического решения: контрастные столкновения разнородных ритмических структур, убыстряющийся темп их чередования, всплески и падения, взлеты и замирания — как властно все это держит нас в постоянно нарастающем напряжении, как волнует.

И весь спектакль, мастерски построенный в плане темпо-ритма, которым виртуозно владеет этот режиссер, волнует, увлекает, завораживает зрительный зал, не дает задуматься о том, хороша ли пьеса, правдивы ли ее ситуации, оправданны ли мотивировки, - нет, режиссер заражает нас своей любовью к своим героям, пользуясь для этого темпом и ритмом, пронизывающим весь спектакль.

«... Темпо-ритм пьесы и спектакля это не один, а целый ряд больших и малых комплексов, разнообразных разнородных скоростей и размеренностей, гармонически соединенных в одно большое целое, - говорит К.С.Станиславский, - это темпо-ритм ее сквозного действия и подтекста». (1) И дальше: «он самый близкий друг и сотрудник чувства, потому что он является нередко прямым, непосредственным, иногда даже почти механическим возбудителем эмоциональной памяти, а следовательно, и самого внутреннего переживания». (2)

А в руках режиссера темпо – ритм наиболее сильное средство заражения зрителя темили иным чувством.

- (1) К.С.Станиславский. Собр.соч., т. 3, стр. 164 и 167.
- (2) Там же, стр. 186.

4. Сценическая атмосфера.

«Вечер, восходит луна, двое людей – мужчина и женщина – перебрасываются почти ничего не значащими фразами, свидетельствующими разве о том, что они говорят не то, что чувствуют (чеховские люди часто поступают так). Вдали играют на рояли пошлый трактирный вальс, который заставляет думать о нищете духа, о мещанстве, о каботинстве окружающей среды. И вдруг – неожиданный вопль, вырвавшийся из недр страдающего влюбленного сердца девушки. А затем – одна лишь короткая фраза, восклицание:

«Не могу... не могу... я... не могу...»

Вся эта сцена ничего не говорит формально, но она возбуждает бездну ассоциаций, воспоминаний, беспокойных чувств.

А вот безнадежно влюбленный ноша кладет у ног любимой бессмысленно, от нечего делать, убитую прекрасную белую чайку. Это великолепный жизненный символ.

Или вот – скучное появление прозаического учителя, пристающего к жене с одной и той же фразой, которой он, на протяжении всей пьесы долбит ее терпение:

«Пойдем домой... ребеночек плачет...».

Это реализм.

Потом, вдруг, неожиданно – отвратительная сцена площадной ругани матери-каботинки с идеалистом-сыном.

Почти натурализм.

И под конец: осенний вечер, стук дождевых капель о стекла окон, тишина, игра в карты, а вдали – печальный вальс Шопена; потом он смолк. Потом выстрел... Жизнь кончилась.

Это уже импрессионизм». (1)

Сколько настроения, тончайших, подчас необъяснимых чувствований в этом рассказе режиссера о своем спектакле, как верно схвачен и передан дух пьесы и при чтении. А те, кому посчастливилось видеть спектакль Это Художественного театра «Чайка», поставленный Станиславским, говорят, что весь зал был охвачен, окутан и опутан этим щемящим настроением правды жизни с ее бытом и ее поэзией. Вывод напрашивается сам собой: создавая в спектакле ту или иную сценическую атмосферу, погружая людей и события в плотный воздух быта, эпохи, настраивая актеров соответствующим образом, режиссер получает в руки зрителей средство мощное вызывать V нужное психологическое состояние.

Вот мы и рассмотрели в общих чертах выразительные средства, находящиеся в распоряжении режиссера. Подведем итоги:

- с помощью мизансцены режиссер может выразить взаимоотношения действующих лиц пьесы, свое отношение к ним, может в образной форме выразить и довести до зрителя свои мысли по поводу происходящих в спектакле событий;
- композиция позволяет режиссеру донести до зрителя его мысли, связанные с трактовкой пьесы в целом, а также отдельных образов и событий, выделить главное, очистив его от второстепенного;
- темпо-ритм спектакля в целом и отдельных его сцен является средством передачи чувства, средством возбуждения этого чувства у зрителя;
 - а с помощью атмосферы режиссер создает у зрителей нужное настроение.

Конечно, учение о целостности спектакля предполагает объединенно сть,

с о в м е с т н о е в о з д е й с т в и е всех выразительных средств, да и в практике они существуют переплетенно, взаимосвязанно, часто переходя одно в другое. Бывает, что

(1) К.С.Станиславский. Моя жизнь в искусстве. М.,1962, стр. 275-276.

Они так чересполосно вплетаются друг в друга, что нам кажется — невозможно разделить их и легко принять одно за другое. И иногда кажется, что все определяется чем-то одним, например, - мизансценой, и того одного достаточно. Но при изучении (научном исследовании) и для изучения (чтобы понять и овладеть!) их нужно отделять и определять по отдельности. И пусть в начале обучения, овладения своими средствами выражения молодой режиссер, идя вопреки целостной картине творчества, будет рассматривать их порознь, - впоследствии это позволит ему добиваться истинной, подлинно художественной целостности создаваемых им произведений театрального искусства.